



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS



VILMA RODRIGUES MASCARENHAS

**IMAGENS ARQUETÍPICAS NA OBRA DE ERNESTO SABATO:
UM ESTUDO COMPARADO ENTRE SUA PINTURA E O ROMANCE *O TÚNEL***

TERESINA
2020

VILMA RODRIGUES MASCARENHAS

**IMAGENS ARQUETÍPICAS NA OBRA DE ERNESTO SABATO:
UM ESTUDO COMPARADO ENTRE SUA PINTURA E O ROMANCE *O TÚNEL***

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Campus poeta Torquato Neto, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura.

Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

Orientador: Professor Dr. José Wanderson Lima Torres.

TERESINA
2020

M395i Mascarenhas, Vilma Rodrigues.

Imagens arquetípicas na obra de Ernesto Sabato: um estudo comparado entre sua pintura e o romance *O Túnel* / Vilma Rodrigues Mascarenhas. – 2020.

179 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, Teresina – PI, 2020.

Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura.

“Orientador: Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres.”

1. *O Túnel*. 2. Ernesto Sabato. 3. Literatura comparada.
4. Imagens arquetípicas. 5. Psicologia analítica. I. Título.

CDD: 469.02



**GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
PRÓ- REITORIA DE PESQUISA E ENSINO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

TERMO DE APROVAÇÃO

**IMAGENS ARQUETÍPICAS NA OBRA DE ERNESTO SABATO: UM ESTUDO
COMPARADO ENTRE SUA PINTURA E O ROMANCE *O TÚNEL***

VILMA RODRIGUES MASCARENHAS

Esta dissertação foi defendida às 18 horas, do dia 30 de setembro de 2020, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho **aprovado** (Aprovado, não aprovado).

Professor Doutor José Wanderson Lima Torres -UESPI
Orientador – UESPI

Professor Doutor Douglas Rodrigues de Sousa – UEMA
1º Examinador – UEMA

Professor Doutor Diógenes Buenos Aires de Carvalho
2º Examinador – UESPI

Dra. Bárbara Olímpia Ramos de Melo (Matrícula: 147.688-2)
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI

Aos meus pais, Maria da Conceição Rodrigues Mascarenhas e João de Deus Mascarenhas, pelo incentivo, paciência e também por permitirem que a Arte adentrasse nosso lar.

AGRADECIMENTOS

A Deus, o autor de todas as coisas. Pai, obrigada por permitir a realização deste trabalho.

Ao meu queridíssimo orientador, professor Dr. José Wanderson Lima Torres, minha imagem arquetípica de excelência acadêmica, pela paciência, carinho e altruísmo. O senhor é um gentleman!

Ao professor Dr. Douglas Rodrigues de Sousa, por acreditar na minha pesquisa, pela sinceridade e palavras afetuosas. Sua paixão pela literatura fascina!

Ao professor Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho, pela disponibilidade, leitura do trabalho, além do sorriso cativante!

Aos professores Feliciano José Bezerra Filho, Algemira de Macêdo Mendes, Raimunda Celestina Mendes da Silva, Assunção de Maria Sousa e Silva, Pedro Rodrigues Magalhães Neto e Shirlei Marly Alves.

Às minhas irmãs, Ocirene, Magna e Antonia, pelo incentivo e trocas, afinal nosso lar “respira” literatura.

Aos amigos Araceli, Ana Suzane, Cristiane, Lígia Vanessa, Mônica, Wilany, Nathanrildo e Wellington.

Aos amigos da turma de mestrado, pelos momentos de aprendizado ao lado de pessoas incríveis.

A José Carlos de Oliveira Gomes, por ter realizado minhas duas cirurgias e por tudo o que fez para salvar a minha vida.

Aos amigos da União dos Artistas Plásticos do Piauí (UAPPI).

A Ernesto Sabato, pela impactante produção literária e visual.

RESUMO

O Túnel (1948), romance do escritor argentino Ernesto Sabato (1911-2011), apresenta a confissão de um crime passionai narrado pelo próprio assassino, o pintor Juan Pablo Castel, cujo perfil psicológico permite perceber a construção das imagens arquetípicas no texto literário, manifestadas no desequilíbrio emocional do personagem, na idealização da mulher amada e nos ciúmes exacerbados, característicos da síndrome de Otelo. A percepção dessas imagens do romance para as pinturas do autor possibilitou-nos analisar a intersemiose das interartes. Nessa abordagem de pesquisa, investigamos a relação intersemiótica entre os diferentes sistemas semióticos, oportunizando dessa forma, uma análise do romance ainda não explorada em nível de Mestrado. Este estudo fundamenta-se na perspectiva da Psicologia Analítica aplicada à metodologia da Literatura Comparada como instrumento da Crítica Literária, no sentido visionário de interpretação da obra, com base na imagem arquetípica da sombra como fio condutor da narrativa sabatiana. Nesse sentido, o apoio teórico provém dos estudos de Campbell (1991, 2005), Jung (2002, 2008, 2015), Hillman (2018), Meletínski (1987, 2002), Von Franz (1990, 1996, 2002) e Zweig (2007). Nas análises, focaliza-se o diálogo entre o romance e as seguintes pinturas de Sabato: *Algo ocorrido em meu Ateliê* (1994), *Uma anciã visita meu ateliê* (1985), *Alguém observa o ateliê de um pintor ausente* (1981) e *Reunião ou conversa de cegos* (1991). Os resultados mostraram a ressignificação das sombras arquetípicas do texto literário para o texto pictórico, expressas no uso excessivo de tonalidades escuras, no caráter expressionista e perturbador dos personagens e no simbolismo da morte nas pinturas do autor. Desse modo, o processo intersemiótico do texto literário de *O Túnel* (1948) para o universo pictórico configura-se como extensão da narrativa do autor, revelando a simbologia arquetípica das imagens como instrumento crítico na interpretação das linguagens literária e visual.

Palavras-chave: *O Túnel*. Ernesto Sabato. Literatura Comparada. Imagens Arquetípicas. Psicologia Analítica.

ABSTRACT

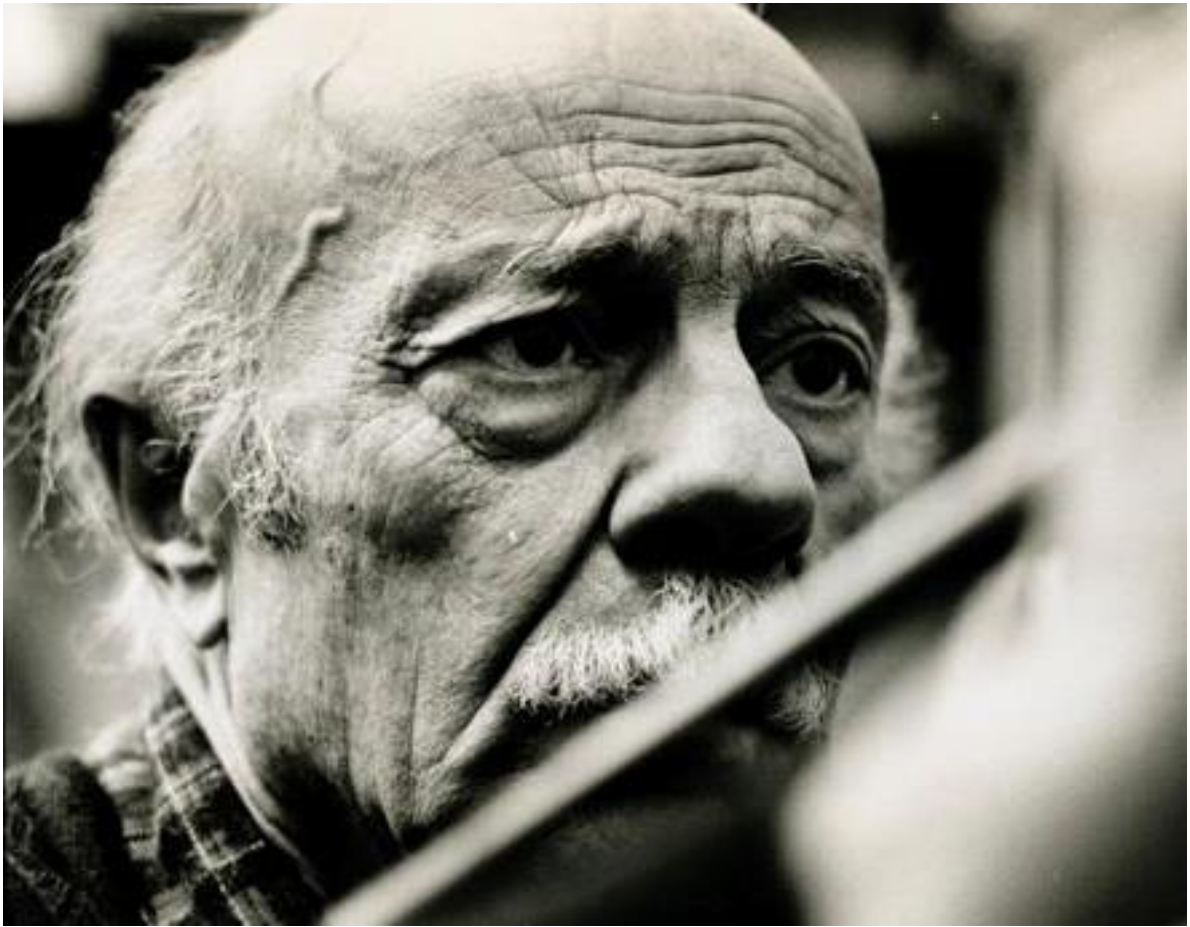
The Tunnel (1948), a novel by Argentine writer Ernesto Sabato (1911-2011), presents the confession of a passionate crime narrated by the murderer himself, the art painter Juan Pablo Castel, whose psychological profile allows us to perceive the construction of archetypal images in the literary text, manifested in the emotional imbalance of the character, in the idealization of the beloved woman and in exacerbated jealousy, characteristic of Othello's syndrome. The perception of these images from the novel to the author's paintings, allowed us to analyze the intersemiosis of the interartes. In this research approach, we investigated the intersemiotic relationship between the different semiotic systems, thus providing an opportunity for an analysis of the novel not yet explored at the Master's degree. This study is based on the perspective of Analytical Psychology applied to the methodology of Comparative Literature as an instrument of Literary Criticism, in the visionary sense of interpretation of the work, based on the archetypal image of the shadow as the guiding thread of the Sabato's narrative. In this sense, the theoretical support comes from the studies of Campbell (1991, 2005), Jung (2002, 2008, 2015), Hillman (2018), Meletínski (1987, 2002), Von Franz (1990, 1996, 2002) and Zweig (2007). The analysis focuses on the dialogue between the novel and the following paintings by Sabato: *Something that happened in my studio* (1994), *An elderly woman visits my studio* (1985), *Someone observes an absent painter's studio* (1981) and *Blind people meeting or talking* (1991). The results showed the resignification of the archetypal shadows in the transposition of the literary text to the pictorial text, expressed in the excessive use of dark tones, in the expressionist and disturbing character of the characters and in the symbolism of death in the author's paintings. Thus, the intersemiotic process from the literary text of *The Tunnel* (1948) to the pictorial universe is configured as an extension of the author's narrative, revealing the archetypal symbology of images as a critical instrument in the interpretation of literary and visual languages.

Keywords: *The Tunnel*. Ernesto Sabato. Comparative Literature. Archetypal Images. Analytical Psychology.

RESUMEN

El *Túnel* (1948), romance del escritor argentino Ernesto Sábato (1911-2011), enseña la confesión de un crimen pasional narrado por el propio asesino, el pintor Juan Pablo Castel, cuyo perfil psicológico permite darse cuenta de la construcción de las imágenes arquetípicas en el texto literario, manifestadas en el desequilibrio emocional del personaje, en la idealización de la mejor amada y en los celos exacerbados, característicos del síndrome de Otelo. La percepción de esas imágenes del romance para las pinturas del autor, nos permitió analizar la intermisión de las artes. En este abordaje de investigación, investigamos la relación intersemiótica entre diferentes sistemas semióticos, dando oportunidad de esa forma, un análisis del romance aún no explotado en nivel de Maestría. Este estudio se fundamenta en la perspectiva de la Psicología Analítica aplicada a la metodología de la Literatura Comparada como instrumento de la crítica Literaria, en el sentido visionario de interpretación de la obra, basando en la imagen arquetípica de la sombra como hilo conductor narrativa sabatiana. En este sentido, el apoyo teórico proviene de los estudios de Campbell (1991, 2005), Jung (2002, 2008, 2015), Hillman (2018), Meletínski (1987, 2002), Von Franz (1990, 1996, 2002) e Zweig (2007). En los análisis, se focaliza el diálogo entre el romance y las pinturas a continuación, de Sábato: *Algo ocurrido en mi taller* (1994), *Una anciana visita mi taller* (1985), *Alguien observa el taller de un pintor ausente* (1981) y *Reunión o charla de ciegos* (1991). Los resultados enseñaron la resignificación del texto literario para el texto pictórico, expresas en el uso excesivo de tonalidades oscuras, en el carácter expresionista y perturbador de los personajes y en el simbolismo de la muerte en las pinturas del autor. De ese modo, el proceso intersemiótico del texto literario de *El Túnel* (1948) para el universo pictórico se configura como extensión de la narrativa del autor, revelando la simbología arquetípica de las imágenes como instrumento crítico en la interpretación de los lenguajes literario y visual.

Palabras-claves: *El Túnel*. Ernesto Sabato. Literatura Comparada. Imágenes Arquetípicas. Psicología analítica.



O escritor argentino Ernesto Sabato fotografado em 1995 por Eduardo Longoni.
Crédito: Corbis via Getty Images.

Em 1948, apareceu *O Túnel*, a primeira ficção que me atrevi a publicar, por ainda estar dominado por certa vergonha em relação a meus professores de ciências que, com grande esforço, haviam me enviado para trabalhar no Laboratório Curie, sobretudo o professor Houssay, prêmio Nobel de Medicina, que me enviou por equívoco, pois ignorava minha secreta paixão literária. Quando isto ocorreu, negou-me a saudação até sua morte. Pois assim é o puritanismo científico. Tudo isto foi doloroso, para mim e para os que haviam acreditado em mim. No entanto, diz Jung em alguma parte que até a metade da existência é frequente que os seres humanos sofram uma mudança fundamental. Continuei escrevendo, até que 1979 detectaram em mim uma grave doença nos olhos e proibiram-me a leitura e a escritura. Voltei então a outra paixão de infância e adolescência, a pintura: o tamanho dos quadros me permitiu o que a letra me impedia. Misteriosa dialética da existência.

Ernesto Sabato
El Pintor Ernesto Sabato (1991)

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	Cena do filme <i>The Birds</i> (1963), de Hitchcock.	60
Imagem 2	<i>Dois seres alados prestes a atacar</i> (1993), de Sabato. Óleo sobre tela (60x50cm).	60
Imagem 3	<i>Orfeu lamentando a morte de Eurídice</i> (1814), de Scheffer.	71
Imagem 4	<i>The Prisoner</i> (1878), de Yaroshenko. Óleo sobre tela (143,1x107,6cm).	82
Imagem 5	Cena do filme <i>Amor além da vida</i> (1998) (1), de Ward.	89
Imagem 6	Cena do filme <i>Amor além da vida</i> (1998) (2), de Ward.	89
Imagem 7	Detalhe da cena do filme <i>Amor além da vida</i> .	89
Imagem 8	<i>Sin Título</i> , de Sabato (1990). Óleo sobre tela (30x40cm).	90
Imagem 9	<i>Sin Título</i> , de Sabato (1991). Óleo sobre tela (40x50cm).	90
Imagem 10	<i>A Morte de Casagemas</i> (1901), de Picasso. Óleo sobre tela (27x35cm).	91
Imagem 11	<i>Algo ocorrido em meu Ateliê</i> (1994), de Sabato. Óleo sobre tela (40x50cm).	115
Imagem 12	<i>Algo ocorrido em meu Ateliê (II)</i> (1994), de Sabato.	122
Imagem 13	<i>The Eyes of War</i> , “Olhos da Guerra” (2012), de Roemers.	122
Imagem 14	Segunda versão de <i>Algo ocorrido em meu Ateliê</i> (1994), de Sabato.	124
Imagem 15	<i>Sin Título</i> (1991). Primeira versão, de Sabato. Óleo sobre tela (40x50cm).	124
Imagem 16	<i>O Grito</i> (1910), de Munch. Têmpera sobre painel (83x66cm).	125
Imagem 17	<i>Canto d’amore</i> (1914), de De Chirico.	125
Imagem 18	<i>Natureza-morta infinita, Vanitas</i> (2011), de Best.	128
Imagem 19	Tarô de Marselha (1750), de Camoin-Jodorowsky. Carta da Morte.	129
Imagem 20	A carta da morte inspirada no Tarô de Cary-Yale. Detalhe da obra <i>Natureza-morta infinita, Vanitas</i> (2011), de Best.	130
Imagem 21	Morte (Tarô de Cary-Yale Visconti). Referência usada por Best.	130
Imagem 22	<i>Uma anciã visita meu ateliê</i> (1985), de Sabato. Óleo sobre tela (40x50cm).	132
Imagem 23	<i>A Morte e o Avarento</i> (1490), de Bosch. Óleo na madeira (93x31cm).	135
Imagem 24	<i>Uma anciã visita meu ateliê</i> (1985), de Sabato (detalhe).	137
Imagem 25	<i>A Morte e o Avarento</i> (1490), de Bosch (detalhe).	137
Imagem 26	Detalhe do chapéu (formato de voo do pássaro) que repousa no cabelo (formato de ninho) da cadavérica anciã.	139
Imagem 27	Versão em preto e branco: dois pássaros (corvos) descansam na cabeça da anciã em sinal de mau presságio.	139
Imagem 28	Doutor Schnabel von Rom, de Fürst. Gravura de Cobre encontrada por volta de 1656.	140
Imagem 29	<i>Alguém observa o ateliê de um pintor ausente</i> (1981), de Sabato. Óleo sobre tela (50x70cm).	143
Imagem 30	Recorte da obra <i>Alguém observa o ateliê de um pintor ausente</i> (1981).	147
Imagem 31	<i>Memória I</i> (1938), de Magritte. Óleo sobre tela (80x61cm).	147
Imagem 32	<i>Alguém observa o ateliê de um pintor ausente</i> (1981), de Sabato; <i>Memória I</i> (1938), de Magritte, e <i>Maria Antonieta</i> (1793), escultura de Tussaud.	149
Imagem 33	<i>Alguém observa o ateliê de um pintor ausente</i> (1981), de Sabato.	151
Imagem 34	<i>Sin Título</i> (1990), de Sabato. Óleo sobre tela (35x45cm).	151
Imagem 35	<i>Reunião ou conversa de cegos</i> (1991), de Sabato. Óleo sobre tela (40x30cm).	155

Imagem 36	<i>A parábola dos cegos</i> (1568), de Bruegel. Têmpera a cola sobre tela de linho (86×1,54cm).	157
Imagem 37	Recorte da pintura <i>A parábola dos cegos</i> (1568), de Bruegel.	158
Imagem 38	Recorte da pintura <i>Reunião ou conversa de cegos</i> (1991), de Sabato.	158
Imagem 39	<i>Sin Título</i> (1991), de Sabato. Óleo sobre tela (50x60cm).	159
Imagem 40	<i>Pequeno castelo com escada e cego</i> (1992), de Sabato. Óleo sobre tela (40x30cm).	159

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	ARTE, LITERATURA E PSICOLOGIA ANALÍTICA	22
2.1	A Psicologia Analítica como instrumento da Crítica Literária	23
2.2	Conexões entre literatura e pintura na Literatura Comparada	31
3	JUNG, ARQUÉTIPOS E IMAGENS ARQUETÍPICAS	44
3.1	Imagem é psique: arquétipos e imagens arquetípicas	46
3.2	Símbolo e interpretação na perspectiva junguiana	54
3.3	Mitos e arquétipos literários	66
4	O ARQUÉTIPO DA SOMBRA: O FIO CONDUTOR DA NARRATIVA SABATIANA	80
4.1	A construção da sombra arquetípica em <i>O Túnel</i> : arte, amor e desfecho trágico .	83
4.2	A condição humana como assinatura das narrativas de Ernesto Sabato	100
5	CONVERGÊNCIA ENTRE LITERATURA E PINTURA NA OBRA <i>O TÚNEL</i> , DE ERNESTO SABATO	113
5.1	Análise comparativa das imagens arquetípicas presentes na pintura e no romance <i>O Túnel</i> , de Ernesto Sabato	114
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
	REFERÊNCIAS	165
	ANEXO A. EXTRATO DO ARQUIVO DA CENSURA DE FRANCO, EMITIDO EM 15 DE NOVEMBRO DE 1965	178
	ANEXO B. UMA DAS PÁGINAS DO PRIMEIRO RELATÓRIO DE CENSURA (MADRID, 7 DE MAIO DE 1965)	179

1 INTRODUÇÃO



Os Amantes (1928), de Magritte. Óleo sobre tela (54x73,4cm).
Fonte: WikiArt.org.

Todo amor verdadeiro profundo é um sacrifício. Sacrificamos nossas possibilidades, ou melhor, a ilusão de nossas possibilidades. Quando não há esse sacrifício, nossas ilusões impedirão o surgimento do sentimento profundo e responsável, mas com isso também somos privados da possibilidade da experiência do amor verdadeiro.

Carl Jung
Sobre o Amor (2005)

Sob a perspectiva da Psicologia Analítica aplicada à metodologia da Literatura Comparada, neste trabalho, analisamos o romance de Ernesto Sabato¹, *O Túnel* (1948), cujas imagens arquetípicas construídas no romance estabelecem uma relação intersemiótica com as pinturas do autor. Desse modo, as pinturas sabatianas são interpretadas como extensão do romance. Neste estudo, percebemos Sabato como aquele que traduziu sua obra literária para o universo pictórico. *O Túnel* foi o primeiro romance do argentino Ernesto Sabato (1911-2011), um dos escritores de maior reconhecimento da América Latina, vencedor do Prêmio Cervantes de Literatura² em 1984. Antes do seu legado no campo literário, o escritor doutorou-se em Física, em 1938, pela Universidade Nacional de La Plata, contribuindo com trabalhos de investigação sobre radiação atômica no Laboratório Curie em Paris. Nos últimos anos de sua trajetória, dedicou-se ao universo artístico da pintura, no qual notamos o diálogo visual com elementos de suas narrativas, o que nos fez considerar relevante construir esta análise crítico-interpretativa do processo intersemiótico das imagens arquetípicas presentes no romance *O Túnel* para as pinturas de Ernesto Sabato.

Em uma pesquisa recente realizada no banco de dados da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), não identificamos produções acadêmicas (em nível de mestrado) focadas na análise de tal intersemiose do romance, sob o ponto de vista junguiano. A abordagem de pesquisa escolhida ainda é inexplorada, por esse motivo trata-se de um trabalho inovador na obra de Ernesto Sabato. Este estudo, do tipo bibliográfico, tem caráter exploratório e fundamenta-se teoricamente nos preceitos conceituais da Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung (1875-1961), aplicados à metodologia da Literatura Comparada. Nesta investigação, foram adotados procedimentos crítico-analítico e qualitativo-descritivo, com o objetivo de analisar a relação dialógica entre as linguagens (verbal e visual), nas quais os aspectos intertextuais revelam a simbologia das imagens arquetípicas analisadas neste estudo como instrumento crítico de interpretação do romance para as pinturas do escritor.

Quanto à citação dos trechos do romance, optamos pela versão em língua portuguesa, exemplar da editora Companhia das Letras, publicado em 2000, com tradução direta do espanhol feita por Sérgio Molina. Quanto às notas de rodapé, quando necessário, apresentaremos em língua espanhola, e serão referentes à edição do livro *El Tunel* (2006), da editora Seix Barral de Buenos Aires. O romance *O Túnel* (1948) é composto por trinta e nove

¹ Após escrever *Abaddón o exterminador*, o próprio autor manifestou o desejo de que seu nome fosse grafado sem acentuação ortográfica – Sabato (SAUTER, 2005), o que respeitamos neste trabalho.

² O Prêmio Miguel de Cervantes é uma homenagem aos escritores mais famosos da Espanha, além de ser o prêmio mais importante da literatura em Língua Espanhola.

capítulos relativamente curtos e narram a confissão de um crime passionai feita pelo próprio assassino, o pintor Juan Pablo Castel (protagonista), o qual tem uma personalidade introspecta, nutrindo uma paixão obsessiva por María Iribarne. Castel alimenta uma breve ilusão de que María seria a única pessoa que poderia compreendê-lo como homem e como artista, idealizando-a, mas, ao longo da narrativa descontrói essa imagem de mulher ideal e, por fim, acaba assassinando-a. Sabato, de forma explícita, concebe o perfil psicológico do seu protagonista como um controverso conjunto de tensões existencialistas que nutrem seus estados de consciência e inconsciência, levando-o à insanidade. Revela-se assim o arquétipo da sombra³ como o fio condutor da trama, projetado nos conflitos psíquicos do personagem, os quais causam a capacidade de degradar tanto o outro quanto a si mesmo, dominado pela sombra arquetípica ressignificada no universo pictórico do autor.

No livro *Heterodoxia*, publicado em 1953 o escritor admitiu que, à medida que sua escrita avançava no romance *O Túnel*, a narrativa deixava-o perplexo, pois havia saído bem diferente da ideia inicial, que consistia no relato de um pintor que não conseguia comunicar-se com ninguém, nem mesmo com a mulher amada, ou seja, a obra parecia destinar-se a ilustrar um problema metafísico, mas se transformara em um romance de paixão e crime (SABATO, 1993). Nessa perspectiva, a escrita sabatiana nos oferece o material necessário para perscrutarmos o surgimento das imagens arquetípicas provenientes do lado obscuro da personalidade de Juan Pablo, bem como as motivações que o levaram ao final trágico, dialogando, dessa forma, com a atmosfera soturna dos personagens do universo pictórico do autor, pincelados de maneira crispada, expressando a angústia existencial do ser como é percebido no romance.

Sobre o caminho percorrido entre os sistemas semióticos até a culminância analítica dos diálogos intertextuais das narrativas sabatianas (literária e pictórica), direcionamos o leitor para a compreensão desta pesquisa, em quatro capítulos: no primeiro, intitulado *Arte, literatura e Psicologia Analítica* exploramos a Psicologia Analítica como instrumento da Crítica Literária, apresentando o texto literário no processo visionário na perspectiva da análise junguiana, com base nos trabalhos da figura central da teoria, o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung.

Em 1922, na Sociedade de Língua e Literatura Alemã, apresenta ao mundo a visão da Psicologia Analítica sobre o processo de criação da obra de arte, na palestra proferida por Jung, intitulada “Relação da Psicologia Analítica com a obra de arte poética”, referindo-se à

³ De acordo com os estudos junguianos, as sombras são os instintos oprimidos do eu “não aprovado”, que rejeita sua mente consciente. Constituem a parte enterrada nas camadas mais profundas do ser. A sombra é o arquétipo que revela o lado obscuro da alma humana (JUNG, 2015).

simbologia mítica dos arquétipos materializados nas obras de arte. Ao estabelecer essa relação, o psiquiatra evidencia que a teoria analítica não se propõe a analisar as obras de arte em seu valor estético, mas no valor arquetípico, reconhecendo sua autonomia como produto do inconsciente coletivo⁴.

Dessa forma, trazemos para discussão inicial a crítica junguiana, não como uma entidade comprovada, como afirma o próprio Jung (2013), mas como uma das ferramentas de compreensão das possíveis implicações psicológicas de um texto literário, efetivando-se em dois diferentes processos: o psicológico e o visionário. O primeiro, relaciona as obras com temas cotidianos e conflitos pessoais, enquanto o segundo provém das esferas do inconsciente coletivo, com figuras arquetípicas das experiências humanas primordiais e mitológicas, com base nas quais analisamos o romance *O Túnel*.

No primeiro capítulo, discorremos sobre a necessária discussão acerca das conexões entre literatura e pintura, fazendo um percurso histórico que evidencia como essas interartes se entrecruzaram através dos séculos nos contextos em que foram concebidas e a percepção de suas fronteiras e intertextualidades na intersecção com a Psicologia Analítica, o que nos permite investigar as imagens arquetípicas no intertexto dos mitos e dos contos de fadas, que se renovam no interior da coletividade através dos séculos, nos diferentes signos. Em síntese, o primeiro capítulo traz os principais fundamentos que a Psicologia Analítica considera relevante ao se interpretar o texto e, assim, estabelecemos as relações entre a literatura e a pintura no sentido visionário da obra de arte.

No segundo capítulo, intitulado *Jung, arquétipos e imagens arquetípicas*, discutimos os conceitos de arquétipo e do inconsciente coletivo com que se estrutura a teoria junguiana. Além das contribuições de Carl Gustav Jung, recorremos aos estudos das imagens arquetípicas na visão da Psicologia Arquetípica de James Hillman (1995), uma vertente da Psicologia Analítica que insere as imagens em um contexto cultural maior, não as restringindo somente às práticas psicoterapêuticas, limitadas aos estudos clínicos. Neste capítulo, apresentamos a interpretação do símbolo na narrativa literária como estudo metafórico das imagens arquetípicas, de acordo com as reflexões de Campbell (1991, 2005), Durand (1993, 2004, 2019), Eliade (1979) e Whitmont (2008), haja vista que o contexto de *O Túnel* permite realizar uma leitura simbólica da traição, a qual desencadeia diversas atitudes controversas em Castel, insufladas pelo ciúme,

⁴ Jung (2008a) faz distinção entre o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo: o pessoal refere-se aos sentimentos e ideias reprimidas desenvolvidos durante a vida de um indivíduo, enquanto o inconsciente coletivo não se deve a experiências pessoais, portanto, não é adquirido individualmente, mas herdado. Trata-se de um conjunto de sentimentos, pensamentos e lembranças compartilhadas por toda a humanidade, como um reservatório de imagens latentes, chamadas de arquétipos ou imagens primordiais, as quais cada pessoa herda de seus ancestrais.

nutrindo o arquétipo da sombra. Além disso, nas contribuições de Northrop Frye (1973, 2004) e Meletínski (1987, 2002), temos o estudo das imagens arquetípicas dos personagens de um texto literário, denominadas de “arquétipos literários” – os papéis sociais vivenciados na narrativa, reconhecidos nos tipos humanos mediante as circunstâncias que lhes são impostas, revelando-se, dessa forma, a simbologia mítica na linguagem literária – as figuras do herói, do bode expiatório, do trickster⁵, da donzela em apuros, do velho sábio, entre outras.

No terceiro capítulo, *O Arquétipo da sombra: o fio condutor da narrativa sabatiana*, discorremos sobre a construção da sombra arquetípica, em que a arte é o elo entre a vítima e seu algoz, cujo envolvimento amoroso se subverte no ciúme patológico do protagonista, que impulsiona o arquétipo da sombra no romance, perceptível no sentimento de posse, na desconfiança, na sensação de perda do objeto de desejo (a mulher amada) e na traição, que induzem ao crime passionai⁶. De acordo com a teoria junguiana, o arquétipo da sombra é um problema de ordem moral, e o desafio de torná-lo consciente faz com que o homem perceba sua própria fragilidade, frustrando-se, reprimindo-se. Reprimir a sombra, entretanto, a torna mais forte, enquanto admiti-la torna o indivíduo consciente de que ela existe na realidade, sendo necessário conhecer seu lado obscuro na busca pelo conhecimento de si, rumo a sua trajetória de individuação⁷.

No contexto de *O Túnel*, o arquétipo da sombra revela a condição humana na crise existencial do homem, perceptível no drama interno de Castel, que personifica o lado sombrio da alma humana traduzido em desespero, dor, loucura, solidão e vingança, transpostos para as pinturas do escritor como reflexo do caos mental do personagem (ao sentir-se traído, perdido, confuso), simbolizadas no uso de tons escuros e avermelhados, em alusão ao crime. No trecho a seguir, é perceptível a angústia mental do personagem:

⁵ Em sua forma clássica, o *trickster* é gêmeo do herói cultural, sendo-lhe oposto não como o princípio inconsciente se opõe ao consciente, mas, antes, como o ingênuo, o tolo, o maldoso e o destrutivo se opõem ao sábio e ao criativo. A figura arquetípica do moleque-brincalhão mitológico reúne em si um inteiro repertório de desvios da norma, sua inversão e ridicularização (eventualmente com a função de “válvula de escape”) (MELETÍNSKI, 2002, p. 97).

⁶ O conceito popular referente ao crime passionai é justificado pelo fato de ter sido cometido por paixão. De acordo com os incisos I e II, § 2º, art. 121 do Código Penal Brasileiro, esse crime é tipificado como homicídio qualificado. Caracteriza-se pelo fato de ser cometido em função do sentimento de posse do agressor em relação à vítima e do fato de querer impor que seu [do agressor] amor seja reconhecido como único. Caso isso não aconteça, muitas vezes, a pessoa resolve atentar contra a vida da outra (BITENCOURT, 2012). O crime cometido pelo personagem sabatiano é premeditado e qualifica-se como doloso, já que houve a intenção de matar a mulher “amada”.

⁷ Na concepção de Jung (2008a), o termo “individuação” remete a um processo através do qual o ser humano se torna realmente um “*individuum* psicológico”, ou seja, ele se transforma em uma unidade autônoma e indivisível, se tornando uma totalidade. “A individuação, no entanto, significa precisamente a realização melhor e mais completa das qualidades coletivas do ser humano; é a consideração adequada e não o esquecimento das peculiaridades individuais, fator determinante de um melhor rendimento social” (JUNG, 2008a, p. 60).

Como já disse, passei uns dias muito agitados e mil vezes voltaram à minha mente as ideias obscuras que me atormentaram depois da visita à rua Posadas. Tive o seguinte sonho: visitava de noite uma velha casa solitária. Era uma casa de certo modo conhecida e infinitamente desejada por mim desde a infância, de modo que ao entrar nela guiavam-me algumas recordações. Mas às vezes me encontrava perdido na escuridão ou tinha a impressão de inimigos escondidos que podiam assaltar-me por trás ou de pessoas que cochichavam e zombavam de mim, de minha ingenuidade (SABATO, 2000a, p. 58-59).

O trecho acima exemplifica o drama interno de Castel, emocionalmente dissonante ao descrever o sonho. Na passagem “visitava de noite uma velha casa solitária”, tem-se uma analogia do acesso ao inconsciente. Já, na sequência “Era uma casa de certo modo conhecida e infinitamente desejada por mim desde a infância”, vê-se o regresso às lembranças pueris da infância, que se perdem diante das turbulências na vida adulta, “Mas, às vezes me encontrava perdido na escuridão ou tinha a impressão de inimigos escondidos”, além das “ideias obscuras que me atormentavam”, enquanto as palavras “perdido”, “escuridão” e “obscuras” colaboram para construir a imagem da sombra arquetípica no estado emocional do personagem.

À vista disso, observamos que a condição humana é revelada pelo escritor na angústia de Castel, pois há um artista que busca incessantemente a compreensão de algo que não é perceptível aos demais (pois vivem em seus túneis metafóricos), projetado metaforicamente na imagem arquetípica de uma velha casa solitária onde as recordações manifestadas no ciclo onírico do personagem apontam as angústias e os desejos não realizados no mundo consciente.

Nesse contexto, a crise existencialista de Castel dialoga com os movimentos expressionista e surrealista com relação aos estados inquietantes da alma humana, manifestados no universo imagístico de Ernesto Sabato, o qual Miguel Rubio assim descreve:

[...] caráter onírico na pintura de Sabato é mais profundo, e também é mais do que em sua literatura. Pertence àquele território improvável e indefinível que está abaixo das figuras alógicas que no surrealismo se apresentou mais como um jogo dialético entre consciente e inconsciente do que como uma realidade e que forma o tecido real de nosso pensamento, de nosso relacionamento com o mundo e cujos significados e analogias são impossíveis determinar, porque eles não sonham com o espírito, mas com a alma, que lugar ou fronteira que fica entre nosso corpo isolado e o mundo de percepções que escapa à nossa vontade, que é a realidade total (RUBIO, 1991, p. 22-23).

Segundo o crítico, as pinturas do escritor personificam, de modo mais profundo, as percepções da angústia dos seres ali pincelados, pelo fato de a obscuridade profunda relacionar-se com os temas visionários repletos de pressentimentos canalizados na visão singular do caos artístico, alcançando, portanto, maior significação nas crises existenciais da humanidade. Leva-

se em conta o fato de as manifestações do inconsciente coletivo no fazer artístico apresentarem um caráter compensatório em relação à situação consciente, ao captar um estado de espírito (JUNG, 2013). No quarto capítulo, “Convergência entre literatura e pintura na obra *O Túnel*, de Ernesto Sabato”, aprofundamos a análise do processo intersemiótico das imagens arquetípicas, em um estudo comparado que confronta ambos os universos sabatianos: o da narrativa literária e o da narrativa visual, evidenciando-se como as pinturas do autor são compreendidas como extensões da obra literária, além das descrições das pinturas feitas pelo narrador-personagem sobre o seu estado emocional nelas projetado.

Nesse jogo intersemiótico, utilizamos o recurso da éfrase⁸ para a compreensão do processo de transposição dos diálogos pertinentes entre as interartes aqui analisadas, tendo como referência os estudos de Claus Clüver (2006) e Leo Hoek (2006), autores traduzidos pela estudiosa Márcia Arbex em *Poéticas do Visível* (2006), obra na qual ambos evidenciam a relação da literatura com as artes visuais, entendida como sistemas semióticos sujeitos a abordagens interpretativas. Diante da perspectiva multissignificante da obra literária, partilhamos o notório pensamento de Kristeva (2005, p. 68) de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Para essa crítica literária, os diálogos intertextuais são imprescindíveis, pois o confronto da obra com outras estabelece suas convergências e divergências, constituindo o juízo de valor, tendo na Literatura Comparada importante instrumento para subsidiar a análise de uma narrativa, assim como a relação entre literatura e pintura que permite diferentes investigações e análises que catalisam a expressão humana.

A Psicologia Analítica, portanto, investiga a leitura de um texto literário, mas não se restringe a determinada obra ou autor, visto que se trata de um instrumento interpretativo, servindo como uma chave crítica que desvenda o sentido visionário no caráter transcendente da obra apreendida por gerações, com base na consideração de que o inconsciente coletivo tem na obra ficcional o receptáculo da carga energética e simbólica dos arquétipos. Assim, construímos o último capítulo desta saga arquetípica/comparatista que objetiva analisar as imagens arquetípicas de *O Túnel*, confrontando-as com as pinturas do escritor Ernesto Sabato.

Além disso, esperamos contribuir para a área de Estudos Literários, sobretudo na linha de pesquisa na qual nos situamos: “Literatura e outros Sistemas Semióticos”. A escolha do tema

⁸ Termo grego que significa “descrição” (no plural, *ekphraseis*), aparecendo em primeiro lugar na retórica de Diôniso de Halicarnasso (Retórica, 10.17). Tornou-se depois um exercício escolar para aprender a fazer descrições de pessoas ou lugares. O *locus classicus* na literatura épica é a descrição do escudo de Aquiles feita por Homero (Ilíada, 18, 483-608). (Cf. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis>). Nesta pesquisa, destacamos os estudos de Claus Clüver (2006) e Leo Hoek (2006) sobre a éfrase na tradução ou transposição de signos.

e a dedicação a este trabalho foram motivadas pela nossa percepção ao buscar a intersemiose, na qual buscamos analisar o transbordamento do texto literário para as pinturas do escritor, na sensação de continuidade, constituindo dessa forma, um estudo comparado entre as narrativas literária e pictórica do romance. Além da experiência como artista plástica no campo da pintura e meu apreço pela literatura, vinculada à formação acadêmica adquirida nos cursos de Letras Língua Inglesa (Universidade Estadual do Piauí - UESPI), Educação Artística (Universidade Federal do Piauí - UFPI) e como membro da União dos Artistas Plásticos do Piauí (UAPPI).

Uma vez que as discussões em torno de *O Túnel* (1948) propiciam um novo olhar crítico-interpretativo sobre o romance de Ernesto Sabato, no qual consideramos o autor como sendo aquele que traduz sua obra literária para o campo visual, analisamos os elementos da sombra arquetípica na atmosfera de angústia e tormentos da controversa e obscura imaginação de Castel, conforme projetados nas telas *Algo ocorrido em meu Ateliê* (1994), óleo sobre tela (40x50cm); *Uma anciã visita meu ateliê* (1985), óleo sobre tela (40x50cm); *Alguém observa o ateliê de um pintor ausente* (1981), óleo sobre tela (50x70cm), e *Reunião ou conversa de cegos* (1991), óleo sobre tela (40x30cm). Reafirmamos que este estudo aborda uma temática ainda não explorada em pesquisas de mestrado, que é a de interpretar como as imagens construídas no romance *O Túnel* são materializadas nas pinturas do autor.

2 ARTE, LITERATURA E PSICOLOGIA ANALÍTICA



Ernesto Sabato em seu ateliê.

Fonte: *flickr.com*.

A literatura, essa expressão híbrida do espírito humano que se encontra entre a arte e o pensamento puro, entre a fantasia e a realidade, pode deixar um testemunho profundo deste transe e talvez seja a única criação que pode fazê-lo.

Ernesto Sabato
O escritor e seus fantasmas (2003)

Neste capítulo, discorreremos sobre a relação interdisciplinar entre a Psicologia Analítica e a Crítica Literária, à medida que traçamos o estudo comparado das imagens arquetípicas presentes na narrativa literária de *O Túnel* (1948), para as pinturas de Ernesto Sabato, considerando as relações intersemiótica e intertextual entre os signos. Para tal, trazemos à discussão (problemática) inicial: de que forma a Psicologia Analítica auxilia na interpretação do texto literário no sentido visionário da obra cujo simbolismo arquetípico é plurissignificativo? Primeiramente, para delinear a relação da Psicologia Analítica com a literatura, revisamos os estudos de Bomfim (2005), Jung (2013), Leite (2002), Silveira (1981, 1992), Von Franz (1990, 1996, 2002) e Willemart (1995, 1999, 2014).

2.1 A Psicologia Analítica como instrumento da Crítica Literária

A Psicologia Analítica foi fundada no início do século XX pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961), com base no amplo conhecimento das tradições culturais, da alquimia, da mitologia, do estudo comparado da história das religiões, visando à compreensão das representações dos processos psíquicos inconscientes, nos quais residem as imagens arquetípicas⁹ que dialogam universalmente por várias gerações.

A teoria psicanalítica estuda o inconsciente humano, considerando as camadas individual e coletiva. A primeira consiste na individualidade psíquica, na qual é mantida toda a experiência pessoal, contrapondo-se às possíveis implicações psicológicas do inconsciente coletivo, a área mais profunda da mente que pertence a todos os seres humanos. Nessa segunda camada, estão armazenadas as imagens primordiais denominadas “arquetipos”, que constituem objeto de estudo da teoria junguiana.

Nessa perspectiva, ao analisar o simbolismo das imagens no texto literário, recorreremos à crítica junguiana como uma das ferramentas eficazes de interpretação. Conforme Young-Eisendrath e Dawson (2002), a leitura junguiana da obra literária vai além dos dilemas humanos comuns, buscando o entendimento das realidades que se entrecruzam social, política e culturalmente. Assim sendo, o estudo dos arquetipos no texto literário auxilia na interpretação dessas realidades pelo fato de eles pertencerem a todas as culturas. Na perspectiva intertextual, Willemart (1995) entende que a análise psicológica do texto estabelece condições de um estudo comparado, pois a ficção narra fatos novos, cria situações, estrutura personagens, integra

⁹ Tomamos como conceito de “imagens arquetípicas” as formas simbólicas do inconsciente coletivo, que é o conteúdo compartilhado por pessoas de todas as épocas e culturas. (JUNG, 2002). Nesta pesquisa, investigamos as imagens arquetípicas das sombras materializadas no romance *O Túnel* e nas pinturas de Ernesto Sabato.

acontecimentos reais e verossímeis que misturam espaços e tempo. O crítico apresenta os possíveis diálogos que a psicologia estabelece com as áreas científica, filosófica e a com a própria Literatura Comparada, no processo psicológico de criação de um manuscrito, reconhecendo que o fazer literário é o reflexo do contexto social de sua época a ser investigado no viés psicanalítico. Sabemos que ambas as práticas – literária e psicanalítica – derivam do indivíduo preocupado com seu passado, com a tradição, a cultura e o futuro. A literatura, por ser ligada à criação, abre horizontes ilimitados que ultrapassam o próprio autor e continuam sendo uma fonte inesgotável de conhecimentos (WILLEMART, 1995).

No livro *O espírito na arte e na ciência*, Jung (2013) lança o olhar da Psicologia Analítica sobre o processo da criação da obra de arte, que se manifesta psicologicamente como a canalização das mensagens oriundas do inconsciente coletivo para a humanidade. Jung ressalta que o objeto estético não é analisado como fuga, mas como uma descoberta que leva o indivíduo a ressignificá-lo artisticamente. Além da importância cultural que as obras de arte trazem em si, o psiquiatra enfatiza que não sejam avaliadas cientificamente, induzindo, dessa forma, o reducionismo¹⁰ de sua interpretação apenas no campo estético ou clínico.

Haja vista que o estudo sobre os arquétipos conduz à riqueza polissêmica das metáforas e dos símbolos concebidos pela oposição dos fatores conscientes e inconscientes, unificados no objeto artístico, passíveis de uma ampla interpretação, a teoria junguiana reconhece que a criação da obra de arte depende de dois processos: o psicológico e o visionário. O processo psicológico se associa às experiências do cotidiano, estando vinculado ao consciente pessoal do autor, cujas emoções são facilmente perceptíveis no fazer artístico. Já o processo visionário relaciona-se com as experiências originárias arquetípicas do artista e não tem correspondência com o cotidiano. Leite (2002) enfatiza que Jung considera como um desafio a análise do texto literário na perspectiva visionária, uma vez que leva o pesquisador a interpretar simbolicamente aquilo que na obra permanece oculto, havendo algo a ser descoberto no texto, assim como fazem os líderes, os místicos e os profetas, que, ao entrarem em contato com o aspecto soturno da vida, mostram suas habilidades místicas ao decifram os símbolos de sua época.

Ressalta-se que a condição visionária do romance depende da complexidade do herói-narrador na problemática de suas contradições afetivas. Nesse sentido, a literatura visionária permite ao público investigar o sentido simbólico do texto, contudo Jung (2013) teme que sua

¹⁰ No sentido de a obra de arte ter reduzido as explicações sobre fenômenos complexos a seus termos mais simples, tidos como mais fundamentais ou banais. Geralmente se refere ao reducionismo materialista-mecanicista (tudo é reduzido à matéria e às leis físico-químicas). Jung atribui o valor máximo à obra de arte como um símbolo a ser analisado, evitando, assim, sua redução (ULSON, 1988).

estranha e perturbadora complexidade não seja compreendida e, dessa forma, possa vir a ser rejeitada pelos críticos, pois tem na obscuridade de sua criação psicológica uma profunda origem dos temas de caráter visionários que, por diversas vezes, podem parecer estranhos, não tangíveis de se interpretarem. Todo esse aspecto soturno é encontrado no romance *O Túnel* (1948), primeira obra ficcional de Ernesto Sabato, a qual traz uma obscura complexidade na personalidade de Juan Pablo Castel, um protagonista cheio de dualidades nos estados de consciência e inconsciência. Em sua jornada, o anti-herói sabatiano não oferece proteção, pelo contrário, assassina sua donzela indefesa (María Iribarne), que também é o inverso do estereótipo de boa conduta moral. Casada com o deficiente visual Allende, Iribarne aventura-se nos braços de Castel e Hunter, primo de Allende. Desse modo, a mente torna-se o labirinto de Castel, aprisionando-o na sombra arquetípica, induzindo-o a atos psicóticos, dissociados da realidade, em que a sombra é saciada no violento assassinato. A profundidade do romance sabatiano justifica-se na crise existencialista de Castel, que traz à tona a sombra arquetípica. Para que possamos vislumbrar um pouco do que é aprofundado no terceiro capítulo desta dissertação, segue um dos trechos que revelam a dualidade psíquica do protagonista de *O Túnel*.

Eu não dizia nada. Um vaivém de belos sentimentos e ideias sombrias dominava minha mente, enquanto ouvia sua voz, sua maravilhosa voz. Fui caindo em uma espécie de encantamento [...] e um surdo desejo de precipitar-me sobre ela e despedaçá-la com as unhas e de apertar seu pescoço até sufocá-la e atirá-la ao mar ia crescendo em mim (SABATO, 2000a, p. 111).

Nesse trecho, se revelam os estados oscilantes da psique de Castel, evidenciando-se uma linha tênue entre a realidade e o devaneio na crise existencial vivenciada pelo personagem. Diante da compreensão das imagens arquetípicas que se construíram na inversa jornada de Castel (que tem na obscuridade sua “redenção”), o mal que o liberta é o mesmo que o aprisiona e o exclui do convívio social. Destaca-se que, no processo visionário, o caráter obscuro da criação artística conduz o intérprete a investigar os mistérios de uma narrativa, quer seja em comportamentos complexos e/ou distúrbios de seus personagens, quer seja nos prodígios da humanidade. Nesse contexto, Jung (2013) destaca a importância das obscuridades, ora grotescas, ora repletas de pressentimentos profundos que suscitam em imagens arquetípicas monstruosas, demoníacas, burlescas e perversas, em substituição da experiência “não aceita” socialmente, projetando-se no fazer artístico. Ao descrever “ideias sombrias”, o personagem denota o latente desejo da sombra reprimida, como se percebe no segmento “despedaçá-la com as unhas e de apertar seu pescoço”, ação que pode ser associada às características animais próprias de monstros demoníacos, cujas unhas são garras afiadas usadas como instrumentos

cortantes contra suas vítimas. Essa imagem se reflete na composição pictórica em que os personagens apresentam características grotescas, com faces angustiadas, cuja essência perturbadora arquetípica da sombra se faz presente em várias pinturas do escritor. Desse modo, a morbidez do universo ficcional sabatiano é transposta para as pinturas do autor, dialogando também com as telas surrealistas na percepção fantasmagórica dos personagens, para assim ressignificar os processos psicológicos de criação, simbolizados arquetipicamente nas linguagens literária e visual.

Conforme Silveira¹¹ (1981, p. 144), a principal contribuição da Psicologia Analítica para a compreensão da obra artística está justamente na decifração das imagens simbólicas que: “[...] tomam forma na obra de arte, trazendo luz sobre as significações que encerram e que excedem as possibilidades comuns de compreensão da época em que adquiriram vida”. Sendo assim, muitas vezes, as obras de arte não são passíveis de serem apreendidas pela visão da época vigente. À vista disso, o processo criativo impulsiona o arquétipo que repousa no inconsciente, ao qual Jung associa o exemplo da planta, que germina do solo e dele extrai o seu alimento. Não se trata, contudo, de um simples produto cuja essência depende exclusivamente das características do solo.

Analogamente, por meio da botânica, Jung (2013) diz que a obra de arte não é algo derivado, mas reorganizado de forma criativa nas condições em que foi gerado, sendo que a crítica junguiana deixa claro que a obra não pode ser confundida com aquilo que o poeta tem de pessoal, apesar de a narrativa ficcional apresentar inserções psicológicas. Nesse caso, considera-se relevante “apenas aquele aspecto da arte que existe no processo de criação artística pode ser objeto da psicologia, não aquele que constitui o próprio ser da arte [...] Ou seja, a pergunta sobre o que é a arte em si não pode ser objeto de considerações psicológicas, mas apenas estético-artísticas” (JUNG, 2013, p. 42).

Com base nessa reflexão, Young-Eisendrath e Dawson (2002) esclarecem que a psicologia profunda não parte do evento biográfico para o texto, mas ocupa-se do texto para suas implicações psicológicas, que revelam um complexo específico de problemas pertinentes a um “suposto autor” no momento da escrita. Os autores alertam ainda que haverá o desejo de referir-se ao material biográfico com o intuito de buscar a pertinência do autor histórico, porém as análises propriamente ditas devem provir inteiramente do texto, uma vez que, analisado como biográfico, corre o risco de distanciar-se do objeto em questão.

¹¹ Nise da Silveira (1905-1999) foi aluna de Carl Gustav Jung, tornou-se uma renomada psiquiatra brasileira de reconhecimento mundial na pesquisa em terapia ocupacional focada no entendimento do processo psiquiátrico de pacientes com doenças mentais, por meio das imagens do inconsciente.

Jung (2013) reitera por diversas vezes que a criação artística prevalece sobre o inconsciente pessoal do autor, ou seja, a biografia do artista é secundária com relação ao que “representa como ser criador”. A Psicologia Analítica, portanto, se concentra na análise psicológica da obra e não na psicologia biográfica do autor, prevalecendo, nesse sentido, a literatura visionária de interpretação do mundo pelo olhar do artista ao compor sua obra com elementos da própria consciência que agregam os fatos do mundo exterior. Nessa ótica, no texto literário e na pintura, tem-se um vasto campo intertextual que permite aplicar os preceitos da Psicologia Analítica no percurso da imagem arquetípica materializada pelo artista, que evoca o espírito de sua época, canalizando a mensagem extraída do inconsciente como reflexo da tessitura de significados ocultos na psique.

De certo modo a formação da imagem primordial é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista, dando novamente a cada um a possibilidade de encontrar o acesso às fontes mais profundas da vida que, de outro modo, lhe seria negado. É aí que está o significado social da obra de arte: ela trabalha continuamente na educação do espírito da época, pois traz à tona aquelas formas das quais a época mais necessita. Partindo da insatisfação do presente, a ânsia do artista recua até encontrar no inconsciente aquela imagem primordial adequada para compensar de modo mais efetivo a carência e unilateralidade do espírito da época. Essa ânsia se apossa daquela imagem e, enquanto a extrai da camada mais profunda do inconsciente, fazendo com que se aproxime do consciente, ela modifica sua forma até que esta possa ser compreendida por seus contemporâneos. O gênero da obra de arte nos permite uma conclusão sobre a característica da época na qual ela se originou (JUNG, 2013, p. 53-54).

Nesse trecho, Jung evidencia o valor arquetípico da obra de arte como parte do processo cultural no qual o artista expressa o que está nas camadas profundas de seu inconsciente, afetado pelos contextos sociais. Além disso, o caráter simbólico da obra pode ser comparado a degraus, percorridos pela linhagem ancestral, que manifestam os anseios sociais como uma forma compensatória de realidade convertida de forma positiva ou negativa na linha do tempo histórico-social. Nesse aspecto, a obra refere-se à insuficiência ou unilateralidade do espírito de uma determinada época:

[...] mais importante, porém, no estudo da literatura é o fato das manifestações do inconsciente coletivo possuírem um caráter compensatório em relação à atitude consciente. Sempre que o inconsciente coletivo torna-se uma experiência viva e se casa com a consciência da época, esse acontecimento é um ato criativo de importância para toda a época (AJB, 15, § 153, [s.d]).

Nessa perspectiva, Leite (2002) afirma que a razão mais provável para a aceitação da teoria junguiana no contexto literário talvez seja o fato de ela permitir uma explicação para a permanência da obra de arte, assim como para o permanente fascínio de algumas situações ou figuras, tendo no arquétipo uma ampliação do universo ficcional. Conforme o autor, os arquétipos são uma forma de restabelecer o equilíbrio da experiência humana através dos mitos em sua constante metamorfose, explorados ficcionalmente. Os estudos da junguiana Von Franz (1990) abordam o diálogo entre o texto literário e as narrativas mitológicas, por estarem mais próximas da consciência na função explicativa dos mitos sobre a origem da vida, do amor, das redensões e maldições, das derrotas e vitórias épicas, de heróis e vilões, das divindades que regem a existência humana, ligadas aos mistérios da antiguidade, na energia psíquica que emana coletivamente.

Para Kant (2001), a narrativa literária é uma das formas de representar o mundo, ressignificando as experiências exteriores e interiores no campo fértil dos tipos humanos, nomeados por Frye (1973) e Meletínski (2002), de “arquétipos literários”, que personificam os diferentes papéis sociais desempenhados pelos personagens na literatura. Por essa razão, os eventos míticos são atualizados na contemporaneidade, personificados nos personagens literários ou pictóricos ou em outras formas, reforçando, nesse sentido, os padrões psíquicos universais. Através da atualização mítica, estabelecemos o diálogo da sombra arquetípica em *O Túnel* com o mito de Orfeu na saga de sua ida e volta ao mundo ctônico, no resgate de Eurídice, a mulher amada, que culmina no trágico desfecho. Orfeu e Castel detêm o domínio da arte, sendo o primeiro um exímio músico capaz de amansar animais ferozes, enquanto o segundo é um prestigiado pintor argentino.

Dadas as proporções intertextuais, consideramos o protagonista de *O Túnel*, o contra-espelho do semideus, já que Castel vive a incessante angústia existencial do ser humano dominado pela sombra arquetípica, “lutando” inversamente por sua “Eurídice” (María Iribarne), sem a resgatar; ao contrário, dominado pelo ciúme patológico, acaba assassinando-a. São visíveis os diálogos entre as narrativas, ao traduzirem as dores de seus personagens em finais melancólicos, por conseguinte, a relação entre os personagens proporciona condições de um estudo comparado. Nesse sentido, Orfeu e Castel figuram realidades arquetípicas inerentes à dualidade da condição humana, necessárias à evolução, ainda que por caminhos tortuosos.

O homem e seus símbolos, último livro de Jung (1964), condensa os preceitos de sua teoria em uma linguagem mais acessível para o grande público, tornando-se por isso um dos livros mais difundidos. Nessa obra, destacamos o capítulo “O simbolismo nas artes plásticas”, em que Aniela Jaffé (2008b) relaciona os elementos pedra, animal e círculo como símbolos do

sagrado na história da arte e das religiões em períodos e culturas diferentes. Esses elementos se intensificaram nas práticas religiosas, desde o xamanismo do líder tribal que, psicologicamente, veste-se da pele de animal para assim internalizar sua força, até a incorporação das divindades nas religiões de matrizes africanas, com o uso de máscaras e de vestimentas especiais.

No que diz respeito à pintura, a autora a considera como símbolo do artista moderno que expressa o interior do homem no âmbito espiritual, tendo-se, nas pinturas surrealistas e metafísicas, a manifestação do inconsciente no texto visual. Jaffé (2008b) destaca as pinturas metafísicas de Giorgio De Chirico (1888-1978) como representações do mundo além das fronteiras da realidade que nos é perceptível, convergindo para o sentido visionário da obra de arte. A autora as descreve como transposições sonhadoras da realidade que surgem como visões do inconsciente na “abstração metafísica”, expressando rigidez e pânico, sendo análogas a pesadelos e a uma melancolia ilimitada. Argan (1992) entende a poética expressionista como a primeira poética do feio, do belo decaído, do degradado e da condição humana como um reflexo da angústia da realidade vivenciada, sinalizava o desejo de mudança nos rumos da arte na década de 1920.

Observamos, nesse universo intrigante das obras metafísicas¹² de Giorgio De Chirico, um possível diálogo com as pinturas de Ernesto Sabato, cuja estranha percepção de seres humanoides, fantasmagóricos, plasma a sombra arquetípica no aspecto mórbido das telas. A partir disso, podemos perceber quão próximas estão as pinturas sabatianas do universo metafísico do pintor italiano, um dos precursores do movimento surrealista na Itália.

Sobre a singularidade da obra artística, na visão de Ulson (1988, p. 43), “[...] quanto mais incomum ou rara ela é, quanto maior sua capacidade de sobreviver como algo de valor reconhecido pela coletividade, tanto mais será considerada uma obra de arte”. Nesse sentido, as pinturas de Sabato encapsulam a crise existencial do universo de *O Túnel*, sendo veículo da energia arquetípica no meio plástico, na condição visionária de interpretação. Barale (2001) analisa a escrita de Ernesto Sabato como correspondente à definição plástica de suas pinturas, e ambas as situações parecem responder a denominadores comuns que determinam ritmos, contrastes e proporções. Desse modo, os possíveis diálogos entre a psicologia e a literatura têm na energia psíquica dos arquétipos a manifestação de um sentido simbólico a ser reconhecido por uma coletividade.

¹² O sentido metafísico nas pinturas de Giorgio De Chirico se abstrai de imagens enigmáticas, estranhas e melancólicas, nas quais os elementos compositivos são inquietantes (condizentes com o caráter perturbador da condição visionária no texto literário), considerando a “totalidade” do ser enquanto as ciências particulares estudam apenas “partes” específicas do ser (JUNG, 2008b).

Na literatura, o escritor é inspirado pelas imagens arquetípicas, que representam os papéis sociais dos arquétipos literários, os quais adquirem vida própria e independem do autor. Nessa tessitura de imagens verbais, o texto é repleto de tonalidades dialógicas que expressam as vivências humanas na representação da visão de mundo de um sujeito, como atesta Bakhtin (2003). Retomamos, portanto, o princípio junguiano que sobrepõe o valor visionário ao psicológico, em que a simbologia da arte “[...] não deve ser procurada no inconsciente pessoal do autor, mas naquela esfera da mitologia inconsciente, cujas imagens primitivas pertencem ao patrimônio comum da humanidade” (JUNG, 2013, p. 52). Desse modo, o artista literário personifica partes conscientes e inconscientes, apreendidas e moldadas pela consciência, permitindo que a linguagem literária seja investigada a partir da ativação e percepção das imagens arquetípicas construídas no texto.

É válido ressaltar que a Psicologia Analítica reconhece a importância do artista como mediador do fazer artístico, visto como um aparelho psíquico entre a consciência coletiva e o mundo dos arquétipos, vivenciando uma espécie de transe mediúnico correspondente ao simbolismo místico dos santos e dos poetas. A teoria junguiana coloca-se como instrumento da análise literária que visa à percepção das imagens do inconsciente contidas no texto literário bem como à percepção do artista que nela se projeta. Assim, “[...] no processo criador, a energia psíquica faz-se imagem artística, transformando-a em imagem poética amadurecida para a consciência criadora, segundo o critério artístico do produtor (BOMFIM, 2005, p. 26).

Jung (2008b) investiga a forma como os artistas projetavam suas próprias trevas, influenciados pelo contexto histórico. Portanto, a relação da Literatura com a Psicologia Analítica se mantém no campo simbólico, visando a outro nível de leitura do texto, como um amplo instrumento interpretativo na crítica do texto literário, pelo qual pretende-se desvendar-lhe o sentido oculto. Neste percurso, buscamos elucidar como a crítica junguiana traz à luz o implícito na obra literária, despertando no pesquisador o prazer de desvendar o sentido enigmático (visionário) da obra. Atentando para essa relação instigante de descoberta, Darcoso descreve o espírito investigativo do leitor:

Em uma narrativa, alguma coisa deve ser perdida, ou estar ausente, para que ela se descubra; se tudo estivesse no lugar, não haveria história a ser contada. A perda é perturbadora, mas também excitante; o desejo é estimulado por aquilo que não se pode possuir totalmente, e essa é uma fonte de satisfação da narrativa. Se nunca o pudéssemos possuir, nossa excitação poderia se tornar intolerável e se transformar em desprazer (DARCOSO, 2010, p. 150).

A sensação de perda leva o intérprete a compreender certos símbolos e diálogos narrativos pelo fato deles exibirem características atemporais, inesgotáveis e multidimensionais, pois trazem à consciência os conteúdos arquetípicos que geram profundas transformações na psique do indivíduo, proporcionando-lhe um mergulho interno rumo ao autoconhecimento.¹³ Esse mergulho é que analisamos em *O Túnel*, na dissonante ambivalência psíquica de Castel, cujas imagens arquetípicas do texto literário alcançam a superfície sob a forma plástica, nas pinturas do escritor argentino.

Apresentamos, assim, a Psicologia Analítica como instrumento de interpretação dos conteúdos arquetípicos das narrativas literárias, nos diálogos da ficção com a realidade. Percebe-se que a literatura e a pintura são veículos de atualização das imagens arquetípicas, nascidas do processo psíquico criativo do inconsciente do escritor ou do pintor que as materializam, captando a energia simbólica do contexto histórico em que são concebidas. As formas de arte trazem à tona o que a atmosfera espiritual necessita, tal como afirma Jung (2013). Em virtude disso, a relação dos arquétipos nas linguagens literária e pictórica do escritor Ernesto Sabato possibilita interpretar o valor arquetípico das interartes. Assim, na crítica junguiana e na Literatura Comparada, temos amplo diálogo que proporciona um olhar interpretativo da narrativa literária, desvelando a multiplicidade simbólica das imagens arquetípicas que se façam reconhecer.

2.2 Conexões entre literatura e pintura na Literatura Comparada

Ao tratar das relações que se estabelecem entre o texto literário nos seus possíveis diálogos com outros signos verbais, destacamos a pintura, a escultura, a fotografia e o cinema como as linguagens mais recorrentes no âmbito comparatista, em que a correspondência entre os elementos de cada sistema traz à luz o diálogo das interartes, em uma espécie de déjà-vu semiótico. Para Carvalhal (2006), comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e de sua organização em diferentes culturas, sendo comum o método de comparar signos distintos.

Como disciplina, a Literatura Comparada tem início na França, com o político, professor e escritor francês Abel-François Villemain (1790-1870), que ministrava cursos sobre literatura no século XVIII, utilizando a expressão Estudo da Literatura Comparada para nomear uma forma de investigação que confronta duas ou mais literaturas, assim como outras linguagens

¹³ Disponível em: www.psicologiasandplay.com.br/psicologia-analitica.

que possam ser comparadas e analisadas no campo literário. Nessa perspectiva, a Literatura Comparada, na relação intersemiótica, propõe o estudo da narrativa ressignificada em outros signos, considerando semelhanças e diferenças para uma criticidade interpretativa do texto literário.

Tomamos como exemplo inicial a obra *Poética*, de Aristóteles (384-322 a.C.), uma das teorias mais estudadas na estética ocidental, composta por 26 capítulos (no texto que temos hoje), trazendo uma introdução geral sobre a arte poética, seguida de um estudo comparado entre a poesia trágica e épica (SANTORO, 2007). Não esqueçamos que, independentemente do suporte, o ato de narrar é tão inerente ao homem quanto o de comparar, conforme a necessidade da época. Desse modo, o confronto entre as diferentes linguagens surge da condição interdisciplinar com outras áreas de conhecimento, bem como das diversas manifestações artísticas interpretadas a partir do método comparativo.

Neste segundo momento, trazemos a necessária discussão sobre as conexões entre a literatura e pintura na perspectiva dos estudos comparados, conforme as teorias de Grombrich (1988/1995), Lessing (1998), Mario Praz (1986) e Schøllhammer (2007), no intuito de demonstrar como as interartes se entrecruzaram através dos séculos na História da Arte e da Literatura, considerando as fronteiras, as aproximações e as interseções, para, assim, analisarmos os aspectos adaptados do verbal para o visual com base nas contribuições de Arbex (2006), Bakhtin (2003), Carvalhal (2006), Clüver (2006), Genette (2010), Hoek (2006), Kristeva (2005) e Louvel (2006).

Sobre essa trajetória, partimos da relação entre a literatura e a pintura como uma fonte de estudos comparados, desde a visão do poeta grego Simônides de Ceos (556-468 a.C.) sobre a correlação das interartes: “A pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala”, evocando a superioridade da poesia como princípio para as demais artes. A concepção de Horácio, poeta da Roma Antiga, prevaleceu sobre outras que anteriormente elucidavam essa correlação, tornando-se a mais difundida nos estudos de aproximação entre a poesia e outros signos.

Em *A Arte da Poesia*, Horácio aconselhava sobre a arte de escrever poesia e drama. Ele buscou na poesia algumas semelhanças com a pintura, elaborou um estudo comparativo, tratando-as como artes irmãs, o que se eternizou na recorrente expressão *ut pictura poesis*, que significa “como a pintura, é a poesia”, interpretada como um princípio de similaridade entre as artes. Segundo a visão de Horácio, a pintura seria a forma de representar a característica da unidade que a poesia deveria ter. Assim, a concepção horaciana de que a poesia se igualaria à pintura foi utilizada por vários anos nos estudos comparados, sendo que os papéis se inverteram

na Renascença, quando a concepção vigente era de que a pintura deveria igualar-se à poesia, ou seja, a poesia passou a ser a mais valorizada. O resultado dessa inversão de valores fez com que a pintura passasse a ser vista como uma arte mecânica e de imitação.

Com o passar do tempo, o juízo de valor da tradição horaciana foi perdendo prestígio, sendo questionado, no século XVIII, por duas novas correntes críticas: a de Diderot (1713-1784), na França, e a de Lessing (1729-1781), na Alemanha. Diderot rejeitava as longas descrições dos quadros feitas pelos artistas dos séculos anteriores e colocava o julgamento individual do espectador como primordial na interpretação da obra de arte. Conforme Oliveira (1993, p. 17), “Diderot evita, pois, a descrição do quadro analisado, descrevendo apenas certos objetos nele presentes. Convida o leitor a fixar alguns deles, numa espécie de passeio para a tela”. Dessa forma, o espectador faria parte do processo de interpretação e significação do objeto artístico.

Em 1776, Lessing apresenta ao público uma controversa e pertinente reflexão sobre a relação da poesia com a pintura. Em *Laocoonte: um ensaio sobre os limites da pintura e da poesia*, o crítico alemão discorda da concepção horaciana de que as artes fossem irmãs, dialogando com o pensamento renascentista no sentido da “superioridade” da poesia, classificando-a na categoria de tempo, enquanto a pintura e a escultura se enquadrariam na categoria de espaço. A esse respeito, de acordo com a perspectiva de Lessing (1998, p. 96), “[...] a pintura é uma arte da imagem, isto é, do espaço, enquanto a poesia é uma arte da linguagem, isto é, do tempo. A pintura e a poesia são, portanto, submetidas a determinações específicas. O que o poeta pode contar nem sempre pode ser mostrado pelo pintor.” O crítico alemão aponta, pois, que as artes têm linguagens e características distintas, não podendo ser igualadas, visto que existem fronteiras entre elas. Diante do panorama histórico entre a poesia e a pintura, percebe-se uma sutil ironia do crítico ao relacioná-las.

A competição entre a poesia e as artes plásticas só pôde se desenvolver porque aceitava-se a existência de semelhanças entre esses dois campos das artes. Com efeito, os artistas plásticos do Renascimento não possuíam um acervo de regras e preceitos nem de longe tão rico quanto os vários tratados de retórica e de poética herdados da Antiguidade (LESSING, 1998, p. 10).

Nesse discurso, se faz perceptível a contundente predileção pela palavra, perpetuada por séculos, porém, a partir dos estudos de Literatura Comparada, recupera-se a benéfica relação entre a imagem e a palavra, entre o estético e o histórico, vista como uma das formas de representação do real, entrelaçando ambos os sentidos: literário e visual. Além das questões de tempo e espaço, Arbex (2006) aponta que o crítico alemão havia condenado a pintura como

modelo narrativo devido à estrutura compositiva e suporte diferirem da poesia, fixando, assim, limites reais entre elas, todavia as convergências horacianas voltaram a se cruzar na década de 1920, com ênfase no movimento surrealista, inspirado na psicanálise de Sigmund Freud (1856-1939). Nesse período, a literatura surrealista adotou a técnica do uso livre de palavras, enquanto a percepção imagética dos sonhos e o inconsciente humano eram projetados nas telas de artistas como Joan Miró, Max Ernst, René Magritte, Salvador Dalí, Frida Kahlo entre outros pintores. Nesse universo de aproximações, interseções e divergências, observa-se que a relação entre literatura e pintura sempre instigou o debate, tanto no âmbito da História da Arte quanto na Literatura, ampliando os sentidos de ambas as linguagens.

Com base nisso, Gonçalves (1997) ressalta o poder que as obras de arte têm de ampliar suas possibilidades de expressão, transcendendo o campo de criação, nos diálogos com outras artes, transmutadas em outros signos, gerando novas análises. A metodologia comparatista permite diferentes investigações e objetos de análise, perfazendo um grande campo de atuação. Segundo o crítico literário René Wellek (1994), o estudo comparado trabalha na perspectiva do desaparecimento de fronteiras, no sentido de a literatura comparada e a literatura geral terem por único objeto a própria literatura.

Coutinho (1994) nos lembra que Wellek (1994) condenava a perspectiva predominantemente descritivista de tais estudos, afirmando que o comparatismo literário e a crítica não poderiam andar separados, ressaltando ainda que a literatura comparada compara não só pelo procedimento, sendo um recurso analítico e interpretativo. O processo de transposição de uma obra literária para o meio plástico, bem como o caminho inverso, tem na intertextualidade um importante aspecto para compreensão dessa ressignificação.

A transformação séria, ou transposição, é, sem nenhuma dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente – provaremos isso ao longo do caminho – pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam. Também pela amplitude e variedade dos procedimentos nela envolvidos (GENETTE, 2010, p. 63).

Nesse sentido, Kristeva (2005) trata dos traços textuais de um texto anterior a um posterior, como uma constituição híbrida de uma linguagem a outra, na qual existem empréstimos e acréscimos que são onipresentes na relação dialógica da literatura com outras artes. Nessa híbrida construção, faz-se necessário um prévio conhecimento do simbolismo multicultural por parte de quem pesquisa um determinado objeto, pois os signos não se excluem, ao contrário, complementam-se, da mesma forma que outras áreas, como filosofia, história, linguística, psicologia e sociologia, contribuem para a Crítica Literária, na tradução dos signos

verbais por meio dos não-verbais. Ao analisarmos a intersemiose das imagens contidas no texto de *O Túnel* (1948), de Ernesto Sabato, para as pinturas do escritor, inserimos um novo olhar interpretativo sobre o romance sabatiano. Carvalhal considera relevante a visão multicultural na análise comparada, considerando os seguintes aspectos:

[...] o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por “um ar de parença” entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente (CARVALHAL, 2006, p. 86).

A autora enfatiza que os aspectos sócio-políticos são necessários na interpretação comparativa da obra literária, similarmente ao que ocorre nos estudos dos arquétipos, que não se restringe ao campo clínico da Psicologia Analítica. Nessa perspectiva, Arbex (2006) evidencia o caráter híbrido do surgimento da escrita, que continha elementos imagéticos, cujas inter-relações são amplamente discutidas pela especialista em História da Escrita Anne-Marie Christin, segundo a qual: “A escrita nasceu da imagem e, seja qual for o sistema escolhido, o do ideograma ou do alfabeto, sua eficácia procede unicamente dela” (CHRISTIN, 1995 *apud* ARBEX 2006, p. 17). Essa autora aponta que, na construção do verbal por meio do visual, tais signos podem ser reduzidos a valores unitários e simples, ou que pode ser priorizado somente um dos tipos, desconsiderando-se, assim, a hibridez da comunicação humana, perceptível desde as inscrições rupestres, nos hieróglifos egípcios, na ideografia mesopotâmica e chinesa, até nos atuais, nos *emojis* usados nas redes sociais. Conforme Arbex, sua percepção é de que:

[...] tanto a literatura quanto as artes viram surgir inúmeros exemplos de reintegração da parte visual e espacial da escrita, na ilustração, nos cartazes, nos jogos literários com a letra, nos jogos dos pintores com a escrita e dos poetas e dos escritores com a imagem (ARBEX, 2006, p. 19).

Analogamente, a autora faz alusão à hibridez verbal e visual referindo-se à caneta como o pincel do escritor, que eterniza suas memórias em sua tela, a superfície do papel. Desde a difusão da dialética da supremacia da escrita sobre a imagem, segundo a visão lessinguiana, surgiram outros teóricos que defenderam essa linha de raciocínio, dentre os quais destacamos, Goodman (2006) que entende que o campo visual seja semanticamente denso no sentido de as variantes compositivas de um quadro não serem possíveis na linguagem verbal, reforçando a visão tradicional da superioridade da escrita. Clüver (2006), entretanto, reflete sobre a

radicalidade de Goodman (2006), ao definir barreiras impostas entre a palavra e a imagem, interpretando-as separadamente. Clüver (2006) explica que os aspectos decodificados de um sistema para outro influenciam na possível tradução, cabendo ao tradutor a preservação das características formais, com base no discernimento, na interpretação e no julgamento. Sobre a transposição intersemiótica, o estudioso exemplifica:

O tamanho da imagem de uma árvore em uma pintura pode ser interpretado simplesmente como indicação do local em um sistema de representação de perspectiva, ou como uma expressão de sua importância relativa, ou como parte constitutiva de sua relevância simbólica. De acordo com sua interpretação, o poeta, ao fazer a transposição da pintura, decidirá se o tamanho da imagem árvore deve realmente ser indicado ou se sua importância ou função simbólica será estabelecida por outros meios que não a referência ao tamanho (CLÜVER, 2006, p. 118).

Percebe-se, então, que o resultado da transposição dependerá do sentido que o tradutor queira conotar ou denotar. Para Schøllhammer (2007), a criação da imagem a partir da obra literária evidencia o poder da palavra ao despertar a imagem mental durante a leitura, em uma dinâmica cognitiva que nutre os recursos imaginários ativados pelas experiências vivas do leitor. Assim, temos “[...] o estudo da relação entre texto e imagem, ou seja, entre a representação visual e a representação literária, que abre um campo fértil para a compreensão da literatura numa sociedade cada vez mais absorvida pelas dinâmicas da cultura da imagem” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 11). Os elementos compositivos de cada signo auxiliam no percurso interpretativo da transposição, uma das razões pela qual recorreremos à écfrase como recurso utilizado nas descrições dos elementos intersemióticos na fundamentação da análise deste trabalho.

Clüver (2006) define a écfrase como um auxílio na representação verbal de um texto ou mais textos, fictícios ou não, compostos em sistemas sígnicos não-verbais que propiciam a construção imagética que se tem das narrativas, assim, a écfrase apresenta os aspectos intertextuais na tradução entre os signos. Visto que o homem tem na narrativa literária uma ferramenta para partilhar experiências, bem como possui a necessidade de representá-las. Assim, o campo das ideias evoca as imagens descritas no plano verbal nas descrições de personagens, do contexto histórico, dos espaços físicos. Em síntese, “[...] não existe narração sem descrição, e a descrição pode até mesmo servir à narração” (GENETTE, 1969, p. 57). Dada a importância da écfrase, Hamon faz o seguinte esclarecimento:

[...] a descrição será, pois, o lugar onde a narrativa se interrompe, onde se suspende, mas igualmente, o espaço indispensável onde se “põe em conserva”, onde se “armazena” a informação, onde se condensa e se redobra, onde personagens e cenário, por uma espécie de “ginástica” semântica [...], entram em redundância; o cenário confirma, precisa ou revela a personagem como feixe de traços significativos simultâneos, ou, então, introduz um anúncio (ou um engano) para o desenrolar da ação. [...] Pode-se dizer, então, que, por um lado, desempenha o papel de “organizador” da narrativa, e, por outro lado – pela redundância que nela introduz –, o papel de sua memória (HAMON, 1976, p. 73-74).

Nas artes plásticas, ao contemplar as obras dos grandes mestres, o espectador investiga os detalhes que as tecem e assim as descreve oralmente, narra sua experiência com a obra. Um exemplo é a famosa pintura *The Starry Night*, “A Noite Estrelada”, de Vicent Van Gogh (1889), a qual traz a visão pessoal do pintor sobre um céu noturno que inspirou o poema de Anne Sexton (1962), no qual leva o mesmo título da obra. Posteriormente, em 1971, a canção *Starry, Starry Night*, “Estrelada, noite estrelada” composta por Don McLean faz homenagem ao pintor. A seguir, trechos do poema e da canção inspirados na obra de Van Gogh:

The Starry Night (1962),
de Anne Sexton.

A cidade não existe
exceto onde uma árvore de cabelo preto
escorrega como uma mulher afogada no céu
quente.
A cidade está em silêncio.
A noite ferve com onze estrelas.
Oh noite estrelada! É assim
Eu quero morrer
(SEXTON, 1981, p. 53, tradução nossa).¹⁴

Starry, Starry Night (1971),
de Don McLean.

A estrelada, noite estrelada
Pinte sua paleta de azul e cinza
Olhe os dias de verão lá fora
Com olhos que conhecem
a escuridão da minha alma
sombras nas colinas
(MCLEAN, Don. BGO Records, 1971,
tradução nossa).¹⁵

O poema constitui a visão de Anne Sexton do plano pictórico para o verbal no hibridismo das palavras (poesia). Por sua vez, a pintura de Van Gogh foi convertida em letra e notas musicais (cifras) na composição *Starry, Starry Night*, de Don McLean, recriada em outras linguagens. Clüver (2006) afirma que Sexton (1962) conduz o leitor de *The Starry Night* a familiarizar-se com a pintura do artista, pois quem lê o poema recria a imagem da obra na mente. Em “A noite ferve com onze estrelas. Oh noite estrelada!”, a autora refere-se as onze

¹⁴ The town does not exist except where one black-haired tree slips up like a drowned woman into the hot sky. The town is silent. The night boils with eleven stars. Oh *Starry, Starry night!* This is how I want to die (SEXTON, 1981, p. 53).

¹⁵ *Starry, starry night*, paint your palette blue and grey. Look out on a summer's day with eyes that know the darkness in my soul shadows on the hills (MCLEAN, Don. BGO Records, 1971, n.p.).

estrelas com pinceladas amarelas envoltas de pinceladas brancas e cinzas que iluminam a noite do artista. Enquanto, McLean (1971) evidencia o título e a paleta de cores da pintura “A estrelada, noite estrelada. Pinte sua paleta de azul e cinza”. Nesse sentido, “[...] o poema também pode ser visto como uma recriação do processo em que o espectador percebe e reage à cena” (CLÜVER, 2006, p. 123).

As transposições intersemióticas constroem um sentido semelhante de um signo a outro, tal como Plaza (2003, p. 32) as entende como intercurso de sentidos e transcrição de formas na interpretação dos signos, mantendo uma relação com o signo original “a vida do original alcança sua expansão póstuma mais vasta e sempre renovada”. Assim, o recurso da écfrase ampara o sentido das linguagens perceptíveis no caráter duplo do texto visual, no diálogo com a visão horaciana da irmandade entre a poesia e a pintura. Conforme Zanchetta;

A écfrase serve como fonte de invenção para o pintor que ao ler se deleita com aquilo e adquire um repertório para as coisas que irá pintar, inventando a sua pintura com as partes descritas. Pois ela mostra a obra e descreve as suas partes, indicando onde está cada pessoa e coisa e qual seu movimento, seus gestos, suas roupas e tudo isso será imitado na pintura (ZANCHETTA, 2014, p. 118).

Historicamente, a écfrase permitiu que a pintura construísse visualmente inúmeras cenas do sagrado em diversas culturas. Territórios retratados nos mapas apresentaram ao mundo países e suas belezas naturais, a monarquia eternizada nas pinturas de mestres reconhecidos ou anônimos, caracterizando, dessa forma, o caráter narrativo e retórico da pintura, defendido pelo arquiteto e teórico da arte Leon Batista Alberti (1436), na representação histórica, sob o olhar artístico.

Retomando a questão intertextual, Carvalhal (2006) faz uma oportuna comparação entre os cânones literários e os arquétipos. Na sua concepção, os escritores seriam os modelos arquetípicos nos quais outros se inspiram: “[...] o conhecimento do que chamaríamos seus ‘arquétipos’, portanto, amplia os significados que lhes possamos atribuir. Desse modo, ao lermos um texto, estamos lendo, através dele, o gênero a que pertence e, sobretudo, os textos que ele leu” (CARVALHAL, 2006, p. 55).

Para exemplificar, a autora recorda a inspiração de Carlos Drummond de Andrade na poesia *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, o qual seria o modelo arquetípico para o poeta mineiro, conforme os quatro primeiros versos dos poemas:

Canção do Exílio.

Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá;
 As aves, que aqui gorjeiam
 Não gorjeiam como lá
 (DIAS, 1959, p. 11).

Nova Canção do Exílio.

Um sabiá
 na palmeira, longe.
 Estas aves cantam
 um outro canto
 (ANDRADE, 2012, p. 52).

Conforme Sant’Anna (2003), há o deslocamento mínimo, com o recurso da citação e transcrição direta dos versos de Gonçalves Dias, com a subversão da ideologia do poema original, no entanto não existem alterações significativas de sentido ou de estilo suficientes para caracterizar uma estilização. Nesse caso, a paráfrase é utilizada por Drummond apenas em um pequeno fragmento do texto, motivo pelo qual Sant’Anna (2003) considera o poema, em todo seu conjunto, como uma obra completamente original. Desse modo, a imagem primordial na *Canção do Exílio* foi uma referência literária arquetípica para Drummond, que a utilizou como matéria-prima, constituindo intertexto, como atesta Carvalho (2006). Diante desse breve exercício comparativo, reconhecemos as semelhanças de sentidos de ambas as poesias, bem como na correspondência entre a pintura “Noite Estrelada” e suas relações intersemióticas atualizadas em outros signos.

Em outra perspectiva, o romance *O Túnel* (1948) apresenta semelhanças com *Memórias do Subsolo*, de Dostoiévski (2009), originalmente publicado em 1864. Segundo Wanderson Lima (2019), o intertexto com o romance sabatiano se encontra no sentido da imagem do chamado “homem do subsolo”, por caracterizar-se como um ser irritadiço, de humor oscilante, cuja criticidade atinge tanto a si próprio quanto aos outros. Tais atributos são reconhecidos em Castel, bem como nas pinturas de Sabato, em que são apresentados personagens solitários, tristes, desesperados, imprimindo no universo pictórico a visão pessimista encontrada na obra de Dostoiévski. Quanto ao simbolismo das emoções humanas, as pinturas de Sabato dialogam com os movimentos artísticos Expressionismo e Surrealismo, amplamente difundidos na efervescência cultural do início do século XX. Movimentos que refletiram a angústia existencial de um indivíduo alienado, fruto da sociedade moderna e industrializada, o qual necessitava libertar-se dos padrões vigentes da época.

O Surrealismo buscou na livre expressão e na espontaneidade de imagens geradas no inconsciente uma inovação para a época, causando “histeria” entre os escritores e pintores, cujos sintomas canalizaram-se nas narrativas literárias e pictóricas. É nesse contexto que:

Os surrealistas adotam a “escrita automática”, procedimento que consistia simplesmente em escrever, sem entraves, tudo o que lhes passasse pela cabeça,

à maneira da associação livre, regra fundamental que guia a fala em análise. Muitos já apontaram o caráter impossível dessa empreitada — alguma elaboração é certamente necessária à escrita, e se esgueira mais ou menos deliberadamente por entre as palavras vindas ao sabor do fluxo associativo. (RIVERA, 2005, p. 11).

O Surrealismo trouxe a representação do inconsciente, associados aos preceitos psicanalíticos de Sigmund Freud e Carl Jung. Seria o inconsciente ressignificado no campo visual e literário (quadros, romances e poesias) como ideal de transformação política, no incessante desejo de ultrapassar paradigmas. Percebe-se que o caráter transgressor dos surrealistas remete ao sentido visionário junguiano da obra de arte, na ousadia de romper com o academicismo, atuando por meio dos artistas como canais que expandiram a insatisfação e a revolução de uma estética diferenciada. Paralelamente, no Brasil, a coletânea da Semana de Arte Moderna de 1922 trouxe ao cenário artístico diversos segmentos com o anseio de retratar a realidade brasileira, subvertendo os valores academicistas europeus, que era o de apropriar-se do real e não o de torná-lo visível.

É por meio das concepções dos estudos comparados que investigamos a transposição intersemiótica do texto literário de *O Túnel* para as pinturas do escritor, lançando um novo olhar interpretativo ao romance sabatiano, contextualizado na perspectiva psicanalítica. No artigo *Ernesto Sabato y la luz*, Rubio (1991) recorda-nos que, anteriormente, outros escritores expressaram-se através da pintura como fonte de lazer, e, nesse sentido, o crítico compara o percurso do escritor argentino ao do escritor e pintor expressionista austríaco Kokoschka Michaux (1886-1980), que tem sua trajetória iniciada na poesia, produzida em paralelo com suas pinturas e desenhos, ainda que a notoriedade dos dois artistas permaneça no campo literário.

Hoek (2006) explica que a transposição intersemiótica da imagem para escrita se faz presente verbalmente na pintura, nos seguintes elementos: título da obra, legenda, data, enquanto a descrição pictural seria “[...] a técnica que permite descrever as personagens, os lugares, as cenas, ou os detalhes das cenas, como se eles fossem quadros” (LOUVEL, 2006, p. 197). A leitura de *O Túnel* permitiu-nos perceber que as pinturas sabatianas fossem analisadas como uma extensão da narrativa, constituindo o que Hoek (2006) denomina de “primazia do texto”, ou seja, a transposição da linguagem verbal para a visual, na qual se estabelece uma relação de comunicação, produção e/ou recepção.

Tanto Hoek (2006) quanto Louvel (2006) concordam que os textos literários têm um referencial pictural do discurso verbal como referência para a obra de arte, além da primazia do texto sobre a imagem ou da imagem sobre o texto, pois constituem perspectivas de categorias

de produção distintas. Desse modo, “[...] a poesia se esforça em exprimir verbalmente as mesmas emoções provocadas pela obra de arte” (HOEK, 2006, p. 172). Esse autor aponta como uma das inserções de descrições picturais no texto literário o fato de o escritor inserir um pintor, um músico ou um escultor como protagonista da narrativa, o que resultará, naturalmente, descrições de obras de arte ou do processo criativo no interior da narrativa.

Em semelhante visão, Louvel (2006) concorda com o fato de que se um pintor se fizer presente em um texto narrativo, ele alertará o leitor para a qualidade pictural da descrição. Tal similaridade é encontrada em *O Túnel*, cujo protagonista Juan Pablo Castel é um pintor reconhecido cheio de controvérsias emocionais, com indícios do surgimento da sombra arquetípica, que o leva à insanidade e ao crime. Ironicamente, o elo entre Castel e María Iribarne é uma pintura do personagem que desencadeia a trama sabatiana e os conflitos vivenciados por Castel, na condição da fragilidade humana. No trecho abaixo, é perceptível a descrição pictural que Hoek (2006) e Louvel (2006) fazem referência.

Todos sabem que matei María Iribarne Hunter. Mas ninguém sabe como a conheci, que relações houve exatamente entre nós e como fui me acostumando à ideia de matá-la. Tentarei relatar tudo imparcialmente porque, embora tenha sofrido muito por culpa dela, não tenho a néscia pretensão de ser perfeito. No salão de Primavera de 1946 expus um quadro chamado *Maternidade*. Seguia a linha de muitos outros anteriores: como dizem os críticos em seu insuportável dialeto, era sólido, estava bem estruturado. Tinha, enfim, os atributos que esses charlatães encontram em minhas telas, incluindo “certa coisa profundamente intelectual”. Mas no alto, à esquerda, através de uma janelinha, via-se uma cena pequena e remota: uma praia solitária e uma mulher fitando o mar. Era uma mulher que olhava como se esperasse alguma coisa, talvez algum chamado fraco e longínquo. A cena sugeria, na minha opinião, uma solidão ansiosa e absoluta. Ninguém reparou na cena: todos passavam os olhos por ela como se fosse secundária, provavelmente decorativa. Com exceção de uma única pessoa, ninguém pareceu entender que aquela cena era essencial. Foi no dia da inauguração. Uma moça desconhecida ficou muito tempo diante de meu quadro sem dar importância, aparentemente, para a grande mulher em primeiro plano, a mulher que olhava o menino brincar. Em compensação, olhou fixamente a cena da janela, e enquanto o fazia tive certeza de que ela estava isolada do mundo: não viu nem ouviu as pessoas que passavam ou se detinham diante de minha tela (SABATO, 2000a, p. 12-13, grifo do autor).

Podemos perceber que a descrição traz o título da obra e os elementos que a compõem, permitindo a construção de cena. Os trechos “A praia solitária” e “A cena sugeria, na minha opinião, uma solidão ansiosa e absoluta” constituem variantes dos personagens solitários que Sabato traz do universo literário para o pictórico. Conforme Hoek (2006), a transposição da escrita para a imagem resulta em duas obras diferentes, constituindo a relação intertextual. À

proporção que os textos narrativos convocam imagens (pinturas, fotografias, ilustrações de caráter pictural) agregadas aos critérios narratológicos e linguísticos no sentido polissêmico da narrativa.

Nessa linha de raciocínio, Louvel (2006) reflete sobre a capacidade de o sujeito observador descrever uma obra plástica por meios técnicos ou pela sensibilidade de impressão da obra, a fim de interpretar os aspectos transposicionais e intersemióticos de signos diversos. Sem dúvida, o processo de correlação entre a literatura e a pintura é complexo e exige um arcabouço intertextual coerente por parte de quem pesquisa, que considere tanto os aspectos intertextuais quanto as diferenças, pois trata-se de uma recriação, e não de uma reprodução fiel. Um típico exemplo são as adaptações das obras literárias para a linguagem cinematográfica ou os *remakes* que geram insatisfação, devido ao público não compreender o processo transposicional de uma linguagem a outra, exigindo fidelidade ao texto original. A esse respeito, Alselmi (2016) reconhece que a transposição de uma obra literária para o meio audiovisual só é possível a partir das adaptações, as quais nem sempre agradam o receptor. Para esse autor, as adaptações sofrem uma deturpada visão:

Os textos adaptados, entretanto, costumam ser constantemente desqualificados, devido à análise do público à luz do conceito de fidelidade à obra de origem. Porém, deve-se ter em mente que as adaptações, ainda que guardem semelhanças com a obra em que se inspiraram, possuem certa autonomia e independência, devendo, portanto, ser lidas como novas obras, frutos de um trabalho de (re)criação, e não de reprodução (ALSELMI, 2016, p. 98).

Ao interpretar a inter-relação entre signos, é necessário considerar os aspectos intertextuais, como alusões e apropriações que se manifestam na constante troca de informações, conforme orienta Grombrich (1995, p. 9): “[...] assim como o estudo da poesia fica incompleto sem algum conhecimento da linguagem e da prosa, o estudo da arte deve ser, creio eu, suplementado cada vez mais com uma pesquisa da linguística da imagem visual” na constante troca de informações que possibilitam um amplo estudo de conhecimento das interartes que necessitam dessa expansão, considerando as especificidades de cada linguagem.

Candido (2006) relaciona a concepção de literatura a um sistema de obras ligadas por denominadores comuns. Além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, se manifestam historicamente e fazem da literatura um aspecto orgânico da civilização. De modo análogo, tais denominadores seriam as relações intertextuais que o fenômeno literário articula com as demais

áreas no fluxo contínuo nas diferentes esferas da realidade, considerando-se fatores internos e externos (entre o texto e o contexto), para interpretar a obra literária não somente no campo estético, mas parte de uma estrutura social.

Na dimensão psicanalítica, os arquétipos literários são construídos a partir de suas descrições físicas e/ou psicológicas na trama narrativa em que a energia psíquica dos personagens se encontra nos sentidos metafóricos e nas interpretações atualizadas do espírito arquetípico da época portadores de mensagens universais. Portanto, tal atualização necessita dos estudos comparados para a compreensão de seu amplo significado, pois não se trata de algo isolado, estanque ou limitado a questões patológicas.

Nesse sentido, Bomfim (2005, p. 65) afirma que: “[...] as imagens arquetípicas são (re)escritas ou (re)estruturadas no nosso psiquismo sempre que precisamos atribuir ao fenômeno um dado novo”. Logo, as conexões mútuas entre a literatura e pintura se modificarão com naturalidade diante de novos contextos, interpretadas no espírito de conteúdo da consciência dos indivíduos, visto que as linguagens sofreram mutações, ora valorizadas ora subestimadas nos juízos de valor, desconstruindo-as em um dado momento histórico.

De acordo com Samoyault (2008), o caráter híbrido das linguagens permite ver nos textos, além de seus próprios caracteres, signos do mundo, conforme a postulação maior do dialogismo bakhtiniano, que reafirma a interação entre os discursos que constituem cada ato de linguagem. Os tratados literários e pictóricos trouxeram formas de narrar a realidade, subvertendo-a a mundos possíveis e imagináveis da palavra e da imagem não restritos a uma única vertente interpretativa. A Literatura Comparada possibilita esse olhar com relação aos novos âmbitos não-literários e constitui uma significação nos possíveis diálogos que permitiram nossa percepção das imagens arquetípicas do romance *O Túnel* (1948) para as pinturas de Ernesto Sabato, nas quais personificam as sombras arquetípicas de Castel em personagens solitários com faces desesperadas, imersos no sofrimento latente da atmosfera lúgubre de suas telas.

3 JUNG, ARQUÉTIPOS E IMAGENS ARQUETÍPICAS



Demiurgo, de Lewandowski. Óleo sobre tela (2016).

Fonte: *Mariusz lewandowskiart*.

A autêntica obra de arte, porém, é uma “produção impessoal”. O artista é “um homem coletivo que exprime a alma inconsciente e ativa da humanidade”. No mistério do ato criador, o artista mergulha até as funduras imensas do inconsciente. Ele dá forma e traduz na linguagem de seu tempo as intuições primordiais e, assim fazendo, torna acessíveis a todos as fontes profundas da vida.

Nise da Silveira
Jung: vida e obra (1981)

Neste capítulo, esclarecemos, sob a perspectiva de alguns teóricos da Psicologia Analítica, a diferença entre imagens arquetípicas e arquétipos¹⁶, considerados modelos de comportamentos humanos universais que habitam o inconsciente. A manifestação do arquétipo é perceptível nas experiências que se repetem durante gerações (nascimento, morte, casamento, traição, alegria, sofrimento, entre outras formas), reconhecidas independentemente de onde o indivíduo se insere culturalmente, ultrapassando as dimensões patológicas, fisiológicas e neurológicas do inconsciente. Nos estudos junguianos, destaca-se importância de se estudar a camada mais profunda da psique humana, denominada inconsciente coletivo, no qual reside o fenômeno arquetípico que assume quantas forem as formas tipicamente universais. Os arquétipos estão intimamente ligados aos aspectos culturais, que ressignificam valores com significados profundos, razão pela qual Jung dedicou-se ao estudo dos símbolos em diversas culturas, constituindo, desse modo, um estudo comparado do fenômeno arquetípico.

Segundo Bakhtin (2006), nenhum signo cultural, compreendido e dotado de um sentido, permanece isolado, enquanto estabelece vínculo com a consciência na interpretação dos fenômenos psíquicos. Com base nesse pressuposto, apresentamos os estudos de Jolande Jacobi (2016) e Ulson (1988) sobre como a energia psíquica dos arquétipos reflete nos padrões de comportamento universais, além de confrontarmos as ideias de Jung (2000, 2002, 2008) com as de James Hillman (1995/2018), esclarecendo os recorrentes equívocos com relação aos termos “arquétipo” e “imagens arquetípicas”, evidenciando que os arquétipos possuem uma estrutura imutável que, ao se tomarem uma forma representável, se tornam imagens arquetípicas.

Estabelecemos ainda a relação dos arquétipos com a imaginação simbólica, presentes nas narrativas míticas, conforme a visão de Shinoda Bolen (2002), nos sonhos e nos contos de fada, amplamente exploradas por Von Franz (1990, 2002). Além das relevantes contribuições de Meletínski (1987, 2002) na compreensão dos arquétipos literários. Recorremos ainda às perspectivas de Durand (1993, 2004), Jacobi (2016), Ulson (1988) e Whitmont (2008) na interpretação do fenômeno arquetípico enquanto imagem simbólica no contexto literário. Nesta perspectiva, o romance *O Túnel* traz o simbolismo metafórico nos sonhos e nos desejos reprimidos do protagonista que são confessados aos leitores, em uma espécie de cumplicidade do drama.

¹⁶ O arquétipo representa o primeiro modelo de algo ou antigas impressões sobre algo. Trata-se, essencialmente, um conteúdo inconsciente, o qual se modifica a partir de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta (JUNG, 2002).

3.1 Imagem é psique: arquétipos e imagens arquetípicas

Ao afirmar que a psique é o eixo do mundo, Jung (2000) a entende como a totalidade dos processos psíquicos conscientes e inconscientes do ser humano, diferenciando-se do conceito convencional da mente, que é geralmente limitado apenas aos processos neurológicos do cérebro. Nesse processo, temos no arquétipo a manifestação da percepção sensorial dos fenômenos psíquicos do inconsciente coletivo, que se moldam constantemente de acordo com as circunstâncias, em formas tangíveis ou não. Jung (2002) esclarece que não se trata de representações meramente visuais ou herança de imagens, e sim do modo como percebemos conteúdos e experiências compartilhados há séculos.

A teoria analítica afirma que não é sensato estereotipar o significado dos arquétipos (a algo a ser preenchido ou esvaziado), uma vez que eles tomam e tornam-se formas atualizadas de sua época, refletindo a experiência evolutiva humana nas profundezas de nossas emoções, ora imersas ora expostas na superfície da consciência. Trata-se, portanto, de formas imateriais da energia psíquica reconhecidas nos modelos arquetípicos de pai, mãe, líder espiritual, herói, vilão, que dialogam com as formas coletivas também conhecidas como imagens primordiais ou representações coletivas. Consequentemente, “[...] a postulação por Jung da ideia de arquétipo explicaria por que povos tão distantes entre si apresentam motivos mitológicos tão semelhantes, e que dificilmente seriam explicados pela simples migração” (ULSON, 1988, p. 35).

Os termos “arquétipo” e “imagem arquetípica” são, muitas vezes, usados de modo equivocado, como esclarece Ulson:

Jung distingue o arquétipo, propriamente dito, da *imagem arquetípica*. O arquétipo é energia pura, não é acessível à consciência e sua constatação se dá sempre pela via indireta. Ao penetrar na consciência, ele incorpora os elementos do consciente, tornando-se uma imagem arquetípica (ULSON, 1988, p. 46, grifo do autor).

Temos, portanto, acesso às imagens arquetípicas, mas não aos arquétipos, pois são imperceptíveis, ou seja, não são fenômenos explícitos. Conforme Von Franz (1990), Jung descreve o arquétipo como a disposição estrutural básica para produzir uma certa narrativa mítica, sob a qual o arquétipo toma forma, constituindo a “imagem arquetípica”. Desse modo, como energia psíquica, os arquétipos são abstrações que necessitam de formas perceptíveis (assimiladas pela consciência), “encarnando-se” na imagem, semelhantes ao espírito que repousa em seu invólucro, logo, quando nos referimos ao arquétipo, quase sempre, na realidade, estamos falando em uma imagem arquetípica (ULSON, 1988), conforme explica Jung:

O arquétipo em si é um fator psicóide que pertence, por assim dizer, à parte invisível e ultravioleta do espectro psíquico. Em si, parece que o arquétipo não é capaz de atingir a consciência. Se ousar formular esta hipótese, é porque qualquer coisa de natureza arquetípica percebida pela consciência parece representar um conjunto de variações sobre o mesmo tema fundamental. [...] parece-me provável que a verdadeira natureza do arquétipo é incapaz de tornar-se consciente, quer dizer, é transcendente, razão pela qual eu a chamo de psicóide¹⁷. Além disto, qualquer arquétipo torna-se consciente a partir do momento em que é representado, e por esta razão difere, de maneira que não é possível determinar, daquilo que deu origem a essa representação (JUNG, 2000, p. 150).

Entende-se que o autor descreve o arquétipo como algo abstrato, enquanto a imagem arquetípica o torna representável nos mitos, nos contos de fada, nas obras de arte, nas tradições culturais. É válido lembrar que o próprio Jung reconhece que o conceito de arquétipo não é recente, haja vista que outros estudiosos, anteriormente, já o utilizaram com um sentido similar. Dentre eles, destacamos Plotino (205-270), último filósofo da tradição helenística e o principal representante da corrente filosófica neoplatônica, cujos estudos sobre a alma humana foram importantes na história da Psicologia Analítica e da Psicanálise, sobretudo na concepção das similaridades do universo povoado por ideias originais, consideradas reproduções da esfera superior e interligadas a uma força *Una* que rege tudo.

Santo Agostinho (354-430) aproximou-se das ideias platônicas, trazendo o pensamento arquetípico para o Cristianismo, com ênfase na relação do homem com o arquétipo do divino. O filósofo defendia que o homem seria produto do livre arbítrio e que seus infortúnios não teriam relação com Deus, apresentando, dessa forma, o pensamento existencialista da condição humana, em que o ser humano seria o único responsável por seus atos. Por outro lado, considerava que a relação com o mundo espiritual se manifestava nos sonhos, pois neles seriam reproduzidas as imagens autônomas da psique. Jung (2000) também enalteceu o valor extraordinariamente elevado que Platão conferiu aos arquétipos nas ideias metafísicas, bem como no fato de as coisas reais se apresentarem meramente como imitações ou cópias.

Como bem se sabe, a filosofia medieval desde Agostinho, do qual tomei emprestado a ideia de arquétipo, até Malebranche e Bacon ainda se encontra em terreno platônico, sob este aspecto, embora na Escolástica já desponte a noção de que os arquétipos são imagens naturais gravadas no espírito humano, e com base nas quais estes formam os seus juízos (JUNG, 2000, p. 275).

¹⁷ Se uso o termo “psicóide”, faço-o com três ressalvas: a primeira é que emprego esta palavra como adjetivo e não como substantivo; a segunda é que ela não denota uma qualidade anímica ou psíquica em sentido próprio, mas uma qualidade quase psíquica, como a dos processos reflexos; e a terceira é que esse termo tem por função distinguir uma determinada categoria de fatos dos meros fenômenos vitais, por uma parte, e dos processos psíquicos em sentido próprio, por outra. Esta última distinção nos obriga também a definir com mais precisão a natureza e a extensão do psíquico, e de modo todo particular do psíquico inconsciente (JUNG, 2000, p. 116).

Jung (2002) reconhece que a estrutura psíquica (a alma) é constituída de “imagens herdadas” culturalmente, mas é necessário pontuar que o termo “herança de imagens” se refere à relação das imagens com a estrutura psíquica ao reproduzir os padrões universais, diferindo-se assim do equívoco de pensar que herdamos imagens “prontas”. Em outras palavras, o que é herdado são as predisposições e as possibilidades das representações coletivas nas quais residem a existência de uma imagem primordial, e não de ideias estruturadas ou imagens fixas. Não se trata, pois, de transferência de dados, “[...] mas sim à incorporação de maneiras de reagir de uma espécie ao longo dos milênios” (ULSON, 1988, p. 35).

Como tradução da importância das imagens na Psicologia Analítica, retomamos a célebre citação junguiana: “imagem é psique”. Com base nesse preceito, James Hillman, fundador da Psicologia Arquetípica, uma vertente da corrente junguiana, acrescenta: “[...] imagem é psique e não pode reverter-se, exceto ao seu próprio imaginar.” (HILLMAN, 2013, p. 281). O autor concorda que as imagens são criações autônomas (espontâneas) que independem dos estímulos provindos do ego, contudo a perspectiva hillmaniana é avessa às nomenclaturas clínicas, como: diagnósticos, estatísticas, gráficos, leis, testes, dados, além de outros termos que distanciam as imagens dos estudos da psique. Trata-se, nesse caso, de uma crítica à visão neurocognitiva comportamental junguiana, tendo em vista que a Psicologia Arquetípica é enfática ao afirmar que a alma não pode ser mensurada em dados. Da mesma forma, ao adotar o termo Psicologia Arquetípica, Hillman (1995) opõe-se à Psicologia Analítica, pelo fato de defender a transcendência das imagens com relação à pesquisa clínica, embora reconheça que elas pertencem a um contexto cultural vinculado à imaginação.

Segundo Vieira (2003), o método hillmaniano não estuda as imagens como comunicações simbólicas do inconsciente do paciente, contrapondo-se às explicações psicologizadas das imagens através dos mitos e recusando-se a enquadrá-las categoricamente, o que evidencia um abandono do método junguiano. A Psicologia Arquetípica adota o método clássico-simbólico-sintético, que abomina classificações da imagem, embora compreenda que a alma passa por processos simbólicos, metafóricos, imagéticos, polissêmicos que habitam o interior do homem, o qual, ao relatar suas experiências em caminhos narrativos, revela seu universo arquetípico, auxiliando no desenvolvimento da psique. Assim, o pressuposto básico desse método é a mudança de enfoque do paciente para as suas imagens, a Psicologia Arquetípica acredita que a imagem deve ser explicada por si mesma (VIEIRA, 2003).

Diante desse aspecto, retomamos o pensamento de Eliade (1979), ao afirmar que, ao longo da existência humana, as imagens não são analisadas como produções gratuitas ou desprovidas de algum propósito, pois não são criações irresponsáveis da psique. Ao contrário,

as imagens correspondem a uma necessidade humana, preenchendo uma função arquetípica. O método junguiano valoriza a imaginação como uma atividade autônoma da psique na criação de fantasias e na produção de textos que remetem à memória de algo.

Conforme o livro de Gênesis 1:26, no último dia da criação, Deus disse: “Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança” (BÍBLIA SAGRADA, 2000). Nesse sentido, compreende-se que o homem é o único ser de toda a criação que possui tanto uma parte material (corpo) quanto uma imaterial (alma/espírito). Segundo a narrativa bíblica, a imagem não se restringe ao aspecto visual, sendo também um meio de reproduzir uma forma reconhecível ou representável (Deus) na aparência física do homem. Dessa forma, a lembrança visual dos sentidos transforma a impressão que temos de semelhança com a realidade.

Candido (2006) afirma que somos capazes de reconhecer, tanto na arte coletiva quanto na individual, as aspirações e os valores ali intrínsecos, comparando-os aos modelos arquetípicos de conteúdo compartilhados por pessoas de todas as épocas e culturas. A esse respeito, Vieira (2003, p. 53) explica que “[...] a imagem é qualificada como primordial (ou arquetipo) quando possui um caráter arcaico, isto é, quando a imagem apresenta uma concordância explícita com motivos mitológicos conhecidos”, uma vez que os mitos contêm as explicações da origem da vida, da sobrevivência humana, dos fenômenos naturais, por isso ensinam o homem a lidar com a realidade.

É importante ressaltar que a Psicologia Analítica estuda os arquétipos na perspectiva psicológica, afastando-se do caráter filosófico e metafísico. Nesse sentido, Jung (2002) reitera que a imagem arquetípica parte do princípio psicológico, sendo portadora de significados e razão (critério, motivação, relação). O caráter arquetípico é determinado pela capacidade de evocar significados, e não somente por sua forma, por isso a imagem também assume o caráter dual, de acordo com o seu contexto e função: sujeito/objeto, fantasia/realidade, imaginação/razão, espírito/matéria, sagrado/profano, certo/errado, matriarcado/patriarcado, entre outras estruturas que se tornam parte das formas de pensamento e da experiência humana. Hillman (1995) também reconhece o duplo caráter da imagem, mas não a classifica como boa ou ruim, falsa ou verdadeira, demoníaca ou angelical, considerando a complexidade da imagem em seus múltiplos significados.

Desse modo, evita moralizá-la em julgamentos progressivos ou regressivos e, sobretudo, explicá-la em termos clínicos, o que comprometeria sua expansão e real significado, tendo em vista que as dualidades estruturam as imagens, mas não as definem. Em outras palavras, o método hillmaniano não interpreta a imagem, mas fala com ela; não pergunta o que significa, mas o que ela quer; não extrai apenas sua visualidade, a encara como um modo de ver, uma

perspectiva sobre as coisas (HILLMAN, 2018). Assim, a Psicologia Arquetípica lança um olhar sobre a imagem sem estereotipá-la, permitindo ouvi-la em uma contínua reflexão. Conforme Mesquita (2018), a teoria hillmaniana encara o estudo da imagem de forma desafiadora sem ser simbólica, divergindo da Psicologia Analítica,

James Hillman nos sugere, assim, uma liberdade desafiadora em ser arquetípico sem ser simbólico, mostrando-nos que a imagem não precisa conter símbolos, ser extravagante e ter efeitos para ser arquetípica, mas sim, tessituras, texturas, humores, disposição de ânimo que toda imagem apresenta, mesmo sendo a mais ordinária das imagens (MESQUITA, 2018, p. 31).

Com essa concepção, a Psicologia Arquetípica afasta-se do caráter simbólico da imagem, por acreditar que induza o sujeito a interpretá-la de forma distorcida. Sendo assim, a teoria hillmaniana não simboliza a imagem, nem a mitologiza ou categoriza, evitando classificá-la ou literalizá-la. Para Hillman (1995), qualquer imagem pode ser analisada como arquetípica em seu valor, buscando-se seu sentido poético e libertando-a de servir a um contexto narrativo de forma forçosa. O autor reconhece, contudo, a importância dos mitos na compreensão dos arquétipos, com a ressalva de que nem tudo neles pode ser considerado inteiramente humano, à medida que o arquetípico e o mítico transcendem a psique, uma vez que nem tudo o que está na psique lhe pertence.

Sobre o aspecto primordial arquetípico, segundo Barcellos (2017, p. 83), “[...] Hillman nos faz enxergar os arquétipos como as estruturas básicas da imaginação, e nos diz que a natureza fundamental dos arquétipos só é acessível à imaginação e apresenta-se como imagem”. De acordo com Hillman (1995) o conceito do arquétipo converte-se do pessoal para o coletivo, do consciente para o inconsciente, do particular para o universal, do fixo para o fluído/dinâmico, dos tipos para os arquétipos, de modo que, por se tratar de algo bem mais complexo do que um conceito, a Psicologia Arquetípica defende que as imagens necessitam de relacionamento, e não de explicação. Nessa perspectiva, as representações coletivas não são produtos estáticos, ao contrário, são passíveis de reprodução de uma mesma experiência por gerações no imaginário do inconsciente coletivo. Whitmont explica que as imagens arquetípicas emergem:

[...] espontaneamente quando acontecimentos interiores ou exteriores particularmente violentos, ameaçadores ou poderosos, devem ser encarados, quando existe um estado de emergência psíquica ou física. Em tais casos, o núcleo arquetípico em estado bruto apresenta-se muito repentinamente (WHITMONT, 2008, p. 67).

Nesse trecho, o autor descreve o impacto da experiência arquetípica, conforme Jung (2013), para quem o arquétipo apropria-se do homem, evocando uma voz muito poderosa em seus instintos (que surgem abruptamente) e revelando a natureza arquetípica perante as situações vivenciadas de maneira uniforme, reconhecíveis, independentemente de contexto, pois a energia do instinto contém o próprio arquétipo e seu significado.

De acordo com Jung (2013, p. 53), “Quem fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga, elevando simultaneamente aquilo que qualifica; de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade”, isto é, no sentido de as imagens terem sido extraídas de nós mesmos, de nossa história, de nossa memória, de nossa alma, da mesma forma que os instintos estão interligados às questões biológicas presentes nas predisposições arquetípicas herdadas desde o nascimento e aperfeiçoadas ao longo da vida. Nesse percurso, o arquétipo seria a apreensão da percepção do mundo como resposta instintiva, constituindo, desse modo, o inconsciente coletivo, conforme o pensamento platônico:

[...] *ideias ante rem* (antes da coisa), condições formais, linhas básicas traçadas a priori que dão à matéria da experiência uma configuração específica de modo que possamos entendê-las, a exemplo de PLATÃO, como imagens, espécie de esquemas ou possibilidades funcionais herdadas que, no entanto, excluem outras possibilidades ou, ao menos, limitam-nas em alto grau. Daí provém que mesmo a fantasia, a atividade mais livre do espírito, não pode divagar pelo ilimitado (mesmo que o poeta assim o sinta), mas continua presa a possibilidades pré-formadas, ou seja, a *imagens primitivas ou imagens originais* (JUNG, 1991, p. 292-293, grifos do autor).

Diante do livre espírito que intui o artista, tomemos como exemplo as artes plásticas, em que o pintor busca na imagem a ressignificação de algo, inspirado na aura das coisas já existentes, em busca daquilo que se propõe representar. Grombrich (1995, p. 419) destaca que “[...] o artista que deseja ‘representar’ uma coisa real (ou imaginada) não começa por abrir os olhos e olhar em volta, mas por tomar cores e formas e construir a imagem requerida”, construída na psique. Esse pensamento é consoante com o sentido simbólico que Jung (1991) atribui à obra de arte, capaz de ir além dos limites do ego, semelhante ao que acontece na produção autônoma das imagens oníricas, o que torna necessária a investigação do contexto dos símbolos na complexa conjectura do sonho. Diante desse ponto de vista, nesse caso, “[...] se alguém sonha, digamos, com um *trem*, numa perspectiva analítica interpretativa quase que ‘não interessa’ ter sonhado com *trem*, porque o sonho, de fato, não é com trem, mas com uma outra coisa que está representada por *trem*” (BARCELLOS, 2017, p. 92, grifos do autor).

Os sonhos precisam de analogias para que se compreendam os conflitos humanos expandidos nesse universo, à medida que tal interpretação ocorre de forma semelhante nos mitos e nos contos de fadas, considerados uma das primeiras formas narrativas a incorporarem os padrões universais em seus personagens. Von Franz (1990), afirma que todos os contos de fada permitem compreender algum fato psíquico, complexo e distante, por possuírem diversas versões que alcançam a consciência, na direção do real sentido do arquétipo, sem exauri-lo. A intertextualidade dos contos de fadas traz explicações sobre o sentido das imagens universais, possibilitando um estudo comparado da psique humana. Nesse âmbito, a autora explica que há um politeísmo arquetípico dentro de nós, pois no inconsciente todos os arquétipos estão contaminados uns pelos outros.

É como se diversas fotografias fossem impressas umas sobre as outras; elas não podem ser separadas. Isto tem a ver, provavelmente, com a relatividade atemporal e a-espacial do inconsciente. É como um pacote de representações que estão simultaneamente presentes (VON FRANZ, 1990, p. 16).

É por meio dos contos de fada que acessamos a memória coletiva de uma maneira mais simples, ressignificando a necessidade de uma época, na qual ela se modifica sem perder sua essência, por meio de uma linguagem que todos entendem (VON FRANZ, 1990). Em caminho oposto, Eliade (2004) afirma que, apesar de os contos e as fábulas narrarem sobre o mundo, não modificam a condição humana da forma como os mitos fazem, pois, as narrativas míticas satisfazem as necessidades religiosas, as aspirações morais, as pressões e os imperativos de ordem social. Assim, temos nas narrativas míticas um dos terrenos mais férteis para a propagação da conduta humana através dos arquétipos. A esse respeito, no romance *O Túnel*, tem-se a construção da sombra a partir dos ciúmes do protagonista Juan Pablo Castel, levando-o ao crime passionai.

A complexidade do arquétipo equivale a um profundo enigma, uma metáfora que supera o mero raciocínio científico, já que sempre conterà algo desconhecido que se torna perceptível nas imagens arquetípicas. Jung (2002) deixa claro que a imagem exerce fascínio na humanidade pelo cunho místico de proteção, até mesmo em relação aos desejos obscuros, assustadoramente vivos da alma. Desse modo, “[...] as figuras do inconsciente sempre foram expressas através de imagens protetoras e curativas, e assim expelidas da psique para o espaço cósmico” (JUNG, 2002, p. 23), partindo do princípio de que o arquétipo atualiza-se mediante a vida interior e exterior do indivíduo, no qual o inconsciente coletivo deposita toda a nossa experiência em

formas arquetípicas adquiridas pela tradição, pela linguagem e até mesmo pela migração, as quais ressurgem espontaneamente em diferentes lugares e épocas (JUNG, 2002).

Jacobi (2016) oferece uma interessante comparação dos processos arquetípicos com o sistema de organização ritualística dos animais: o movimento das abelhas na construção da colmeia aciona seus mecanismos de defesa; o processo migratório das aves garante a perpetuação da espécie. Assim sendo, os “[...] modos de comportamento chamados por V. Alverdes de ‘arquetipo do lar’, ‘arquetipo da casa’, ‘arquetipo do acasalamento’, ‘arquetipo da parentalidade’ são formas típicas de experiência tanto no âmbito animal quanto no humano” (JACOBI, 2016, p. 56). Assim, os ritos de passagem têm a função fundamental de preparar um indivíduo para uma próxima etapa da vida, uma vez que contribuem no processo de individuação, influenciando os comportamentos de ser, agir e reagir. Dessa forma, a autora compara as similaridades arquetípicas entre homens e animais como fenômeno biológico, como expressões dos órgãos de um corpo encontrado na estrutura psíquica de todos (reconhecidas pelos efeitos que produzem) (JUNG, 2000).

Analogamente, Jung (2008b) compara o corpo humano a um verdadeiro museu de órgãos, cada qual com sua longa evolução histórica. Nessa perspectiva: “[...] nossa mente não poderia jamais ser um produto sem história, em situação oposta ao corpo em que existe”. (JUNG, 2008b, p. 67). Assim, ao comparar o corpo humano a um museu, a Psicologia Analítica afirma que a mente humana jamais poderia ser um produto sem história. O legado arquetípico trouxe ao campo da Psicologia uma visão inovadora do inconsciente, que é o nosso depósito de relíquias capaz de transcender os aspectos fisiológicos e patológicos, ao determinarem os comportamentos e os pensamentos humanos. Compreende-se que a linguagem do inconsciente ressalta a ancestralidade contida nos laços familiares, na herança de memórias, nas tradições e nas experiências que alcançaram a coletividade, influenciando a personalidade humana em busca do equilíbrio psíquico, do conhecer a si mesmo.

A teoria analítica utiliza os termos *self*, *persona*, *sombra*, *animus* e *anima* para nomear os principais arquétipos que contribuem na formação da personalidade humana. *Self* é o principal organizador da personalidade de cada pessoa; *persona* funciona como escudo psíquico, a imagem que cada um escolhe para viver socialmente; *sombra* constitui a repressão de desejos profundos e obscuros, ou nossa lixeira de arquivos indesejados, mas que tendem a ser restaurados quando a confrontamos; *animus* corresponde ao divino masculino na mulher, e *anima*, ao divino feminino no homem. Tais arquétipos atuam como respostas de percepção do

mundo, essenciais no processo de individuação¹⁸ do homem. Dessa forma, os conceitos de arquétipos e de imagens arquetípicas evidenciam o quanto são elementos fundamentais nos processos de evolução, de transformação e de transmutação do espírito humano.

3.2 Símbolo e interpretação na perspectiva junguiana

O símbolo representa algo que está fora do alcance da compreensão humana, por isso não pode ser definido convencionalmente, constituindo um sentido visível de um fator essencialmente inconsciente com um vasto e complexo conteúdo. É com essa visão que analisamos, no romance *O Túnel* e nas pinturas de Sabato, os símbolos como metáforas fundamentais na interpretação do arquétipo formado por meio dos mecanismos de autorregulação nos processos compensatórios do inconsciente, recorrentes nos sonhos, nas fantasias e nas projeções.

A Psicologia Analítica entende a real ou a irreal condição atribuída ao símbolo da seguinte forma: “[...] se fosse apenas real, não seria símbolo; seria então um fenômeno real e, portanto, já não poderia ser símbolo [...] Se fosse irreal, nada mais seria do que uma imaginação vazia que não se referiria a nada real e, dessa forma, também não seria símbolo” (JUNG, 1991, p. 115). Desse modo, o símbolo é, para Jung, a melhor expressão que há para realidades impossíveis de serem totalmente conscientizadas.

Gilbert Durand (1993) entende que a consciência representa o mundo de forma direta (podendo materializar-se) e indireta (não podendo ser materializado). A exemplo disso, temos nas crenças religiosas uma das principais fontes de propagação da linguagem simbólica que se utiliza da imagem na personificação do divino. “A imagem de uma roda pode levar nossos pensamentos ao conceito de um sol ‘divino’, mas, neste ponto, nossa razão vai confessar a sua incompetência: o homem é incapaz de descrever um ser divino” (JUNG, 2008b, p. 21). A ideia que temos de Deus, portanto, jamais será totalmente consciente, pois se trata de um mistério que transcende a nossa consciência. Para que o símbolo alcance a superfície consciente, é necessário compreender as raízes profundas do inconsciente, ou seja, os conteúdos arquetípicos, razão pela qual os símbolos nutrem e satisfazem o que a humanidade não explica racionalmente (ULSON, 1988).

¹⁸ Na concepção de C. G. Jung, o termo “individuação” remete a um processo através do qual o ser humano se torna realmente um “*individuum* psicológico”, ou seja, ele se transforma em uma unidade autônoma e indivisível, se tornando uma totalidade. A individuação, no entanto, significa precisamente a realização melhor e mais completa das qualidades coletivas do ser humano; é a consideração adequada e não esquecimento das peculiaridades individuais, o fator determinante de um melhor rendimento social (JUNG, 2008a).

Segundo Jung (2008b), a interpretação simbólica da imagem não corresponde à cópia fiel de um símbolo, mas provêm da relação dialógica entre as imagens, considerando-se três possibilidades interpretativas: semiótica, alegórica e simbólica. Compreende-se, interpretações semióticas como analogias das imagens ou abreviações de palavras em siglas, reconhecidas facilmente, enquanto a interpretação alegórica diz respeito à paráfrase ou à substituição de algo propositalmente com sentido similar (ex.: “astro rei” refere-se ao sol). Já a interpretação simbólica da imagem traduz algo relativamente desconhecido, mas que é postulado, apresentando uma situação que não é totalmente compreensível em si e que só aponta intuitivamente para um possível significado.

Para estudo da imaginação simbólica, Durand (1993) orienta que se faça o necessário diálogo com a psicopatologia, a estética, a etnologia, a história das religiões, a literatura, a mitologia e a sociologia, como função do imaginário no equilíbrio das funções biológicas, psíquicas e sociológicas que estruturam a cultura humana. Diante disso, o símbolo coletivo traduz o inconsciente para um grande número de pessoas que o reconhecem, portanto, quanto mais difundido for, maior será a força e seu alcance na atualidade, projetando-o para uma interpretação no futuro.

Semelhante a Jung (2002), Durand (1993) compara o imaginário a um museu que guarda todas as imagens passadas e as que estão por vir. O antropólogo defende que os símbolos não seguem padrões, pois dependem de quem os observa e, por esse motivo, não devemos esperar que todos reconheçam em um símbolo o mesmo sentido, o qual dependerá do repertório simbólico de cada pessoa. Diante dessa perspectiva, “[...] é perfeitamente possível que o mesmo fato ou objeto represente para uma pessoa um símbolo, e para outra apenas um signo” (JACOBI, 2016, p. 100).

A teoria junguiana ainda estabelece um diálogo com os estudos semióticos de Schelling (1949) no que diz respeito à relação das imagens universais com a língua, o mito, a arte e a religião. Esse autor considera a arte como essencialmente simbólica, ativada por meio da imaginação, na qual a criação artística se tornaria possível, e a fantasia como contemplação dos produtos da imaginação. Schelling acredita que todo contato com a realidade destruiria o encanto da fantasia, ainda que a humanidade necessitaria desse encanto para não sucumbir no caos da racionalidade (VIEIRA, 2003). Por essa razão, a atitude simbólica precisa ser constantemente revivida sob outras formas, para que assim seja personificado o sentido secreto das coisas. Em suma, o homem necessita de ambos os polos para ter equilíbrio no universo. Para Candido, a propósito desse aspecto:

[...] a literatura, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma ‘comunicação’ (CANDIDO, 2006, p. 147).

É através da linguagem literária que os valores simbólicos arquetípicos são disseminados em inúmeras narrativas, com o símbolo transcende as concepções de certo e errado. A exemplo, na dialética da moralidade, temos a traição como símbolo de transgressão das regras sociais, constantemente associada a atos levianos de pessoas nas quais não podemos confiar ou depositar credibilidade.

Jacobi (2016) refere-se a dualidade simbólica da cruz, da roda e da estrela, associadas a selos e bandeiras, as quais assumem diferentes significados dependendo da cultura em que estão inseridas, enquanto a casa, um símbolo universal, reflete a personalidade do sujeito que nela vive; o sangue simboliza a vida, a paixão e a violência; os animais representam diferentes instintos da vida (para a sobrevivência social), amplamente difundidos no hibridismo das divindades religiosas entre as antigas civilizações. No budismo, a imagem híbrida de Ganesha evidencia esse simbolismo que perdura até os dias atuais, bem como nos estudos astrológicos que utilizam a imagem do leão, do escorpião, do touro e do peixe para designar os signos do zodíaco, sendo o último animal também símbolo do Cristianismo.

Destaca-se também, a presença dos animais nos mitos, nas fábulas e nos sonhos. Por se tratar de um fenômeno psíquico, os símbolos afetam tanto o pensamento quanto o sentimento humano, e por eles somos tomados ao nível de uma emoção, de uma ideia. Ser tocado pelos símbolos é envolver-se em um mundo de realidades invisíveis por trás de algo visível, buscando estabelecer um sentido (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997).

A narrativa de *O Túnel* possibilita uma leitura simbólica da traição, que desencadeia diversas atitudes controversas no protagonista, estimuladas pelo ciúme, nutrindo o arquétipo da sombra, perceptível nas passagens que descrevem o perfil emocional do personagem. Paralelamente, Sabato transpõe para suas pinturas o caos mental de Castel (ao sentir-se traído, perdido, confuso), simbolizado nos tons avermelhados, em alusão aos atos violentos, bem como nos tons azulados, que dialogam com a conhecida fase azul de Picasso, que retratava o indivíduo solitário, desesperançado, absorvido pela própria sombra (condição em que se encontra o personagem sabatiano).

Selecionamos um trecho de *O Túnel* em que se percebe a simbologia do pássaro na descrição de um sonho que deixa Castel intrigado:

Acordei tentando gritar e me vi de pé no meio do ateliê. Havia sonhado o seguinte: tínhamos de ir, eu e várias pessoas, à casa de um senhor que nos convidara [...], aquele homem começou a transformar-me em pássaro, em um pássaro de tamanho humano. Começou pelos pés: vi como aos poucos viravam pés de galinha ou algo parecido. Depois continuou a transformação de todo o corpo, para cima, como água subindo num tanque. Minha única esperança estava agora nos amigos, que inexplicavelmente não tinham chegado. Quando por fim chegaram, aconteceu algo que me horrorizou: não notaram minha transformação (SABATO, 2000a, p. 89-90).

Nesse trecho, podemos observar a ressignificação do pássaro como símbolo metamórfico, interpretado na psicologia como a necessidade do personagem de comunicar-se com o *self*, o que acontece quando a mente está desgastada com ideias e pensamentos conflituosos associados à projeção dos medos em um alto grau de estresse mental, destoa da sensação de liberdade desses seres místicos que fascinam pela capacidade de voar. Jung (1969, p. 6) discorre sobre o simbolismo do pássaro ligado à proteção divina: “[...] os índios brasileiros dizem que são papagaios vermelhos, estão simplesmente afirmando que suas almas têm asas, que eles têm um ser alado dentro deles” (internalizando, assim, a força animal como fazem nos rituais xamânicos). A pomba simboliza o espírito santo no batismo cristão, enquanto os anjos (seres celestiais) e outros mensageiros divinos possuem asas.

Segundo Von Franz (1990), os pássaros, em geral, estão ligados a entidades psíquicas de caráter intuitivo, contendo representações medievais, em que a alma deixava o corpo do morto em forma de um pássaro. “Em certas vilas do Upper Wallis, existe ainda hoje, no quarto dos pais, uma janelinha chamada a janela-da-alma – que é aberta somente quando alguém está morrendo, a fim de que sua alma possa sair. A ideia é que a alma, um ser volátil, sai como um pássaro que escapa de sua gaiola” (VON FRANZ, 1990, p. 59).

Em *O Túnel*, temos na metamorfose onírica de Castel o que Jung (2015) aponta como desejos que se voltam contra nós, forças que fogem do controle, como notamos na alma-pássaro do personagem sabatiano, que experimenta a sensação de impotência, a qual se desloca do real para o mundo onírico na transformação de sua própria imagem espiritual. Por outro lado, também pode ser interpretado como um desejo do personagem de libertar-se de algum tipo de convenção social, daí a necessidade de ter “asas”.

É válido lembrar que a interpretação do símbolo dependerá de quem observa, muitos se atêm meramente à interpretação literal dos fatos, enquanto outros enfatizam o significado oculto (JACOBI, 2016). Neste outro trecho, percebe-se essa necessidade: “[...] meus amigos não ouviram esse guincho, como não tinham visto meu corpo de grande pássaro; ao contrário,

pareciam ouvir minha voz habitual dizendo coisas habituais, pois em nenhum momento demonstraram menor assombro. Calei-me horrorizado” (SABATO, 2000a, p. 90).

Entendemos que a perturbadora cena onírica descrita pelo personagem, estabelece a ligação que Jung (2000) se reporta às imagens autônomas dos sonhos, que surgem da atividade psíquica involuntária, a qual possui consciência para ser reproduzida no estado de vigília, apresentando as manifestações irracionais, visto que os sonhos não seguem uma cronologia de início, meio e fim. Jung (2000) nos fala que o sonho é um produto estranho e desconcertante, que se caracteriza por um grande número de ‘más qualidades’, como a falta de lógica, uma moral duvidosa, formas desgraciosas, por isso são rejeitados e desprovidos de valor.

Os indícios conflituosos do sonho de Castel auxiliam na percepção da imagem da sombra arquetípica. Ninguém percebera sua metamorfose, pelo fato de ele estar camuflado na persona que rejeita o encontro com o lado obscuro, desconstruindo, desse modo, a imagem de artista intelectualizado, como se verifica no seguinte trecho:

Quão pouco restava da velha pintura de Juan Pablo Castel! Logo teriam motivos para admirar-se, aqueles imbecis que me haviam comparado a um arquiteto! Como se um homem pudesse mudar de verdade! Quantos daqueles imbecis adivinharam que debaixo de minhas arquiteturas e da “coisa intelectual” havia um vulcão prestes a explodir? (SABATO, 2000a, p. 138).

Literalmente, o desabafo do personagem evidencia a exaustão de sua persona, ou seja, da atuação social, antecipando para o leitor que a sombra arquetípica virá à tona a qualquer momento na narrativa, simbolizada por diversas vezes (em sonhos) no desejo de libertar-se da angústia. Consoante os estudos de Von Franz (2002), notamos no trecho acima que a sombra não é feita apenas de omissões, mostrando-se com bastante frequência em nossos atos impulsivos ou impensados. “Antes que tenhamos tempo de pensar, a observação desastrosa já foi feita, a trama foi urdida, a decisão foi tomada e nos defrontamos com resultados que jamais havíamos pretendido ou desejado conscientemente” (ZWEIG; ABRAMS, 2007, p. 61).

O simbolismo do pássaro como indício da sombra arquetípica que se projeta no sonho do personagem como uma forma de isolamento do mundo exterior, onde o sujeito relaciona-se com a realidade de forma ilusória (JUNG, 1990). Nesse sentido, quanto mais projeções se interpõem entre o sujeito e o mundo exterior, mais difícil será o confronto com a realidade.

Apenas o símbolo consegue ligar o que há de mais diferente a uma impressão total unificada [...]. Palavras tornam o infinito finito, símbolos transportam o espírito para além dos limites do finito, do devir, para o reino do mundo do

ser infinito. Eles despertam pressentimentos, são sinais do inexprimível, são inesgotáveis como este (BACHOFEN, 1927 *apud* JACOBI, 2016, p. 95).

Paralelamente, Sabato (1991) transpõe o espírito do romance para a narrativa pictórica, mantendo no simbolismo do pássaro (em uma composição ameaçadora), que voa em céus com tonalidades excessivamente escuras e avermelhadas, o que indica o perigo iminente em torno dos personagens, retratados como em um pesadelo. Encontramos semelhante simbologia no filme “Os Pássaros” - *The Birds* (1963), de Alfred Hitchcock, vencedor dos prêmios *Golden Globe Awards* (1964) e Edgar Allan Poe Awards (1964), no qual se narra o romance da socialite Melanie Daniels (Tippi Hedren), que vai em busca do amor do advogado Mitch Brenner (Rod Taylor) na “tranquila” cidade de Bodega Bay, na Califórnia. Melaine apenas não imaginava que vivenciaria algo assustador: milhares de pássaros instalam-se na localidade e começam a atacar as pessoas.

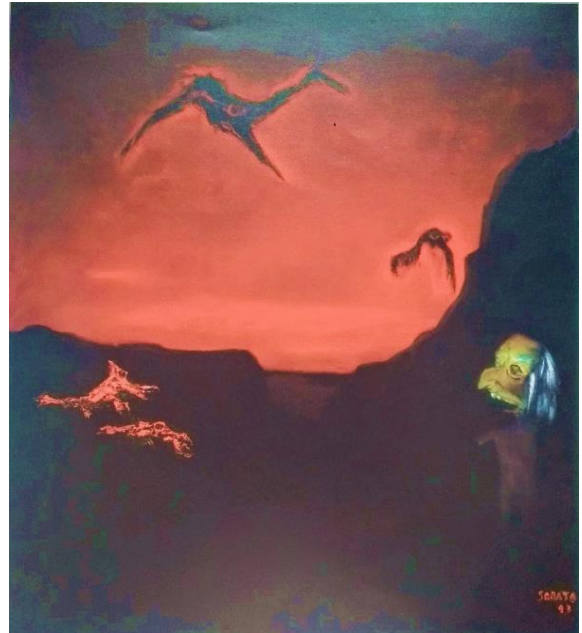
Hitchcock (1963) explora o lado sombrio das aves em cenas que levam o público a experimentar uma sensação de imersão em um pesadelo no qual os pássaros apresentam uma anormalidade no tamanho, produzindo um efeito visual aterrorizante, ao se ter a percepção de que não se trata de animais da esfera real. Estabelecemos um diálogo entre o recorte de cena do filme *The Birds* (1963), de Alfred Hitchcock e a pintura intitulada *Dois seres alados prestes a atacar* (1993), de Ernesto Sabato, no qual ambas as imagens têm nos pássaros um elemento sombrio, que também intertextualizam com as pinturas surrealistas, que simbolizavam as obscuridades psicológicas do ser humano no mundo moderno.

Imagem 1. Cena do filme *The Birds* (1963), de Hitchcock.



Fonte: *The Birds* (1963), de Hitchcock.

Imagem 2. *Dois seres alados prestes a atacar* (1993), de Sabato. Óleo sobre tela (60x50cm).



Fonte: Sabato (1994).

Observamos, tanto na “sequência onírica” de Hitchcock quanto no isolamento da pintura sabatiana, personagens ameaçados pelos pássaros, que se assemelham em tamanho, posição e movimento. À vista disso, o simbolismo dos pássaros pôde ser analisado nos diferentes sistemas, como ilustram as imagens 1 e 2, contudo é necessário cautela na interpretação do símbolo, evitando simplificá-lo, para não se correr o risco de estereotipação. Temos na literatura as várias alternativas de compreensão na constante elaboração e reelaboração de temas e símbolos interpretados pelos leitores à sua maneira.

Byington (2019, p. 221) alerta que “[...] os símbolos e funções da Sombra merecem ser buscados mais do que os símbolos normais, pois, enquanto estes já estão sendo elaborados no caminho da plenitude e do Bem, aqueles estão fixados e alienados no caminho do Mal”. Nesse sentido, o arquétipo da sombra precisa ser interpretado na direção do autoconhecimento, evitando-se a procrastinação da evolução do indivíduo. Haja vista que a pesquisa se torna imprescindível para que não se reduza o sentido dos símbolos, Durand (1993) critica a redução do valor simbólico dos mitos em signos, e Serbena (2010, p. 80) reporta-se a esse autor ao tratar da diferença entre signo e símbolo:

[...] o signo é constituído pela fórmula: significado/significante. O símbolo, diferentemente do significante único do signo, possui o significante ao mesmo tempo: a) cósmico: retira sua imagem do mundo ao redor; b) onírico: faz referência a nossas imagens e sentimentos pessoais que se manifestam nos

sonhos; c) poético: manifesta-se na linguagem. O seu significado é indizível e não representável, mas aberto. Ele pode ser designado (ter como significante) por qualquer objeto (SERBENA, 2010, p. 80).

Durand (1993) entende que o símbolo dispõe de significante nas dimensões cósmica, onírica e poética, possuindo uma parte invisível (representada de forma indireta). Além disso, o autor afirma que a imaginação simbólica se aproxima da linguagem poética, na imagem da fantasia associada sempre a algo desconhecido, enquanto o signo pode ser definido como uma imagem construída de forma proposital e convencional. “O símbolo, portanto, contém múltiplos significados, enquanto o sinal, apenas um” (ULSON 1988, p. 48). Ao se esgotar o caráter oculto do símbolo, este passa a ser considerado apenas um sinal, uma vez que o símbolo transcende o que a consciência categoriza como certo ou errado, ao excluir o que é reprimido pelo inconsciente.

Quanto a isso, relevante é o pensamento do crítico literário Northrop Frye (1973), segundo o qual o símbolo significa qualquer unidade de qualquer estrutura literária que possa ser isolada para apreciação crítica, quer por meio de palavras, quer por meio de imagens, usadas como alguma referência especial na variedade de sentidos construídos e desconstruídos na obra literária. Apesar de não reconhecer o inconsciente e os arquétipos como cognoscíveis, o crítico estuda os efeitos que os arquétipos causam na vida humana.

Frye é responsável pela elaboração da teoria dos arquétipos da literatura no desempenho fundamental das necessidades do homem no contexto verbal. Da mesma forma como Hillman não categoriza a imagem, Frye não categoriza o texto literário em nenhum sentido que limite a possibilidade de interpretá-lo. Em consonância com o que propõe Jung (1991), na interpretação do fenômeno simbólico, o crítico enfatiza a contextualização e amplificação do símbolo igualmente a uma palavra desconhecida em um texto (considerando seu contexto) para, assim, buscar seu significado, além de outras variantes, com o propósito de interpretá-la.

No romance, a traição alimenta o arquétipo da sombra na angústia e na sede de vingança de Castel e, do ponto de vista simbólico, poderá tornar-se um caminho de autoconhecimento, se confrontado conscientemente. A esse respeito, Carotenuto (2004) afirma que nascemos traídos e com a necessidade de trair para crescermos, já que a psique necessita libertar-se das amarras, uma vez que a traição denuncia uma unilateralidade da consciência e, ao mesmo tempo, aponta a necessidade de o indivíduo renunciar às exigências infantis de fidelidade absoluta. Portanto, a traição configura uma das experiências simbólicas do homem nas relações pessoais e nos diversos contextos da humanidade, tornando-se uma ponte para o processo de individuação quando trabalhada terapeuticamente. Nesse caso:

[...] se um símbolo emerge da escuridão da psique, ele sempre tem certo caráter de iluminação; de fato, muitas vezes ele pode estar carregado com toda a numinosidade do arquétipo que se tornou visível nele e agir como um *fascinosum*, que ameaça dilacerar o indivíduo tomado por ele, caso sua integração em um símbolo coletivo não tenha sucesso. Como pareceu terrível e ameaçador ao Santo Nicolau de Flüe, a “face” percebida numa visão que ele acreditava ser a de Deus, e quantas semanas de dolorosa luta ele precisou para poder convertê-la num símbolo coletivo, a saber na visão da Trindade coletivamente aceita e assim entendê-la. Todo símbolo passa, com o tempo, por um tipo de desenvolvimento de significado, e, nisso, todas as variações e estágios de desenvolvimento e desdobramento também exibirão, ao mesmo tempo, traços básicos imutáveis (JACOBI, 2016, p. 124, grifo do autor).

O simbolismo em *O Túnel* reflete na dominação negativa da sombra arquetípica vivenciada pelo protagonista Juan Pablo Castel, que se tornou refém do arquétipo, estagnando assim seu processo de individuação no lado mais sombrio, no qual a energia transformadora do símbolo oscila entre o caráter perturbador e o fascínio expresso no conteúdo arquetípico das pinturas do escritor, carregadas de obscura irregularidade. A respeito do exemplo de Nicolau de Flüe, pertinente é o pensamento de Nicele Lima (2018, p. 33) sobre a materialização do símbolo: “[...] o símbolo seria o inverso da alegoria, pois, esta faz parte de uma ideia (abstrata) para chegar a uma figura, enquanto o símbolo é primeiro em si figura, e como tal, fonte, entre outras coisas, de ideias”. Grande parte da propagação simbólica se deve às artes plásticas, que transformam simples imagens em grandes símbolos iconográficos.

Apesar da força das imagens, o movimento cartesianista de René Descartes (séculos XVII-XVIII) trouxe a crise dos símbolos, devido à extrema valorização da razão no desenvolvimento das ciências. Naturalmente, a noção de símbolo foi depreciada, pois a imaginação simbólica era vista como um erro no progresso da racionalidade humana. Consequentemente, houve grande impacto na produção artística, que perdeu seu *status* como veículo de interação do homem contemporâneo com a abordagem simbólica (WHITMONT, 2008).

A arte e a literatura, entretanto, transpõem o real para o ilusório por meio de uma estilização formal, propondo um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos, como explicita Candido (2006), o qual defende que o homem necessita do pensamento simbólico, do contato com o indefinido, com o místico e o visionário (desconhecidos da consciência), pois nem tudo pode ser explicado racionalmente. Para Frye (1973), a essência da cultura imaginativa é o transcender dos limites, tanto naturalmente possíveis quanto moralmente aceitáveis, através das artes que conectam o homem ao seu lado

satírico, obsceno, fantástico, espiritual e também realista, sendo a experiência imaginativa benéfica para o estudo das profundezas da psique.

O método de Jung de interpretar símbolos espontâneos do inconsciente nunca tenta dizer que uma situação humana é assim ou assado, mas sim que essas imagens descrevem a própria situação sob a forma de analogias ou parábolas. A abordagem simbólica por definição aponta para além de si própria e para além daquilo que pode se tornar imediatamente acessível à nossa observação (WHITMONT, 2008, p. 19).

Com base nesses princípios, a teoria junguiana proporciona a leitura simbólica do pensamento de forma dinâmica, no intuito de alcançar o significado de conteúdos que ainda não são conhecidos, entretanto “[...] um símbolo não traz explicações, impulsiona para além de si mesmo na direção de um sentido ainda distante, inapreensível, obscurante pressentido e que nenhuma palavra de língua falada poderia exprimir de maneira satisfatória” (JUNG, 1984, p. 236). Para Jung, os símbolos não são inventados de forma consciente, mas surgem de maneira espontânea em um processo de desenvolvimento psicológico.

Segundo Penna (2009), o evento simbólico possui um entrelaçamento dos aspectos atuais com os fatos históricos e arquetípicos, na busca de estabelecer seu sentido na totalidade do qual faz parte. No âmbito literário, temos um sistema de resignificação simbólico dos fatos que exprimem as relações pessoais e coletivas, como afirma Candido:

A literatura, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma comunicação (CANDIDO, 2006, p. 147, grifo do autor).

É, pois, através da linguagem literária que os valores simbólicos arquetípicos são disseminados em inúmeras narrativas, bem como no romance sabatiano, no qual a simbolização da sombra arquetípica se mimetiza na narrativa pictórica do escritor.

Benjamin (1994) enfatiza a função narrativa como transmissão da experiência pessoal e coletiva no seu poder ideológico disseminado pelos textos literários. O romance de Sabato nos mostra a experiência de Castel que vive o arquétipo da sombra construído nos sentimentos de ciúmes, traição e loucura, pois, ao perceber que sua amante, María Iribarne, o traíra com Hunter, a sensação de impotência por não ter a fidelidade da mulher amada, desperta seu lado obscuro. Por outro lado, a traição evidencia o impulso arquetípico da sombra na busca de um “bode expiatório”, no desejo de vingança, na experiência arquetípica do inimigo (WHITMONT, 2008). Constatamos tais elementos no trecho a seguir:

— A única coisa que vamos conseguir — acrescentou com voz muito fraca é magoar-nos cruelmente, mais uma vez. — Se você não vier, eu me mato — repeti por fim. — Pense bem antes de qualquer decisão. Desliguei sem dizer mais nada, e a verdade é que nesse momento eu estava decidido a me matar se ela não viesse esclarecer a situação. Fiquei estranhamente satisfeito ao decidir aquilo. “Ela vai ver”, pensei, como se tratasse de uma vingança (SABATO, 2000a, p. 128).

Percebemos nesse diálogo a transferência da sombra arquetípica, projetada em Iribarne diante do sentimento obscuro da traição que atormenta o ego fragilizado de Castel, em um misto de infantilidade e frieza, expondo um desequilíbrio emocional. No contexto simbólico, a traição ao outro poderá funcionar “[...] como uma ponte para atingir a parte mais profunda da pessoa humana” (NASSER, 2003, p. 39). A literatura passa a ser uma experiência comunicável do arquétipo, que se manifesta na repetição de certas imagens comuns da natureza física (o mar, uma floresta, a cidade), assim como nos tipos humanos e seres fantásticos reconhecidos: o herói, o vilão, em suas vitórias, sacrifícios ou derrotas perante a vida.

Em *O Túnel*, Sabato expõe, desde o primeiro capítulo, o crime cometido por Castel, de forma que, no decorrer da narrativa, o leitor depara-se com um artista marcado por um narcisismo acentuado, que menospreza os demais a sua volta, já que considera que poucos entendam o propósito de sua arte. Ao conhecer María Iribarne, ele experimenta um turbilhão de emoções, pois vê nela a única pessoa capaz de interpretar a simbologia de uma janela pintada no quadro “Maternidade”. A partir disso, busca reencontrá-la e acaba por envolver-se emocionalmente, sem a maturidade de conduzir o relacionamento proibido, pois María é casada com Allende, mas também o trai com Hunter. Mergulhado na obscuridão, Castel é dominado pelos sentimentos de posse, ciúme e solidão, que o conduzem ao assassinato de María.

Desse modo, ao retomar a sinopse de *O Túnel*, evidenciamos o pensamento de Frye (1973) sobre a comunicação simbólica da narrativa, estudada pela crítica arquetípica como ritual ou imitação da ação humana, e não simplesmente como *mimesis* ou imitação de uma ação. O crítico vê a análise arquetípica de um enredo literário como analogias ritualísticas de iniciações intelectuais ou sociais, execuções ou arremedos de execução, o escorraçamento do vilão, do bode expiatório, e assim por diante. Na sinopse acima, é possível vislumbrar a sequência de fatos até o desfecho trágico, que nos mostra o quão perigoso torna-se um arquétipo quando confrontado de maneira abrupta, sem ajuda clínica.

Além disso, naturalmente, o próprio título do romance *O Túnel* (1948) traz a simbologia ritualística da escuridão em direção à luz, isto é, o símbolo do túnel faz alusão à condução da alma na travessia pós-morte, apontando uma mudança de estado físico e/ou espiritual e, quiçá,

outras dimensões psíquicas. No Budismo tibetano, o objetivo do bardo (o ser sem corpo físico no plano espiritual) é aproximar-se ao máximo possível dessa luz e até mesmo tentar fundir-se com ela para purificar-se, estabelecendo, dessa forma, diálogo com a notória expressão “luz no fim do túnel”. Do mesmo modo, é possível perceber o intertexto com o mito da caverna platônica, cuja simbologia está repleta de perigos, como no diálogo com o mundo ctônico (poços e esgotos infestados por ratazanas, seres inferiores), no qual nem todos têm a coragem de ultrapassar túneis reais ou metafóricos na busca de libertação, de evolução.

Esse quadro é similar ao que ocorreu com os homens da caverna platônica, aprisionados a correntes que os imobilizavam. Como se sabe, somente um deles subiu até a superfície, tomando consciência de uma realidade oposta a que vivia, representando os indivíduos considerados desbravadores de outras realidades, ou do conhecer a si próprios, na busca de conhecimento e criticidade, em uma ruptura de paradigmas, enquanto outros permanecerão ofuscados, aprisionados nos medos ou na ignorância, perdidos na escuridão, na vaidade exacerbada, no narcisismo, no conformismo do sistema, ou seja, na sombra arquetípica de seus túneis metafóricos, analogamente ao que ocorre com o personagem sabatiano. Nesse contexto, Lima assim analisa a simbologia do túnel:

O túnel é, assim, signo de uma vitória trágica, de uma vitória na derrota: ele condena, mas afasta o condenado do rebanho. Dentre os que vivem uma existência inautêntica fora do túnel, especial asco é destilado aos críticos de arte, que Castel considera como nada menos que a escória da humanidade, supostamente por serem pessoas que querem comunicar o que não entendem, em vez de se calarem. São seres que evitam a dura verdade da incomunicabilidade, amparando-se em clichês de notória ineficácia (LIMA, 2019, p. 161-162).

Na obra literária, podemos perceber o entrelaçamento do simbolismo do túnel com a tragédia, nos traz o pensamento do crítico literário Northrop Frye (1973, p. 204) ao analisar que “[...] os heróis trágicos são de tal modo os pontos mais altos, em sua paisagem humana, que parecem os para-raios inevitáveis para a energia que os cerca, grandes árvores, mais prováveis de serem feridas pelo raio do que um torrão de grama”. Para o crítico, Sansão e Hamlet exemplificam tal tragicidade como instrumentos ou vítimas do raio divino. No romance de Sabato, o trágico reside na sombra arquetípica mal canalizada e se torna vingança e crime, levando a queda do anti-herói. Frye (1973) descreve a vingança como uma estrutura poderosa recorrente nas tragédias mais complexas. Com efeito, o romance sabatiano traz os indícios da sombra no processo de violação da lei jurídica e moral tornam-se formas analógicas aos rituais de tragédia projetados, por exemplo, na linguagem onírica dos pássaros, na descrição dos

sentimentos de traição e no símbolo metafórico do túnel. Nessa perspectiva, as interpretações simbólicas de uma imagem passam a ter uma consequência viva em sua dupla natureza positiva e/ou negativa, dependendo do sujeito que dela se apropria.

Nesta seção, trouxemos para análise de *O Túnel* a abordagem interpretativa simbólica junguiana, na qual a significação das imagens arquetípicas independe do tempo ou local em que elas foram construídas e atravessaram décadas na construção de uma força psíquica coletiva.

3.3 Mitos e arquétipos literários

Diante da complexidade de conceituar a palavra “mito”, chegamos ao entendimento de que o mito são narrativas de experiências simbólicas decodificadas em palavras, imagens e conceitos, cujo objetivo é explicar a origem de algum fenômeno com base na existência e na psique humana, nas quais as condições sócio-históricas e culturais direcionam o pensamento humano para um modelo primário de toda ideologia, visando a harmonização do cosmos (ELIADE, 2004). Ressalta-se que a duplicidade de um conteúdo mítico também pode ser utilizada para fins estratégicos (tanto positivos quanto negativos), considerando que todos os povos contam sua história através dos mitos, os quais são (re)transmitidos por gerações, atualizados arquetipicamente a cada época. Naturalmente, as sociedades possuem diversas variantes mitológicas, uma vez que um único mito não contemplaria as inúmeras situações de interação do homem com a realidade.

Frye (2004, p. 17), renomado estudioso dos mitos, discorre sobre a necessidade desse contato ao afirmar que “[...] o homem, ao contrário dos animais, não está nu nem imerso na natureza. Ele está dentro de um universo mitológico, um corpo de pressupostos e crenças desenvolvidos a partir de suas inquietações existenciais”, ou seja, os mitos existem desde o surgimento do homem. À vista disso, nesta seção, discutimos a função dos mitos como modelos fundadores da conduta humana, com base nos pensamentos de Bolen (2002), Campbell (1991, 2005), Durand (2004, 2019), Eliade (2004), Frye (1973, 2004) e Meletínski (1987, 2002), uma vez que esses autores propõem diálogos entre o mito e os estudos da Psicologia Analítica.

Conforme Frye (1973), a crítica arquetípica entende o mito como sendo uma imitação da ação humana, proporcionando uma ampla visão dos arquétipos encontrados nos contos de fadas e nos contos populares, como também nas obras de Shakespeare, no texto bíblico e em tantas outras narrativas. Dessa maneira, o sincretismo mítico tem na metáfora literária um eficaz instrumento de expressão e propagação de certos princípios psicológicos “eternos” no percurso

cíclico dos protótipos mitológicos, assim, manifestados nos arquétipos literários. (MELETÍNSKI, 1987).

Campbell (1991) interpreta o mito como um repositório dos impulsos arquetípicos existentes no interior das camadas profundas da psique humana, uma vez que a literatura dá vazão a situações arquetípicas universais, como, por exemplo, as cerimônias ritualísticas de nascimento, de passagem da infância para a fase adulta, de casamento e de morte. Assim também se observa na tradução das crises e das ações do indivíduo, bem como nos papéis sociais, representados na imagem do herói, do guerreiro, da donzela indefesa, da viúva, do sacerdote, do chefe político, do vilão ou do líder espiritual, denominados por Frye (1973) e Meletínski (2002) como arquétipos literários.

Campbell (1991) explica que os ritos acionam os mitos de maneira universal como, por exemplo, nas questões de sofrimento, de purificação, de sabedoria, considerados estágios de evolução humana no processo de sua individuação, através dos arquétipos tidos como elementos estruturais da psique inconsciente, formadores do mito na organização do pensamento simbólico. O autor distingue quatro funções básicas dos mitos: mística (trata da consciência do mistério que subjaz todas as formas que transcendem as circunstâncias da vida), cosmológica (dimensão de que a ciência se ocupa, porém, nela o mistério ainda é manifestado), sociológica (de ordem e validação social) e pedagógica (os mitos ensinam as pessoas modos de viver diversas circunstâncias).

Nessa tessitura dialógica, Bolen (2002) afirma que a ação pedagógica descende dos mitos gregos, recontados e atualizados para auxiliar o homem a entender melhor sua natureza (conforme sua identificação), ativando, desse modo, a experiência simbólica arquetípica. A autora trata da relação entre os deuses e o homem na influência de nossas escolhas.

Em relação ao intertexto com o romance *O Túnel*, Bolen (2002) descreve a influência de Hades¹⁹ como uma das formas da sombra arquetípica na qual o sujeito recluso vai de encontro à cultura da socialização, pois sua introspecção é vista com maus “olhos” sociais. Diante dessa condição:

Quando o homem Hades encontra inesperadamente a mulher que dois anos antes o magoou com sua traição, surge de pronto em sua mente uma imagem colorida: ele a vê com facas espetadas no corpo e, imediatamente, essa imagem é seguida da sensação física de um buraco latejante em seu próprio

¹⁹ Hades, na qualidade de deus da morte, não deve ser confundido com o demônio ou Satã. Hades é o deus que preside nossas descidas, investindo as sombras, depressões, ansiedades, as intensas reviravoltas emocionais de nossas vidas, assim como as nossas dores, com o poder de trazer luz e renovação (STASSINOPOULLOS, 1983 *apud* BOLEN, 2002, p. 149).

coração. Em vez de sentir hostilidade, raiva e dor emocional, ele tem essas experiências sensoriais que são elementos vívidos da mente acordada, equivalentes às cenas de sonhos (BOLEN, 2002, p. 160).

Nessa citação, podemos perceber o diálogo com a narrativa sabatiana, na qual Castel “vive” o Hades em sua introspecção social, no seu fazer artístico e, sobretudo, na instabilidade emocional da sua vida amorosa, que se transforma obscuramente. Tal fato leva-o a aprisionar-se psicologicamente, nutrindo o lado negativo do Hades arquetípico, afogando-se em sentimentos dolorosos. A introspecção geralmente é associada à timidez. Bolen (2002) afirma que para o homem Hades os rituais de namoro e do flerte são totalmente alheios à sua natureza, frustra-se pela falta de experiência com mulheres. Em *O Túnel*, podemos considerar a influência negativa do Hades sobre Castel no trecho a seguir:

Teria de cair, portanto, na alternativa mais temida: o encontro na rua. Como diabos fazem certos homens para deter uma mulher, para entabular conversa e até iniciar uma aventura? Descartei sumariamente todo arranjo que começasse com uma iniciativa de minha parte: minha ignorância dessa técnica de rua e meu rosto me levaram a tornar essa decisão melancólica e definitiva. Não me restava senão esperar uma feliz circunstância, dessas que costumam apresentar-se uma vez num milhão: que ela falasse primeiro (SABATO, 2000a, p. 22).

Nesse trecho, podemos notar a dificuldade inicial de Castel em aproximar-se de María Iribarne, como reflexo de quem vive em seu próprio mundo melancólico e silencioso. Hades aparece de forma conturbada nas relações pessoais, sinalizando desequilíbrio emocional. Sabato desconstrói o mundo do personagem a partir da idealização de Iribarne, levando-o a experimentar a frustração de não viver um amor em sua totalidade. Desastrosamente, Castel não consegue lidar com os sentimentos obsessivos pela mulher amada, que fatalmente o afundam nas profundezas do mundo inferior.

Apesar dos inúmeros casos de crimes passionais, não estamos tratando toda timidez ou turbulência amorosa como forma patológica, então, ao reportarmos a situação específica vivenciada pelo personagem do romance, temos como parâmetro as circunstâncias de um universo ficcional que o impulsionaram até o crime, sem estereotipar situações externas à obra. Sendo assim, consideramos que o trecho citado ilustra, mesmo que inconsciente na fala do personagem, o mito do Hades interferindo em sua condição mental.

Nesse contexto, Meletínski (1987) reconhece a importância da teoria junguiana, porém a julga demasiadamente sociológica e dependente da estrutura comparativa. Segundo o crítico, Jung dissolve o mito e a cultura na Psicologia Analítica em ávida busca por semelhanças entre

os elementos profundos encontrados nos sonhos, nas fantasias e nas neuroses mitologizadas em diversos povos. Apesar das ressalvas, o crítico analisa o junguianismo como instrumento de desenvolvimento do processo mitológico-ritualístico de grande importância, tanto na vida simbólica humana quanto no entendimento do inconsciente e sua conexão com a memória coletiva. Por esse motivo:

Não se deve subestimar o que foi conseguido pela psicologia analítica e pela crítica mitológico-ritualística em termos de descrição e explicação de certos arquétipos, isto é, de esquemas primordiais de imagens e de temas, que constituem um certo fundo emissor da linguagem literária, entendida no sentido mais amplo (MELETÍNSKI, 2002, p. 33).

Em concordância com esse raciocínio, Whitmont (2008) explica que Jung atribui o significado central da humanidade à conscientização dos nossos próprios mitos individuais, traduzidos e trazidos para a vida real em termos daquilo que é racionalmente possível. Nesse sentido, “[...] tudo no inconsciente procura manifestação exterior, e a personalidade também deseja expandir-se além das suas condições inconscientes e vivenciar-se como um todo” (WHITMONT, 2008, p. 77). Em síntese, a narrativa mítica decodifica a sabedoria da religião primitiva dos ritos de passagem na complexidade de interpretação cultural em múltiplas perspectivas, distanciando-se da concepção de mito como mera fuga da realidade, fantasia ou vã fabulação pseudocientífica que racionaliza fatos astronômicos, agrícolas, sexuais e históricos como veículos de alienação do homem moderno (ELIADE, 2004). Ao contrário, faz-se necessário entender que o mundo mítico tem suas próprias leis, pois os ritos traduzem a maneira do ser humano conviver com sua realidade. Por essa razão, os arquétipos funcionam como forças propulsoras na integração do pensamento simbólico voltado para a vida interior, no confronto dos complexos (com o núcleo arquetípico rumo à significação transcendental) na dinâmica e vivência psíquica do mito, que é parte essencial da expansão arquetípica.

No âmbito literário, no ensaio intitulado *Crítica arquetípica: teoria dos mitos*, Northrop Frye (1973) compara a arte pictórica e a narrativa literária como analogias sensitivas da vida. “Quando, por exemplo, pegamos um romance de Dickens, nosso impulso imediato, um hábito criado em nós por toda a crítica que conhecemos, é confrontá-lo com a ‘vida’, vivida por nós ou pelos contemporâneos de Dickens” (FRYE, 1973, p. 136). Nessa perspectiva, o crítico explica que as narrativas históricas foram as primeiras formas de técnicas descritivas na literatura e, em especial, na poesia, com a função de recriar o uso metafórico da linguagem, um dos principais indicadores de que a literatura descende diretamente da mitologia, reconhecida nos personagens literários, uma vez que a literatura se torna tão coletiva quanto o inconsciente.

Diante dessa proporção, Whitmont (2008, p. 72) afirma que: “[...] a integração da imagem arquetípica acontece através do reconhecimento e da vivência dessa imagem como uma ‘pintura de significado’ (*Sinnbild*), como um símbolo”. A consciência da importância da vida simbólica impulsiona o homem para uma experiência significativa. Além disso, o autor alerta que, ao permanecer alheio ao poder autônomo dos mitologemas²⁰, o homem prejudica seu processo de individuação. Para ele, os mitologemas aparecem nas imagens arquetípicas ativadas de forma espontânea ou abrupta e também sob a forma de psicose iminente ou aguda e/ou nos casos de “possessão” demoníaca. Whitmont (2008), de maneira breve, reporta-se à estranha qualidade de posseção em um dos primeiros casos clínicos de Jung, o qual se referia à fantasia alucinatória de um paciente esquizofrênico.

Diante dessa discussão, Frye (1973), por sua vez, associa o mundo demoníaco aos poderes ameaçadores da natureza em sociedades não desenvolvidas:

[...] o mundo humano demoníaco é uma sociedade unida por uma espécie de tensão molecular de egos, uma lealdade ao grupo ou ao chefe que diminui o indivíduo ou, no melhor dos casos, contrasta seu prazer com sua obrigação ou honra. Tal sociedade é uma fonte infindável de dilemas trágicos, como os de Hamlet e Antígone (FRYE, 1973, p. 149).

Frye (1973) atribui a notoriedade do demoníaco às tragédias gregas ressignificadas por diversas vezes nas ficções literárias. Em *O Túnel*, o trágico é apresentado ao leitor desde o primeiro capítulo, na confissão do assassinato de María Iribarne pelo protagonista, Juan Pablo Castel. Assim, cotejamos o capítulo com a pintura intitulada *Orfeu lamentando a morte de Eurídice*, de Ary Scheffer (1814), demonstrando o intertexto com o desfecho do romance, já que é possível relacionar a imagem arquetípica da sombra na travessia malsucedida de Eurídice do mundo ctônico para o mundo exterior e a situação de Castel, que não transcende seu túnel metafórico.

²⁰ De acordo com a definição de Kerényi (1993), mitologema significa o elemento mínimo reconhecível de um complexo de material mítico continuamente revisto, reformulado e reorganizado, mas que, na essência, permanece sendo a mesma história primordial, ou seja, um conjunto de histórias míticas que traduzem a mesma temática.

Imagem 3. *Orfeu lamentando a morte de Eurídice* (1814), de Scheffer.



Fonte: [Wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orpheus_Lamenting_the_Death_of_Eurydice.jpg).

Frye explica que o processo do trágico no mito é desencadeado primariamente por:

[...] uma violação da lei *moral*, seja humana ou seja divina; em suma, a de que a *hamartía* ou falha aristotélica deve ter uma ligação essencial com o pecado ou com o mal. Mais uma vez é verdade que a grande maioria dos heróis trágicos possui *hýbris*, um ânimo soberbo, apaixonado, cheio de obsessão ou de arrojo, que acarreta uma queda moralmente inteligível. Tal *hýbris* é o agente precipitador normal da catástrofe (FRYE, 1973, p. 207, grifos do autor).

Em *O Túnel*, o caráter precipitador traz à tona o arquétipo da sombra nos conflitos exacerbados da relação amorosa dos personagens, que não demonstram maturidade para “conduzir” o romance proibido. De forma contraditória, Castel exige “fidelidade” de Iribarne, que é casada com Allende. Nesse cenário, o sentimento de vingança dialoga com as narrativas shakespearianas, à proporção que *Otelo* vinga-se de Desdêmona, *Hamlet* vinga-se de Claudius, e *Macbeth* vinga-se de Lady Macbeth e de Duncan.

Frye (1973) analisa as tragédias shakespearianas como a sensação de algum mistério de longo alcance moralmente inteligível, pois “[...] o ato do herói virou uma chave em máquina maior do que sua própria vida, ou mesmo do que sua própria sociedade” (FRYE, 1973, p. 207), semelhante ao que ocorre na narrativa sabatiana, na qual as decisões são legitimadas a partir do

próprio desejo e impulsos de Castel, que rompe com as regras sociais que o mantinham “civilizado” no sistema. O assassinato de Iribarne pode ser interpretado como o “renascimento” do pintor, deixando a persona social para trás, porém comprometendo seu processo de individuação. O trecho a seguir revela esse estado de espírito:

Um súbito furor fortaleceu minha alma e cravei muitas vezes a faca em seu peito e em seu ventre. Depois saí novamente para o terraço e desci com grande ímpeto, como se o demônio já estivesse para sempre em meu espírito. Os relâmpagos me mostraram, pela última vez, uma paisagem que nos fora comum. [...] Através da janelinha de minha cela, vi nascer um novo dia, com um céu sem nuvens (SABATO, 2000a, p. 148-149).

Otelo e Castel são impulsionados por seus instintos sombrios e pelo desejo de vingança que os conduzem ao caos interior e à luta com a própria sombra, que os faz sucumbir à loucura. A “ordem restaurada” com a morte física da *anima* acaba sentenciando-os de maneira irônica. No trecho acima, é perceptível o comportamento obsessivo do pintor, que atribui o crime cometido às forças demoníacas. Tal como a imagem ilustrada nesta análise da mulher esfaqueada mentalmente pelo homem que vive o Hades arquetípico. Explicitamente, o Hades repete-se na descrição de Castel quando ele afirma: “cravei muitas vezes a faca em seu peito e em seu ventre” e “como se o demônio já estivesse para sempre em meu espírito”. Nesse caso, a imagem do demônio corresponde aos sentimentos de raiva da imagem da sombra arquetípica na cena do crime.

Bomfim (2005) entende que o indivíduo sob efeito de possessão demoníaca entra em contato com o arquetipo do louco, situando-se na linha tênue entre a justiça e o devaneio do núcleo arquetípico da sombra, que se origina dos próprios conflitos, tanto psíquicos quanto sociais, tal como se vê em Dostoiévski (2009), na luta do cosmos contra o caos da alma humana, no “subsolo” psicológico dos personagens. Sobre essa condição, Lima (2019, p. 160) explica que “[...] o homem do subsolo, com orgulho e dignidade, opta heroicamente por ser um derrotado, um pária jogado nos subterrâneos da vida, a fim de não se juntar aos que ele considera os medíocres, isto é, os homens de ação”, por isso tais características equivalem aos domínios do Hades arquetípico.

Temos, portanto, no método mitocrítico, de Gilbert Durand (1993), o confronto do universo mítico e a leitura da obra, processo que o autor decompõe em três estratos mitêmicos: no primeiro, são levantados os temas que constituem as sincronias míticas da obra literária; no segundo, são examinadas as situações combinatórias entre personagens, cenários e mitos, e no terceiro, são detectadas as diferentes lições do mito (diacronia) e suas correlações com outros.

A partir desses critérios, a mitocrítica durandiana proporciona o duplo confronto da obra na identificação do mito, levando em conta o conjunto de mitemas (menor unidade significativa do mito), nos quais os arquétipos literários desempenham um papel necessário na significação de energia gerada através da narrativa literária e das lições que o sujeito irá apreender. Nesse sentido:

Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias (DURAND, 2019, p. 62-63).

O método mitocrítico descreve a dinamicidade arquetípicas dos símbolos na construção dos mitos na obra literária. Durand (2019) também analisa, através da mitanálise, as questões sociológicas do mito contidas no texto literário circunscrito no momento histórico. Nessa perspectiva, a mitanálise torna-se a extensão da dimensão psicológica com ênfase nas relações sociais modeladas pelos mitos. Em *O Túnel*, ao identificarmos o mito de Orfeu como o contra-espelho de Castel, também confrontamos a marginalização e exclusão social do Hades arquetípico. Enquanto Campbell (1991) estabelece o confronto entre mito e discurso literário nas associações de imagens, cujo impacto psicológico acontece por meio de estruturas sociológicas do homem como enunciadoras da condição humana, Eliade (2004) vê na *mass media* (cultura de comunicação de massa) a obsessão pelo mito do “sucesso”, tão característico da sociedade moderna (no desejo obscuro de conquista), recorrente nos romances policiais. Esse mito se figura na qualidade dos arquétipos literários do herói (o detetive) e do criminoso (encarnação moderna do demônio), cujas conquistas inescrupulosas, na busca pelo poder ou fama, projetam-se na universalidade arquetípica travada entre o Bem e o Mal no texto literário.

Em *O Túnel*, Sabato inverte o contexto. De figura aclamada no mundo das artes plásticas argentinas, Castel torna-se criminoso; de herói a vilão; da luz para a obscuridade mental, arrastando-o para as sombras. Como linguagem, a narrativa literária percorre diferentes possibilidades de interpretação: “[...] o desejo de comunicar com os ‘outros’, os ‘desconhecidos’, de compartilhar de seus dramas e de suas esperanças, e a necessidade de saber o que pode ter acontecido” (ELIADE, 2004, p. 134). Isso se assemelha à mudança de interpretação do texto literário – do enfoque histórico-social do romance do século XIX para o caráter psicológico no século XX, tendo-se os psicanalistas (dentre eles, Jung) como uma dessas referências na interpretação do imaginário coletivo, atentos à repetição dos temas universais em diversos textos literários que têm a condição humana como temática.

Meletínski (1987) correlaciona os traços da psicologia do mitologismo às frustrações com o historicismo e a descrença nos aspectos sociais, convertendo-se na predileção pela metafísica e pelo conhecimento interior do sujeito, em certa semelhança com o real e o imaginário no romance mitológico do século XX. O autor vê no junguianismo de Campbell e Frye o propósito de libertação do indivíduo da religiosidade tradicional, que cria sua “mitologia” laica pessoal às formas imaturas de romances, as quais “[...] estão se libertando, mas ainda não se libertaram, das tradições mitológicas e fabulares, com as formas de desintegração do romance realista clássico, que se caracterizam por um apelo consciente para o mito com base em um conhecimento livresco” (MELETÍNSKI, 1987, p. 403).

Desse modo, o duplo caráter de dessociologização e desmistificação contribuiu para a literatura realista do século XX, sob o olhar do determinismo social, sendo as imperfeições humanas atribuídas aos mitos. A exemplo disso, retomamos os mitologemas da criação pessoal em *Memórias do Subsolo* (DOSTOIÉVSKI, 2009), em que a alma humana isolada trava luta com as forças do Cosmos e do Caos, sendo a assinatura dos personagens dostoiévskianos, chamados de caráter do subsolo (MELETÍNSKI, 2002).

Shakespeare, Dostoiévski e Ernesto Sabato imprimiram em suas obras as imperfeições humanas, competência que Campbell (1991) credita à grandiosidade de escritores que estiveram abertos à verdade dos fatos, despindo seus personagens, no confronto de opostos. Por sua vez, na visão mitológica de Shakespeare e Sabato, Otelo e Castel mostram suas fragilidades na fúria desmedida e, por essa razão, torna-se insensato reduzir a importância do mito na obra ficcional, pois o homem é feito de pluralismos simbólicos das imagens míticas.

Grande parte das definições da estrutura da narrativa mítica convergem para duas categorias: a das representações fantásticas do mundo (regido por deuses e forças da natureza) e a da narração dos feitos heroicos dessas figuras míticas encontradas no conto maravilhoso, nas lendas e nas tradições populares, abundantes em conteúdos arquetípicos. Assim, temos no arquétipo do herói uma estrutura reconhecida em todas as culturas, na restauração universal do equilíbrio no caos. Meletínski (1987, p. 267) nos fala das provações inerentes à divinização desse arquétipo: “[...] interpretadas como ‘paixões’ misteriosas originais e sofrimentos a cujo preço o herói adquire a força e a sabedoria para si e para a humanidade.” A projeção arquetípica da imagem heroica inspira a busca individual do sujeito em seu íntimo, na salvação de si, interpretada como segundo nascimento.

Caso haja a perda ou a morte desse arquétipo, a esperança de seu retorno ainda permanece com auxílio do sobrenatural ou através do amadurecimento espiritual. Oposto ao que vivencia o herói trágico da trama sabatiana, o personagem, de forma gradativa, perde a

sanidade, preso no pessimismo e na loucura, sem retorno heroico salvífico. Cabe ao artista literário ter a consciência e o domínio dos arquétipos e dos mitos a que se propõe a utilizar para que o maior número de pessoas se reconheça na obra sem perder a essência mágica das formas clássicas dos mitos e das condições históricas que os geraram. Além disso, Jung (2008) vê na figura do narrador um importante veículo na propagação dos mitos:

[...] a origem dos mitos remonta ao primitivo contador de histórias, aos seus sonhos e às emoções que a sua imaginação provocava nos ouvintes. Estes contadores não foram gente muito diferente daquelas a quem gerações posteriores chamaram poetas ou filósofos. Não os preocupava a origem das suas fantasias; só muito mais tarde é que as pessoas passaram a interrogar de onde vinha uma determinada história (JUNG, 2008b, p. 90).

Da oralidade à escrita, as imagens primordiais dos arquétipos nos mitos, nas epopeias ou nos romances (o fantástico mundo dos deuses, dos heróis, das forças da natureza) guardam uma forma universal, mesmo quando desenvolvidas por grupos ou indivíduos sem qualquer contato cultural entre si (JUNG, 2008b). Eis que a figura do narrador atua como ferramenta importante no processo de transmissão dos mitos por gerações, mesmo diante das adversidades da vida. Na obra *Imagens e Símbolos*, Eliade (1979) reflete sobre a importância de cultivar o caráter simbólico, como pode ser visto no comovente exemplo a seguir:

Mesmo na “situação histórica” mais desesperada (nas trincheiras de Stalingrado, nos campos de concentração nazistas e soviéticos), homens e mulheres cantaram romanzas, ouviram histórias (chegando a sacrificar uma parte da sua magra ração para as obterem); estas histórias não faziam mais que substituir os mitos, essas romanzas estavam carregadas de nostalgias (ELIADE, 1979, p. 19-20).

O ato de narrar torna-se um alento, uma esperança em meio ao sofrimento, uma vez que essas pessoas se encontravam nas mais diversas situações de crueldade, da sombra arquetípica, em meio à Segunda Guerra Mundial. O ouvir e o cantar, nesse aspecto, mantinham-nas vivas, possibilitando-lhes construir imagens em seus pensamentos. As narrativas mantêm viva a memória de um povo, partindo de um pensar metafórico que impacta poderosamente o universo arquetípico das sociedades, realizadas inicialmente na interação social com os contadores de histórias em concordância com o pensamento (JUNG, 2008b). Apesar de a Psicologia Arquetípica não simbolizar a imagem miticamente, a teoria hillmaniana reconhece que a linguagem arquetípica está interligada aos mitos da seguinte forma:

[...] a linguagem primária e irredutível desses padrões arquetípicos é o discurso metafórico dos mitos. Eles podem assim ser compreendidos como os padrões fundamentais da existência humana. Para estudar a natureza humana no seu nível mais básico, é necessário voltar-se para a cultura (mitologia, religião, arte, arquitetura, o épico, o drama, o ritual) onde esses padrões são retratados (HILMAN, 1995, p. 23).

Abolir os mitos, perder o contato ou até mesmo renegá-los provocaria uma regressão ao caos, uma ameaça a qualquer tipo de civilização. A exemplo disso, tribos de diversos povos desintegraram suas tradições, dissolveram o parentesco com a arte e a religião, incorporaram valores de outras civilizações e, por fim, perderam sua herança mítica. O mesmo ocorre nas tragédias não-ficcionais do mundo moderno decorrentes do desequilíbrio da psique coletiva (sombra coletiva). Privilegiados são aqueles que ainda cultivam sua imaginação, como alimento da alma, apropriando-se de figuras mitológicas que sejam benéficas para sua saúde mental, para que assim a realidade não a destrua.

Mesmo diante da desmitologização no período iluminista (século XVIII) e positivista (século XIX), a necessidade de os mitos para o sentido da vida fez com que eles retornassem (remitologizados no século XX), desde os processos etnológicos até as interpretações psicológicas do século XX, no desenvolvimento literário cujo enfoque mitológico-ritualístico integrou os textos ficcionais. Em linhas gerais, o retorno dos mitos provém da necessidade de narrar a estrutura de algo que ordene o caos histórico, sociológico e anímico do homem. Reescrevê-los, nesse caso, não se trata de mera repetição, mas de (re)pensá-los de forma arquetípica nos valores coletivos, pois as explicações puramente lógicas nem sempre satisfazem, inclusive a sociedade vigente.

Meletínski (1987) esclarece que o mitologismo não se opõe ao princípio crítico, mas atua como complemento dos processos humanos como, por exemplo, nas formas disformes de alienação, de banalidade e do estado crítico da cultura espiritual. Ao contrário, o mitologismo não reside na degeneração e na deformidade do mundo, mas na superação dos limites históricos e temporais. Assim sendo, a atemporalidade do mito consiste no resgate do tempo e da origem que antecede e posterioriza tudo no pressentimento de um ciclo da matéria que se renova pelo contato com a gênese criadora (BOSI, 2001).

A interpretação universalizadora dos arquétipos no jogo do inconsciente, nas patologias do indivíduo solitário (abandonado ou oprimido), diante da experiência social negativa, é ressignificada na narrativa de psicologia profunda do século XX, “materializada” em imagens associadas aos medos e aos sentimentos de culpa diluídos no inconsciente dos personagens. À vista disso, a manipulação obscura, de forma inconsciente, em Dostoiévski e em Sabato, é

evidente no caos existencial de seus personagens, que são dominados pelo pessimismo, “exilados da luz arquetípica”. De tal modo, Castel teriomorfiza-se em seus demônios internos, que se torna o seu próprio adversário. Por esse motivo, ainda que a projeção de um mito seja inconsciente e silenciada, a necessidade psíquica de trazê-lo à tona revela desejos internos do indivíduo (BOMFIM, 2005).

Com relação ao desejo abrupto dos impulsos, Durand (2019, p. 328) afirma que “[...] sob a pressão da mitologia cíclica a teriomorfia maléfica inverte-se como acontecia com o papel das trevas e da morte [...]. Todo o símbolo ligado ao ciclo possui ao mesmo tempo a sua parte de trevas e a sua parte de luz”. A vulnerabilidade de estar na escuridão propicia a exteriorização da sombra arquetípica. Os egípcios acreditavam que os perigos ocultos eram suscetíveis à noite, afinal, atos violentos são camuflados e raramente são testemunhados na escuridão. Tais hipóteses podem ser confirmadas neste trecho do romance:

Meu coração começou a bater com dolorosa violência. De meu esconderijo, entre as árvores, senti que assistira, por fim, à revelação de um segredo abominável, mas muitas vezes imaginado. Vigiei as luzes do primeiro andar, que ainda estava totalmente às escuras [...] De pé entre as árvores agitadas pelo vendaval, encharcado pela chuva, senti que passava um tempo implacável. Até que, através de meus olhos molhados pela água e pelas lágrimas, vi uma luz se acender no outro quarto (SABATO, 2000a, p. 146-147).

Nessa passagem, evidencia-se que, durante a noite, o protagonista de *O Túnel* descobriu a traição de Iribarne com Hunter, uma vez que as luzes acesas indicam essa condição. Observa-se que os elementos (água, árvores, chuva, esconderijo, lágrimas e vendaval) mudam sua simbologia dentro de um contexto melancólico, sinalizando o prenúncio do assassinato. De acordo com as teorias de Durand (2019, p. 96) sobre a conversão dos símbolos isomorfizados na escuridão, “[...] ao lado do riso da água clara e alegre das fontes, sabe dar lugar a uma inquietante ‘estinfalização’ da água”, já que o romance, a poesia, a história, a mitologia e a religião orbitam em um universo cíclico de conciliação dos opostos. Tal como a simbologia dos elementos, podemos perceber a mudança dos sentimentos do personagem, que se expandem em lágrimas e decepção, fortalecendo o Hades arquetípico. A gênese dos mitos ressalta, em especial, os estados emocionais do mito na literatura. Nesse caso, ela opera como uma resposta à angústia individual vivenciada pelo sujeito no processo de consciência da traição. Em outras palavras, o mito inconsciente, até então silenciado, é trazido à tona como uma necessidade psíquica de revelar desejos internos (BOMFIM, 2005).

James Hillman (1981) retrata a traição como sendo um fenômeno arquetípico, desde as traições no texto bíblico, tendo como a imagem primordial a referência ao Jardim do Éden, às relações interpessoais. Nesse sentido: “[...] só podemos ser realmente traídos quando realmente confiamos: em irmãos, amantes, esposas, maridos; não em inimigos, não em estranhos. Quanto maior o amor e a lealdade, o envolvimento e o compromisso, maior a traição” (HILLMAN, 1981, p. 82). Portanto, a mágoa provém da quebra de um pacto de confiabilidade estabelecido moralmente entre os indivíduos que partilhavam de uma cumplicidade. Com isso, uma vez traídas, algumas pessoas desenvolvem efeitos paranoides nos relacionamentos, necessitando de garantias de fidelidade, como uma forma de “proteger-se” da frustração amorosa vivenciada anteriormente.

Traição e tragédia comungam de maneira obscura desde tempos imemoriais. Na Roma Antiga, o contrato de fidelidade da esposa não se pautava nos sentimentos, mas na garantia de que os herdeiros fossem descendentes sanguíneos de seu cônjuge. Dificilmente há perdão ao traidor, enquanto que o alívio para quem sofreu a traição vem por meio do fim trágico, que leva a pessoa traída a sentir-se “vitoriosa”. Nessa perspectiva, Hollis entende o mito como sendo:

[...] a história do herói trágico nos toca porque essa pessoa exemplifica o dilema que atinge cada um de nós. O destino fere e cerca, e dessa intersecção envolvendo destino e caráter é produzida a história. Essa história é tanto pessoal como coletiva, pois em geral essa figura encarna as esperanças e aspirações, bem como a sombra, de todo um povo. Uma máxima costumeiramente repetida em minha juventude era "com a expulsão de Adão pecadores todos são". Na qualidade de homem primordial, Adão serviu de paradigma para a condição humana. Por causa de sua *hýbris*, ele ilustra a propensão tipicamente humana de inflacionar a consciência, dizendo-lhe o que ela quer ouvir (HOLLIS, 1997, p. 55-56).

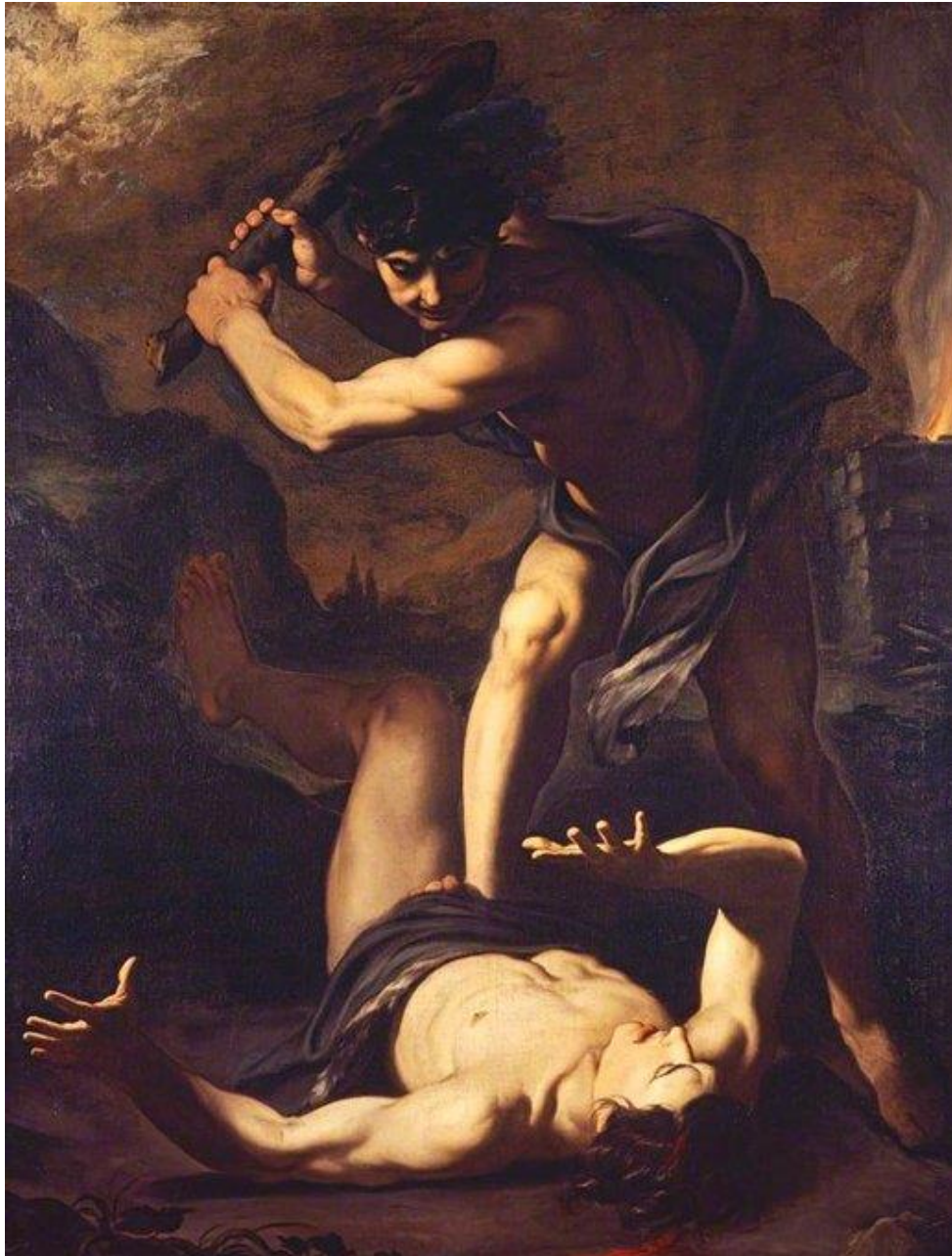
Quer seja na narrativa bíblica ou na literatura, as formas arquetípicas de traição e vingança se apresentam como via de mão dupla: na libertação da obscuridade ou na fatalidade no acerto de contas. Entretanto, nenhuma das situações são isentas de tensões psíquicas, pois tendem a explosão negativa da sombra arquetípica, na qual o traidor traduz a personificação do inimigo. Em *O Túnel*, Sabato faz intertexto com *Otelo* na seguinte reflexão de Castel sobre a traição de María:

Sempre recordo como o pai de Desdêmona advertiu a Otelo que uma mulher que havia enganado o próprio pai poderia enganar outro homem. Quanto a mim, nada me tira da cabeça o seguinte: que você passou anos enganando Allende constantemente. Por um instante senti o desejo de levar a crueldade a seu ponto máximo e acrescentei, embora me desse conta da vulgaridade e da torpeza do que dizia: — Enganando a um cego (SABATO, 2000a, p. 81-82).

A consciência de ter sido traído mescla-se à morbidez prazerosa do confronto com o traidor. Castel, porém não suporta a ideia de ser amante de Iribarne, muito menos que ela também seja amante de Hunter, primo de Allende. Por isso, ao deduzir que Maria também o traía com Hunter, Castel decide matá-la. Diante dessa situação, Hollis (1997, p. 19) esclarece que a visão arquetípica dos mitos “[...] são quadros vivenciados no plano dramático, seja qual for sua forma ou veículo; transitam num plano aquém do da dimensão consciente, que não obstante empenha-se em definir e controlar uma experiência que supera o poder da cognição”. Nessa conjectura, o autor afirma que o mito arrasta o sujeito para mais perto das profundezas abissais do amor e do ódio, nas quais fraquejam as categorias do pensamento, silenciadas em um espanto mudo e aturdido. A partir desse ponto de vista, o mito torna-se uma maneira de se falar do inefável e do inexprimível (HOLLIS, 1997).

Diante do exposto, nesta seção, procuramos estabelecer a relação entre os mitos e os arquétipos literários no romance *O Túnel*, para o entendimento dos conflitos da trama e das consequências de quem “vive”, mesmo que inconscientemente, determinado mito ou arquétipo, visto que a literatura traz a percepção dos mitos como formas de entender o contexto pessoal e cultural da vida constituída no universo existencial de cada um. Nessa perspectiva, aqueles que não confrontam, de maneira equilibrada, a dualidade simbólica dos mitos há de se perder na amargura de uma existência medíocre.

4 O ARQUÉTIPO DA SOMBRA: O FIO CONDUTOR DA NARRATIVA SABATIANA



Caim Matando Abel, de Novelli. Óleo sobre tela (190x143cm).
Fonte: *Google Imagens*.

O que sai do homem, isso é que contamina o homem. Porque do interior do coração dos homens saem os maus pensamentos, os adultérios, as prostituições, os homicídios, os furtos, a avareza, as maldades, o engano, a dissolução, a inveja, a blasfêmia, a soberba, a loucura. Todos estes males procedem de dentro e contaminam o homem.

Marcos 7:20-23
Bíblia Sagrada (2000)

No capítulo anterior, abordamos o arquétipo da sombra sob a perspectiva dos mitos, considerando que, na visão mítica, conforme Bolen (2002), os deuses exercem uma influência psicológica nas ações humanas, envolvidas em opostos e escolhas que podem direcionar a trajetória do homem para o altruísmo, a benevolência, a caridade, ou fazê-lo voltar-se para a arrogância, o egoísmo, a avareza, os vícios, as vilanias. Entende-se que o caráter pedagogizante dos mitos conduz o homem no caminho do conhecer a si próprio, o que lhe demandará uma série de fatores para alcançar o equilíbrio e não sucumbir na escuridão da própria mente. E, nesse caminhar, o homem assume papéis sociais que a literatura ficcionalmente ressignifica nos arquétipos literários.

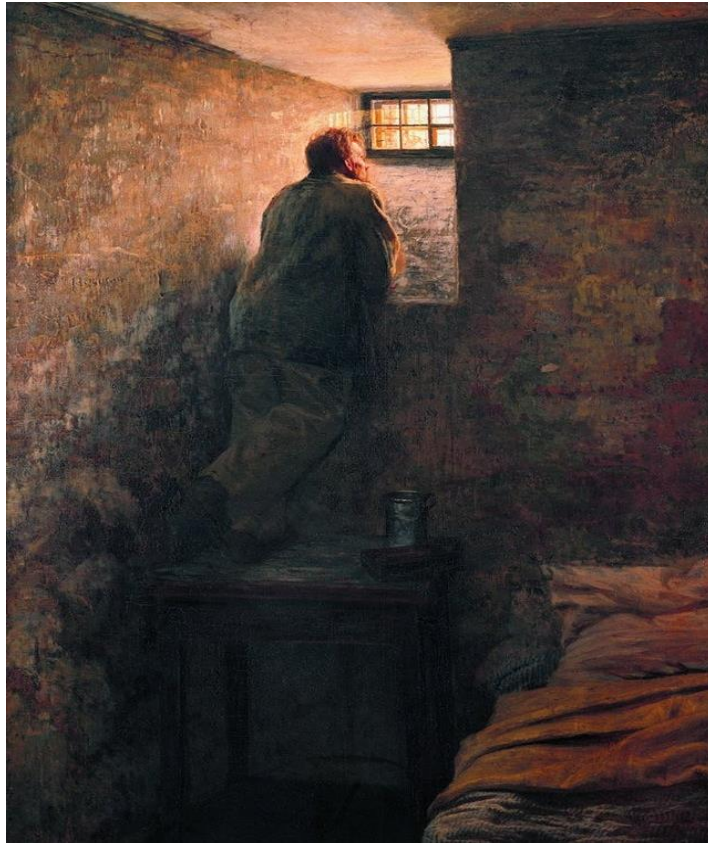
O protagonista de *O Túnel* vive o mito do Hades, revelando o arquétipo da sombra desde o início da narrativa: “Bastará dizer que sou Juan Pablo Castel, o pintor que matou María Iribarne; suponho que o processo está na lembrança de todos e que não serão necessárias maiores explicações sobre minha pessoa” (SABATO, 2000a, p. 7). A partir dessa confissão, o personagem-narrador descreve, nos capítulos posteriores, uma série de situações controversas para justificar as razões que o levaram ao crime. Podemos perceber como a sombra arquetípica foi sendo construída de forma gradativa nos sentimentos de ciúmes e possessão até chegar ao desfecho trágico, possibilitando o diálogo com *Otelo* (1604), de Shakespeare.

Sabato (2003) apresenta a crueza da condição humana e critica os romances que encapsulam os arquétipos como personagens fechados, únicos e duros, esquecendo-se que o que está em um homem pode estar nos demais, em um diálogo universal. O autor explica que nascemos, sofremos, amamos, iludimos e somos iludidos, finalizamos ciclos e trajetórias que não são alheias ao homem no cosmos. Nessa ótica, Castel, influenciado pelo aspecto negativo do Hades, torna-se o homem do subsolo (taciturno, pessimista, narcisista, avesso à sociabilidade), podendo o leitor de *O Túnel* reconhecer a crise existencial desse personagem em outras narrativas que culminam na passionalidade de um amor trágico. Por conseguinte, o jogo intersemiótico da sombra arquetípica se faz presente nas obscuridades do personagem, descritas, linguística e imageticamente, nas obras do escritor.

Neste capítulo, abordamos a sombra como fio condutor do romance, presente nas oscilações de comportamento do protagonista, cujo ciúme, como sintoma patológico, é perceptível na constante confusão mental, na sensação de perda do objeto de desejo (a mulher amada) e no desfecho trágico. Apresentamos ainda uma relação intertextual entre a obra de Sabato e a pintura *The Prisoner* (Imagem 4), de Nikolai Alexandrovich Yaroshenko (1878), russo de origem ucraniana, um dos principais pintores do realismo russo, cujas temáticas

incluem a tortura, as lutas e outras dificuldades enfrentadas durante o Império Russo (1721-1917).

Imagem 4. *The Prisoner* (1878), de Yaroshenko.
Óleo sobre tela (143,1×107,6cm).



Fonte: WikiArt.org.

A obra de Yaroshenko traduz a cena final do romance sabatiano, no qual, de forma irônica, as prestigiadas exposições de arte e os ciclos privilegiados onde o pintor tinha reconhecimento dão lugar à condição catamórfica da prisão. Também há certa ironia no fato de Castel ter conhecido María em uma de suas exposições, quando Maria olhava fixamente para a janela da obra “Maternidade”, como se entendesse o propósito daquela composição, surpreendendo o pintor, pois nenhum outro convidado havia percebido a importância daquele símbolo. Castel decide aproximar-se da mulher que contemplava sua obra, mas a perde entre as pessoas, então passa semanas imaginando um possível reencontro. Ao reencontrá-la, precipitadamente, exige a interpretação da janela, porém, atônita, María esquiva-se da resposta, cedendo posteriormente à curiosidade do pintor, para quem o simbolismo da janela remete à solidão e à angústia de um túnel metafórico que muitos não entendem e não conseguem transpor. María também interpreta a composição de forma semelhante, o que enseja o

envolvimento emocional entre eles: “melhor seria dizer que a senhora *sente* como eu. A senhora olhava aquela cena como eu mesmo poderia ter olhado em seu lugar. Não sei o que pensa e tampouco sei o que penso, mas sei que pensa como eu” (SABATO, 2000a, p. 39, grifo do autor).

Castel descobre que María é casada com o deficiente visual Allende, o que faz surgirem as desconfianças acerca da índole da mulher, a quem dirige insultos e cobranças, pressionando-a a uma união sexual como forma de validar o amor entre eles. O pintor deduz que ela também seria amante de Hunter (primo de Allende) e, por isso, premedita o assassinato. A grande ironia da obra se mostra no simbolismo da janela, o qual Castel buscou incessantemente que alguém interpretasse e, no final, descreve a imagem como a única forma de contato com o mundo exterior: “Através da janelinha de minha cela, vi nascer um novo dia, com um céu sem nuvens” (SABATO, 2000a, p. 149), constituindo, dessa forma, intertexto com a pintura de Yaroshenko (1878), Castel aprisiona-se no quadro que ele próprio “criou”, portanto, na própria sombra. Diante do exposto, recorremos aos estudos de Jung (1990/2015), Von Franz (1990/2002) e Zweig (2000/ 2007), que tratam do arquétipo da sombra que surge no desequilíbrio da psique.

4.1 A construção da sombra arquetípica em *O Túnel*: arte, amor e desfecho trágico

Historicamente, o arquétipo da sombra se entrelaça com os dogmas religiosos que tratam o pecado como ordem obscura em períodos tortuosos da humanidade, quando a crueldade, as doenças e as guerras trouxeram drásticas consequências, dizimando povos, violentando culturas, criando marcas difíceis de remover da memória coletiva. A sombra de outros séculos pode ser comprovada em documentos históricos e em evidências que conscientizam as futuras gerações dos horrores de quem viveu a sombra arquetípica de sua época. Mesmo que pareça sair de um contexto ficcional, não se pode ignorar a historicidade do mal que se alimenta nas mais variadas ações humanas, justificadas em nome de uma ordem a ser restaurada por meio do caos.

Em *O Príncipe*, publicado em 1532, Maquiavel (2010) defendia que as ações de todos os homens, em especial a dos príncipes, não passaria por um tribunal, pois o que importava era o sucesso, assim, os meios seriam sempre julgados honrosos e por todos louvados, no sentido de os fins justificarem os meios. Jung (2015) analisa a sombra como um problema de caráter histórico e psicológico a partir do momento em que a moral se distancia da ordem jurídica. Trata-se de um problema psicológico e espiritual o qual poderá ser cobrado na confissão da alma em relação aos pecados, no dia do juízo final. Haja vista que, no decorrer da vida, o indivíduo necessita de certa validação de sua índole, comprovada em documentos que atestam

sua integridade moral (antecedentes criminais ou “nada consta”, por exemplo), comumente requeridos em admissões de cargos públicos, o sujeito deve estar isento da sombra jurídica. Afinal, o homem aprisionado é produto de suas escolhas negativas, da ruptura de regras que o mantinham “civilizado”.

Nesse sentido, apresentar socialmente a sombra arquetípica marginaliza, exclui, e, por essa razão, muitos a reprimem, tangendo-a para as zonas abissais do inconsciente, que pertence a todos, a diferença está na forma com a qual o ser humano a canaliza ou a precipita, no constante processo de evolução mental e espiritual. “A sombra tanto é perigosa quanto familiar, repulsiva e atraente, grotesca e tentadora” (ZWEIG; WOLF, 2000, p. 16). Em virtude disso, assumi-la ou confrontá-la não é um exercício agradável, tornando-se cômodo projetá-la onde a repulsa e o julgamento serão confortáveis (o julgar os outros e não a si mesmo). Por essa razão, a sombra exerce um misto de pavor e fascínio, encontrado nos infortúnios do herói trágico ou na ousadia e na perspicácia de um astuto vilão, tal como se vê em *Otelo* (1604), obra na qual Iago personifica o mal, arquitetando por “trás das cortinas”, usando de astúcia para ter seus objetivos alcançados, movido por um desejo de vingança alicerçado nos sentimentos de inveja e falsidade, por aspirar a uma posição que o mouro não lhe concedera, ou seja, a um status que julgava merecer.

Muitos agirão como Iago, porém admitir que há traços de sua vilania em sua persona é algo inconcebível, de modo que, em tom enfático, proferem: “Eu jamais faria isso”. Os vilões e vilãs habitam o imaginário coletivo através da mitologia, da literatura, da pintura, do cinema e das demais interartes, como personificação da sombra. Grande parte deles atraem visualmente no donjuanismo de gostos refinados, no vestir e no manipular situações, na ousadia e na virilidade para alcançar seus objetivos, despertando a libido em muitas mulheres. Geralmente, pertencem a um privilegiado ciclo social, materializados em ambientes luxuosos, onde se personificam nos QIs altíssimos de intelectuais renomados, artistas aclamados, pessoas com grande poder de persuasão. Em troca, há um público fiel, que consome exemplares de uma saga, acompanha séries, frequenta salas de cinema, ansioso para, de forma catártica, projetar neles seus desejos obscuros. Assim, emissor e receptor estarão unidos numa misteriosa aliança, como apaixonar-se, ou encontrar o herói (ou vilão) perfeito (ZWEIG; WOLF, 2000).

Para Sabato (1993), o romance e o drama tornam essa realidade “viva”, única e pessoal enquanto Bataille assim entende a ação do mal no texto literário:

[...] uma ação criminosa “infame” se opõe à “passional”. A lei rejeita ambas, mas a literatura mais humana é o lugar privilegiado da paixão. Do mesmo

modo, a paixão não escapa à maldição: só uma “parte maldita” está destinada àquilo que, numa vida humana, tem o sentido mais carregado. A maldição é o caminho da benção menos ilusória (BATAILLE, 1989, p. 27).

O autor aborda a significação do mal irremediável da guerra, na angústia e no desgosto da humanidade no confronto com a sombra coletiva (a que atinge um grande número de pessoas). Por consequência, o ser humano poderá ir ao encontro de Deus (luz arquetípica) ou na direção do mal, que o tornará animalesco, marcado por atitudes irracionais, em descida ao subterrâneo (a escuridão do Hades). A respeito disso, Jung (2015, p. 62), reportando-se a Rousseau (1851), lembra o pensamento desse filósofo de que “[...] tudo é perfeito quando sai das mãos do autor das coisas, tudo degenera nas mãos do homem”. O pecado, portanto, vem da sombra, constatado na oração do Pai-Nosso: “E não nos deixes cair em tentação, mas livrai-nos do mal” (MATEUS, 6:13).

Jung (2015) afirma que não há uma ética universal, mas entende que a individualidade do homem consiste em um segredo, muitas vezes trágico, de lidar com algo de que não se tem controle, comprometendo a sanidade do indivíduo entregue aos desejos obscuros, refletidos em doenças físicas e psíquicas (anorexia, síndrome do pânico, entre outras) e em atos extremos da sombra (assassinato e suicídio). A esse respeito, Von Franz (2002) faz uma interessante abordagem da sombra nos contos de fada e a descreve como tudo aquilo que faz parte da pessoa, mas que até então é desconhecido, tendo em seu núcleo elementos pessoais e coletivos. Dentre as situações da sombra arquetípica nos contos, destacamos: “O Crânio Rolante”²¹, que explica o suicídio e o assassinato como um ciclo cármico.

No Budismo, o carma (palavra de origem sânscrita, *karman*, que significa “ação e reação”) constitui uma somatória das boas e das más ações que determinará os acontecimentos de uma pessoa no futuro ou em outra vida no sentido da reencarnação. Von Franz (2002) afirma que tal relação é psicologicamente verdadeira, pelo fato de o suicídio ser contagioso, visto que o fantasma do morto desejoso de vingança atrai outros à morte para partilharem do mesmo sofrimento. Segundo a Bíblia, “[...] Quem derramar sangue do homem, pelo homem seu sangue será derramado; porque à imagem de Deus foi o homem criado” (GÊNESIS 9:6). Portanto, o pecado de tirar a vida de outrem implicará em perder a própria vida. No contexto literário, o

²¹ Narrativa demoníaca das tribos indígenas da América do Sul em que se trata de um grupo de caçadores que escutam, à noite, sons macabros de ossos quebrando, o que os afasta do acampamento. Na manhã seguinte, retornam e não encontram ninguém no local, apenas redes ensanguentadas e a cabeça de um dos caçadores, a qual falava com eles. Esse conto explica a sombra em casos de pessoas que se suicidaram ou foram assassinadas, isto é, morreram antes do tempo, com o espírito do morto buscando se saciar com outras mortes, no desejo de vingança pelo que lhe ocorrera (VON FRANZ, 2002).

assassinato de Desdêmona resulta no arrependimento e suicídio de Otelo; em *O Túnel*, Allende suicida-se meses depois de Castel ter assassinado sua esposa, María Iribarne, gerando carmas.

Nestes meses de clausura tentei muitas vezes entender a última palavra do cego, a palavra *insensato*. Um cansaço muito grande, ou talvez um obscuro instinto, impede-me reiteradamente de fazê-lo. Talvez algum dia consiga fazê-lo e então analisarei também os motivos que podem ter levado Allende ao suicídio (SABATO, 2000a, p. 150, grifo do autor).

No trecho acima, as palavras “clausura”, “obscuro instinto” e “suicídio” apontam a sombra arquetípica também percebida nas telas do escritor, nos tons escuros e seres fantasmagóricos que reforçam a angústia, aprisionados na melancolia e na solidão. Em dado momento da narrativa, outra situação de suicídio vem à tona em uma conversa enciumada entre María e Castel, o qual indaga sobre os sentimentos dela em relação a Richard, um antigo admirador que havia se suicidado.

Você mesma me falou certa vez de um tal de Richard, que não era primo, nem amigo da família, nem sua mãe. [...] — Você sabe muito bem que ele se suicidou e que, de certo modo, tenho parte da culpa. Ele me escrevia cartas terríveis, mas nunca pude fazer nada por ele. [...] Richard era um homem depressivo. Muito parecido com você (SABATO, 2000a, p. 75).

De maneira abrupta, o personagem pergunta à Iribarne se ela ainda alimenta sentimentos pelo falecido. Por sua vez, ela o compara ao antigo admirador, usando o adjetivo “depressivo” (outra característica da condição psíquica negativa da sombra), uma vez que o pintor também ameaça suicidar-se: “[...] desliguei sem dizer mais nada, e a verdade é que nesse momento eu estava decidido a me matar se ela não viesse esclarecer a situação. Fiquei estranhamente satisfeito ao decidir aquilo. ‘Ela vai ver’, pensei, como se tratasse de uma vingança” (SABATO, 2000a, p. 128). No texto sabatiano, portanto, orbitam as imagens arquetípicas do ciúme, da traição, da vingança, do suicídio e do assassinato como o ciclo negativo da sombra. A psicologia clínica refere-se a sujeitos que sofrem de ciúmes patológicos como portadores da síndrome de Otelo²², cuja significativa baixa autoestima, insegurança e sentimentos de posse em relação a

²² Entende-se como síndrome de Otelo a ilusão sobre a infidelidade de um cônjuge ou parceiro, a qual afeta homens e, menos frequentemente, mulheres. É caracterizada por recorrentes acusações de infidelidade, busca de evidências, interrogatórios repetidos ao outro, testes de fidelidade e perseguição. A síndrome de Otelo pode aparecer por si só ou no decurso paranoide, da esquizofrenia, do alcoolismo ou da dependência de cocaína. A denominação “síndrome de Otelo” foi dada pelo psiquiatra inglês John Todd (1914-1987), em um artigo publicado em parceria com K. Dewhurst, intitulado “A Síndrome de Otelo: um estudo na psicopatologia do ciúme sexual” (TODD, 1955).

pessoa amada revelam comportamentos extremamente exagerados ou inadequados, como perseguição e busca exaustiva por provas de traição, perceptíveis no trecho a seguir:

[...] De repente me acometia a suspeita de que fosse tudo fingimento. Em determinados momentos ela parecia uma adolescente pudica e de repente ocorria-me a suspeita de que era uma mulher qualquer, e então um longo cortejo de dúvidas desfilava em minha mente: onde? como? quem? quando? (SABATO, 2000a, p. 69).

Nesse trecho, nota-se a intensidade irracional da sombra, que ultrapassa a barreira da normalidade na distorção dos fatos em um estado alucinógeno constatado em “[...] — Se algum dia eu desconfiar que você me enganou — dizia-lhe com raiva —, mato você como a um cachorro” (SABATO, 2000a, p. 71), revelado nos desejos de atentar contra a vida de outrem, o que se torna fonte de sofrimento e tormento da imaginação obsessiva entregue a fantasias paranoides recheadas de perdas e humilhações. Do ponto de vista religioso, o assassinato e o suicídio infringem o quinto mandamento da lei de Deus, o de “Não matarás” (ÊXODO 20:13), nem causar dano, no corpo ou na alma, a si mesmo ou ao próximo. Nesse contexto, o imaginário cristão entende que tudo relacionado à sombra é de ordem demoníaca e personificada em seres grotescos envoltos em sarcasmos e escuridão, algozes das almas que não descansam no pós-morte.

Como exemplo, temos o filme *What Dreams May Come* (1998), “Amor além da vida” (título no Brasil), dirigido por Vincent Ward (Universal Pictures), vencedor do Oscar de melhor efeitos especiais em 1999, no qual é narrada a história do casal Chris Nielsen (Robin Williams) e Annie Nielsen (Annabella Sciorra), cujos filhos, Marie Nielsen (Jessica Brooks Grant) e Ian Nielsen (Josh Paddock), morrem em um acidente. Quatro anos depois, em uma mórbida coincidência, Chris também morre em um acidente e, espiritualmente, vai habitar um universo particular: uma pintura que Annie havia produzido para celebrar as bodas de casamento.

Ao tomar consciência de sua morte no plano espiritual, Chris recebe a notícia que Annie, dominada pela dor e pela depressão, havia cometido suicídio e teria ido para um lugar sombrio no pós-morte. Desesperado, o personagem decide resgatar sua esposa no mundo inferior, mesmo que ela não o reconheça, constituindo, dessa forma, o diálogo com o mito de Orfeu na descida ao mundo de Hades para resgatar sua esposa. Assim, o efeito de sucessivas mortes se faz presente no filme, como relatado por Von Franz (2002) na maldição do conto “O Crânio Rolante”.

As almas dos mortos, principalmente os fantasmas de assassinos ou pessoas assassinadas, e as almas daqueles que morreram em batalhas, ou das pessoas

que morreram antes do tempo, adquirem poderes demoníacos. Tem-se a impressão de que suas vidas não chegaram a um final natural e harmonioso, mas foram interrompidas de forma violenta. A explicação primitiva é a de que o espírito do morto está ressentido por causa de uma frustração, o que o torna demoníaco (VON FRANZ, 2002, p. 170).

No contexto do romance, tal demonização pode ser interpretada no percurso de suicídio e assassinato, em que o espírito do suicida Richard atrai María para a morte, sendo Castel o veículo da violenta vingança. Em seguida, Maria também “demoniza-se”, “arrastando Allende para si”. Castel é aprisionado, configurando assim, o caráter de maldição da morte que recai nas tragédias shakespearianas.

Convém lembrar que o desejo suicida parte de alguma situação conflituosa que causa dor intensificada, tendo-se na morte o único caminho para libertar-se do sofrimento. Por essa razão, a sombra exprime aquilo que os gregos chamavam o *synopados* (“aquele que segue atrás de nós”), o sentimento de uma presença viva e inapreensível, e por isso é que as almas dos defuntos eram também chamadas de sombras, conforme esclarece (JUNG, 2000). Isso também se evidencia no uso de metáforas para descrever o encontro com a sombra: confronto com os nossos demônios, luta contra o diabo, descida aos infernos, noite escura, em que a alma se permite o acesso à experiência e ao aprofundamento no caráter obscuro da natureza humana (ZWEIG; ABRAMS, 2007).

Hillman (1993) analisa as variações de atitude em relação ao suicídio de acordo com as investigações culturais em diferentes períodos históricos e exemplifica com situações de suicídios por histeria coletiva ou vinculados a seitas religiosas, destacam também o suicídio como sacrifício do herói ou do vilão bíblico, o qual não encontra outra saída senão tirar a própria vida, sacrificando-se em prol de um bem maior, como podemos observar neste trecho da narrativa bíblica: “A bíblia narra a história de Sansão, que disse: ‘Deixe-me morrer com os filisteus’, enquanto derrubava a casa sobre si mesmo e seus inimigos; e narra a história de Judas, aquele primeiro homem moderno, ‘que se foi e se enforcou’” (HILLMAN, 1993, p. 50).

O autor entende que o suicida trata a morte como uma “escolha” para o término de seu sofrimento, nesses casos, a morte torna-se uma escolha desesperada de acordo com as circunstâncias e com as fragilidades do indivíduo, sendo muitas vezes motivada por decepções amorosas, depressão ou dependência química ou psíquica. A exemplo disso, por ironia da vida, Robin Williams (ator e protagonista do filme *Amor além da vida*), que sofria de uma severa depressão, suicida-se por enforcamento no dia 11 de agosto de 2014. Outro aspecto a destacar, no diálogo do filme com as pinturas sabatianas, são as cenas que remetem ao mundo ctônico, semelhante ao que o escritor de *O Túnel* imprime em suas telas. Para ilustrar tal intersemiose,

selecionamos dois recortes de cenas do filme (Imagens 5 e 6), com destaque para um detalhe de uma das cenas (Imagem 7), e duas pinturas de Sabato (Imagens 8 e 9), a seguir.

Imagem 5. Cena do filme *Amor além da vida* (1998) (1), de Ward.



Fonte: Filme *Amor além da vida* (1998).

Imagem 6. Cena do filme *Amor além da vida* (1998) (2), de Ward.



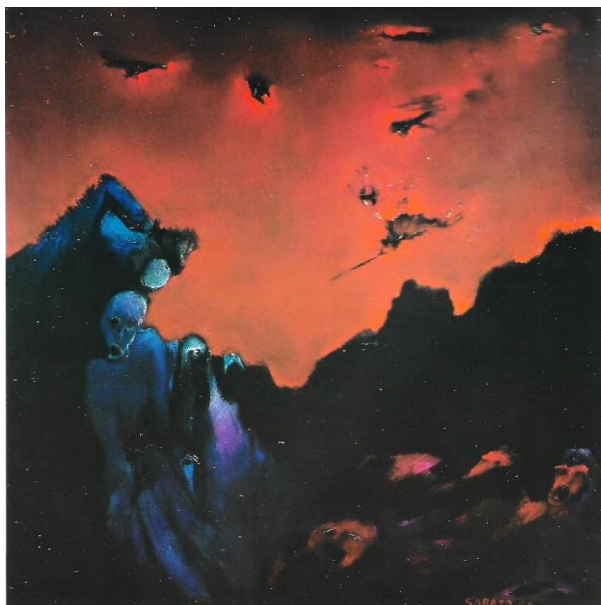
Fonte: Filme *Amor além da vida* (1998).

Imagem 7. Detalhe da cena do filme *Amor além da vida*.



Fonte: Filme *Amor além da vida* (1998).

Imagem 8. *Sin Título* (1990), de Sabato.
Óleo sobre tela (30x40cm).



Fonte: Sabato (1991).

Imagem 9. *Sin Título* (1991), de Sabato.
Óleo sobre tela (40x50cm).



Fonte: Sabato (1991).

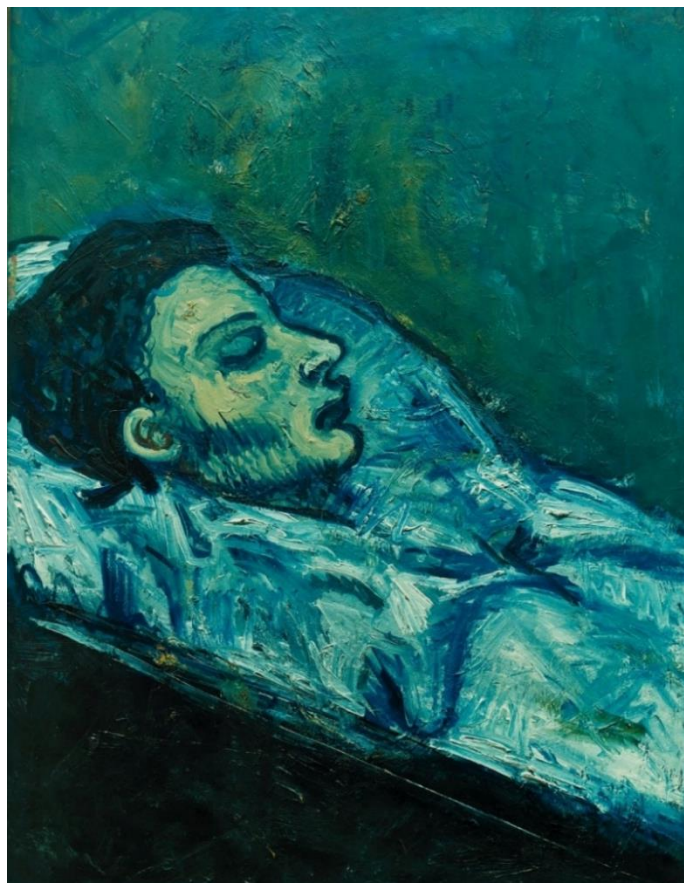
Identificamos o diálogo entre as pinturas do escritor e as cenas do filme com base na presença da sombra arquetípica no pós-morte, onde as ações terrenas implicam no tipo de morada espiritual que o indivíduo “habitará”. O simbolismo das almas no umbral²³ surge em tonalidades escuras e céus avermelhados. Além da presença de cabeças próximas ao solo com a expressão de desespero, tomadas por espasmos, gritos e angústia tanto nos recortes do filme quanto nas pinturas acima. Observa-se também a predominância dos tons escuros nas cores (azul, preto e vermelho). As várias cabeças azuladas soterradas e pisoteadas formam um caminho que Chris Nielsen atravessa para chegar ao mundo inferior, constituindo, desse modo, o caráter surrealista da cena na descida ao Hades, semelhante ao percurso dos seres fantasmagóricos azulados (em tamanho superior aos demais) que caminham entre os seres menores (inferiorizados) nas pinturas do escritor Ernesto Sabato.

Para Jung (2000), a gênese psicológica dos espíritos dos mortos se deve aos sentimentos e emoções que os prendem a seus parentes, sem mais aplicação à realidade, o que os levam a mergulhar no inconsciente, no qual ativam um conteúdo coletivo que geralmente produz efeitos nocivos na consciência. O psiquiatra afirma que ao morrer o caráter dos indivíduos deteriora-

²³ Umbral: na astronomia, significa a parte mais escura das manchas solares, que constitui a região mais central dessas manchas. Do latim, significa “sombra”. Em espanhol, umbral deriva da palavra “umbra” que significa soleira da porta, limiar, entrada (FERREIRA, 1999). O escritor espiritualista e médium Francisco Cândido Xavier utiliza o termo na obra *Nosso Lar* (XAVIER, 1992), atribuída ao espírito de André Luís, que descreve o umbral como o “estado ou lugar transitório por onde passam as pessoas que não souberam aproveitar a oportunidade de evolução em sua vida na Terra, semelhantes às cenas apresentadas no filme *Amor além da vida* (1998).

se, prejudicando de alguma forma “os vivos”, sob a forma de depressão e enfermidades corporais e psíquicas, com base em relatos de experiências fantasmagóricas. Para o autor, tais fenômenos tratavam-se de fatos psíquicos dos processos inconscientes manifestados em sonhos, considerados frutos de fantasias patológicas ou de ideias ainda desconhecidas. Em síntese, “os espíritos são complexos do inconsciente coletivo que tomam o lugar de uma adaptação perdida ou tentam substituir uma atitude inadequada de todo um povo por uma nova atitude (JUNG. 2000, p. 125). No plano pictórico, Sabato ressignifica tal fantasmagoria nos céus avermelhados, entre as montanhas surgem silhuetas abstratas de pássaros incendiados, em alusão ao fogo e ao calor do inferno, equivalente ao céu do primeiro recorte de cena do filme *Amor além da vida*. Reiteramos que os tons azulados na tela *Sin Título* (SABATO, 1991), na imagem 9, remetem à conhecida fase azul de Picasso, que se deu após o suicídio de Casagemas, que antes tentara assassinar sua amante. Diante desse episódio, Picasso, sensibilizado pela morte do amigo, pinta, em tons azulados, o quadro *A Morte de Casagemas* (1901), expressando a solidão dos personagens isolados em ambientes imprecisos (Imagem 10).

Imagem 10. *A Morte de Casagemas* (1901), de Picasso.
Óleo sobre tela (27x35cm).



Fonte: WikiArt.org.

A partir dessa pintura, Picasso fez uso quase exclusivo da cor azul por mais de dois anos, um feito sem precedentes na história da arte, o pintor manteve suas obras monocromáticas por esse período de tempo. Tendo em vista que as cores exercem efeitos psicológicos no ser humano, na tristeza da morte do amigo refletido na sensação visual, Martin (2012) relaciona a cor azul à eternidade, ao sobrenatural e à transcendência religiosa. “O pintor melancólico, por exemplo, podara os contornos exuberantes e fizera ressaltar os tons azuis. Podemos dizer que o incidente ilustra a famosa definição de Zola: uma obra de arte é [...] um canto da Natureza visto através de um temperamento” (GROMBRICH, 1995, p. 67).

Jung (2013) compara as obras de Picasso a de um paciente esquizofrênico, no sentido do efeito perturbador e grotesco de suas pinturas: “[...] o quadro nos deixa frios ou tem efeito assustador por causa de sua falta de consideração paradoxal, sentimentalmente perturbadora, horrível ou grotesca para com aquele que o contempla” (JUNG, 2013, p. 88). Isso gerou a insatisfação no público e nos críticos de arte, pois consideravam que Jung havia resumido a genialidade do pintor espanhol a um “mero” diagnóstico de esquizofrenia. O psiquiatra analisa o caráter simbólico dos tons azulados nas pinturas do artista como patológicos, no sentido de adentrar às neblinas do Hades. Assim, os espectadores se deparavam com a experiência da descida para o inconsciente e despedida do mundo superior, no qual “[...] a alma obscura aguarda-o sentada e o espera no crepúsculo azulado, despertando sentimentos patológicos” (JUNG, 2013, p. 89). Diante da receptividade negativa, o psiquiatra evitou analisar ou escrever publicamente outros ensaios sobre arte contemporânea.

Sabato também se apropria do azul para representar a angústia e a melancolia. Da mesma forma, o cineasta Vincent Ward também utiliza o azul nas cenas de profunda tristeza dos personagens de *Amor além da vida*, como se observa na composição azulada presente no recorte de cena na imagem 7, que traz o desespero das cabeças agonizantes soterradas em uma espécie de lama, da qual não se pode sair, como punição da má conduta terrena. Sabato reflete sobre a obscuridade de suas pinturas nos seguintes termos:

Uma coisa obscura, ligada à realidade em que estamos vivendo, vinda do inconsciente, como um murmúrio, lembrava-me o que tenho pintado nestes últimos anos: esses seres terríveis que saem do fundo de minha alma, torres que desmoronam, pássaros em céus incendiados (SABATO, 2000b, p. 108).

Com base no que diz o escritor, entende-se que a arte se torna uma forma de catarse para muitos artistas, com reflexos pessoais ou coletivos, no transbordamento de sentimentos e nos conflitos que exteriorizam seus “demônios”, plasmados no objeto artístico. Sendo assim, os

seres terríveis a que Sabato se reporta nada mais são que personagens visuais cuja “forma demonizada” se encontra analogamente no romance sob a forma de agressões físicas e verbais.

[...] Retorcia seus braços e olhava fixamente seus olhos, tentando descobrir algum indício, algum brilho suspeito, algum fugaz reflexo de ironia. Mas nessas ocasiões ela me olhava assustada como uma criança, ou tristemente, com resignação, enquanto começava a se vestir em silêncio. Um dia a discussão foi mais violenta que de costume e cheguei a chamá-la de puta, aos gritos. María ficou muda e paralisada (SABATO, 2000a, p. 71).

Percebe-se a projeção da sombra de Castel em Iribarne, envolvidos no relacionamento abusivo físico e psicológico desenvolvido na sombra de ambos e refletindo a insegurança de momentos furtivos. As palavras “retorcia”, “suspeito”, “ironia”, “assustada”, “tristemente”, “silêncio”, “violenta”, “puta”, “gritos”, “muda” e “paralisada” acentuam a sombra que faz a pessoa destruir os laços afetivos por ser incapaz de perceber quando ultrapassa os limites da sanidade. O trecho “um dia a discussão foi mais violenta que de costume e cheguei a chamá-la de puta, aos gritos” evidencia claramente o desequilíbrio das emoções.

Nesse jogo de manipulação, o traidor tem necessidade da pessoa ciumenta, a fim de exercer controle sobre ela, em uma tendência neurótica de atração patológica, que se vincula à inconsciência (CAROTENUTO, 2004). Hillman (1995) analisa a traição como uma experiência tão humilhante quanto a do ciúme e a do fracasso, levando o indivíduo a situações paranoides, características da síndrome de Otelo, recorrentes no romance. Eis um trecho:

Subitamente recordei um sonho que tivera numa daquelas noites de bebedeira: espiando um esconderijo eu via a mim mesmo, sentado em uma cadeira no meio de uma sala sombria, sem móveis nem decoração, e, atrás de mim, duas pessoas que se olhavam com expressões de diabólica ironia: uma era María, a outra era Hunter (SABATO, 2000a, p. 126).

A descrição do estado alucinógeno do sonho denota uma certa inferioridade de existência, um nível baixo da personalidade, que Jung (1990) analisa como comportamento das emoções quase ou inteiramente descontroladas do sujeito agregadas a considerável incapacidade de julgamento moral. No romance, Iribarne se vê atraída pelo artista, mas depara-se com o homem imaturo, pessimista e violento, diferente da persona pública. Nesse caso, as exigências de fidelidade entre os parceiros revelam as sombras sexuais nos ciúmes exagerados, que geram violentas discussões, em uma série de abusos físicos e psicológicos entre os personagens.

Para Zweig e Abrams (2007), as sombras contidas nos relacionamentos nascem dos conflitos causados por abdicarem da vida social anterior ou pela ocultação dos parceiros em relacionamentos que fogem dos padrões impostos pela sociedade. Subjugando as vontades da sombra arquetípica, os sujeitos acabam se inferiorizando, pois recalcam as suas emoções em um nível patológico, no qual os sentidos de infidelidade eclodem nos sonhos e nos pensamentos obsessivos compulsivos. No romance, o arquétipo da sombra está contido nas palavras, nos atos e nos pensamentos do protagonista, conforme os trechos aqui mencionados, demonstrando que a sombra se constituiu antes do trágico desfecho. Iribarne pode ser entendida como a imagem arquetípica do adultério feminino passível de ser subjugada e punida com a morte, o preço a ser pago pela traição. Portanto, o preço do seu pecado.

Jung (2008a) afirma que o inconsciente não apenas sabe “desejar”, mas também como cancelar seus próprios desejos em favor da integridade da personalidade humana, que assim poderá permanecer oculta naqueles que se apegam à ideia de que tudo não passa de mero infantilismo. Ainda que o arquétipo da sombra não seja confrontado, o inconsciente irá interferir, buscando atitudes que visam à transformação do indivíduo cujos processos inconscientes se encontram em um diálogo compensatório em relação à consciência. “Consciente e inconsciente não se acham necessariamente em oposição, mas se complementam mutuamente, para formar uma totalidade [...]. Os processos inconscientes compensadores do eu consciente contêm todos os elementos necessários para a autorregulação da psique [...]” (JUNG, 2008a, p. 53). Em outras palavras, a busca do equilíbrio depende dos fatores compensatórios de algo incompleto, uma vez que a natureza humana não é constituída apenas de pura luz, mas também de muita sombra que tende a ser negada pelo indivíduo, apesar de ser facilmente reconhecida por aqueles que convivem com ele.

A exemplo disso, contraditoriamente, certos indivíduos que defendem “bandeiras” politicamente corretas tentam preservar sua autoimagem, mas indiretamente erram o *locus* do mal. Em vez de buscar a destruição do mal, deveriam compreender que ele existe dentro de cada um; não admitindo a parte pecadora de si, repulsam a própria sombra (ZWEIG; WOLF, 2000). É nessa correlação que a Psicologia Analítica entende a traição como a necessidade de transcender limites, não só para desestabilizar as emoções, mas para que se recrie alguma coisa pelo fato de, em algum momento da vida, a sombra apoderar-se de nós naquilo que somos ou que poderemos ser.

A traição pode ser um ato involuntário ou um ato falho, como no mito de Orfeu, que, ao olhar para trás para certificar se Eurídice o acompanhara, a condena à escuridão da morte, traído pelos próprios impulsos. Assim, “[...] cada um de nós traz dentro de si a recordação de uma

Eurídice entregue ao esquecimento, de uma amizade traída ou de um amor que nos traiu, e talvez em cada um de nós esse acontecimento significativo tenha acendido um cântico como em Orfeu” (CAROTENUTO, 2004, p. 235). Diante de tais controvérsias, o autor analisa, em termos psicológicos, a experiência da traição como integração dos sentimentos de ódio e amor que envolvem também os traídos, os quais inconscientemente desencadeiam os eventos que levam seus parceiros à traição. Com o passar do tempo, os delírios decorrentes do ciúme patológico entendido como síndrome de Otelo dirigem as atitudes da pessoa que se sente traída, insuflando-lhe ideias extremas até o limite de verdadeiras façanhas ou, infelizmente, de tragédias monumentais (BALLONE, 2010).

A respeito desse efeito, Zweig (2007) compreende que o indivíduo deixa de apreender o propósito da melancolia devido à interferência demasiada dos outros em sua vida ou ao efeito de drogas antidepressivas, que amortecem a sensação de desespero, levando-o a drásticas decisões. Para alguns, os atos violentos atuam como compensação negativa do desejo de vingança da pessoa preterida, a qual é exorcizada nos delírios de Castel.

María e a prostituta tiveram uma expressão semelhante; a prostituta fingia prazer; portanto María fingia prazer; María é uma prostituta [...] Tinha de me deixar guiar unicamente pela lógica e devia levar, sem temor, até as últimas consequências, as frases suspeitas, os gestos, os silêncios ambíguos de María (SABATO, 2000a, p. 131, grifo do autor).

Ao comparar María a uma prostituta, o personagem projeta sua raiva em uma situação paranoide que Hillman (1981) entende como distorção de realidade na qual o perigo iminente esconde-se no desejo de vingança, decorrente da natureza arquetípica do problema. Os indícios de ameaça se evidenciam na expressão “até as últimas consequências”, bem como na ambiguidade dos atos que o personagem interpreta como levianos, tendo em vista que uma relação extraconjugal feminina de forma contraditória, ainda é vista como amoral na visão do próprio amante. Assim como muitos tem dificuldade em aceitar os desejos sexuais como algo prazeroso e natural, poucas pessoas conseguem desfrutá-los por se culparem com base nas crenças limitantes, reprimindo-se e não admitindo extravasar os devaneios ou realizá-los com os parceiros.

Castel vê em María uma leviandade de sentimentos, pois, ao trair seu marido com ele, poderá fazê-lo com outros, na promiscuidade de quem se entrega tão facilmente aos desejos carnavais, prostituindo não apenas o corpo, mas também as emoções. Com essa visão, ele justifica os motivos de tê-la assassinado: “[...] impedia-me de acreditar em seus arroubos de prazer, em suas palavras e em suas expressões de êxtase; e também sua precisa experiência sexual, que

difícilmente poderia ter sido adquirida com um filósofo estoico como Allende” (SABATO, 2000a, p. 131). Neste outro trecho, o personagem reitera a ideia de prostituição e pecado como motivos para a execução de sua amante.

[...] podia acalmar-se, mas era muito suspeito que se entregasse à alegria depois de eu ter gritado a ela semelhante palavra, e comecei a achar que qualquer mulher deve sentir-se humilhada ao ser qualificada assim, até as próprias prostitutas, mas nenhuma mulher poderia voltar tão rápido à alegria, *a menos que houvesse certa verdade naquela qualificação* (SABATO, 2000a, p. 71, grifo do autor).

Bomfim (2005) afirma que a imagem arquetípica do louco mais frequente é a do indivíduo possesso, habitado pelo mal, que provoca sofrimento pelo excesso de brutalidade e violência, extrapolando qualquer limite da racionalidade, como se observa em Castel, que, ao assassinar María, aniquila a única pessoa que compreendera seu estado latente de angústia e solidão. Sabato retrata a obsessiva paixão em altas doses de tensão e ansiedade, aliada perigosamente à crise existencial de um homem que procura erroneamente a cura de suas dores na mulher amada. Eis que María surge como um lampejo de luz arquetípico diante da introspecção artística do pintor incomodado com as respostas insatisfatórias dos críticos que não compreendiam a arte como forma de comunicação do pintor com o mundo exterior.

O laço melancólico que envolve o casal, torna-se de forma gradativa um caminho sem volta, um abismo da dor incommunicável de quem se deixa dominar pela passionalidade da vida em detrimento da razão. Kristeva (1989), alerta que o ser melancólico busca acalmar sua dor no silêncio e na taciturnidade sombria, que se transforma-se em cólera, expressa em palavras e atos de violência. Para aqueles que vivem a melancolia, devastam-se em um abismo de tristeza em uma dor incommunicável.

Em termos junguianos, os distúrbios de comunicação se estruturam também em decorrência da projeção de conteúdos inconscientes (particularmente da sombra) no romance sabatiano, no qual o lado negativo do parceiro “doente” absorve a sombra do outro, conforme a metáfora do bode expiatório, ou seja, culpar o outro pelos seus infortúnios. Castel converte Iribarne em bode expiatório ao descarregar nela sua fúria, insanidade e egoísmo, vitimizandose em um jogo de manipulação. Muitas mulheres aceitam as projeções masculinas (ainda que patológicas), normalizando situações de violência física e/ou psicológica devido ao fascínio da condição submissa de sedução e prazer, na esperança de cura do parceiro. Compreende-se então como uma estratégia de sobrevivência ou modo de atenuar o sentimento de culpa, porém induz o sujeito a experienciar uma perigosa vulnerabilidade (CAROTENUTO, 2004).

À medida que os conflitos se intensificam, a pintura de Castel também se modifica consideravelmente: “[...] não sei se já disse que, desde a cena da janela, minha pintura foi se transformando paulatinamente: era como se os seres e as coisas de minha antiga pintura tivessem sofrido um cataclismo cósmico” (SABATO, 2000a, p. 129-130). Sobre essa questão, Jung (2015) destaca a analogia dos fenômenos psíquicos patológicos transferidos para a arte, sobretudo, no que diz respeito aos distúrbios mentais em que a fúria divina do artista se relaciona, perigosamente, de modo real, com o estado patológico. Cada instinto possui característica de um complexo autônomo que não tem nada de doentio em si, apenas manifesta o sofrimento e o incômodo acarretado pela doença psíquica.

Desse modo nasceria a riqueza pululante de imagens monstruosas, demoníacas, grotescas e perversas, de um lado, como substitutivo, da experiência “não aceita”, e de outro, afim de camuflá-la. Essa tentativa de uma psicologia do homem criador suscitou uma onda de interesse considerável, e constitui até agora a única tentativa de explicar “cientificamente” a origem dos materiais visionários, assim como a psicologia dessas obras de arte singulares (JUNG, 2013, p. 60).

A obscuridade da obra de arte figura as experiências pessoais que explicam a visão do caos do artista, que dissimula suas vivências. A crise existencial e a loucura tomam formas sombrias no campo visual, expressando o cataclismo que envolve Castel, em face da frustração relativa à mulher idealizada, conforme demonstrado no romance, cujo personagem necessita dessa catarse. Uma vez que a narrativa tem como base a visão deplorável da condição humana propensa a atos falhos, Castel, sem nenhum pudor, compartilha com o leitor seus mórbidos pensamentos e um explícito desgosto por julgar que muitos não capazes de compreendê-lo como artista, evidenciando-se diversas vezes no texto o repúdio do pintor aos críticos de arte, aos quais se refere pejorativamente como charlatões ou praga, pelo fato de se apropriarem de sua arte sem sequer entender a essência de suas pinturas, o que deixa Castel bastante irritado, conforme o trecho a seguir.

Essa é uma praga que não consigo entender. Se eu fosse um grande cirurgião, e um senhor que nunca pegou num bisturi, nem é médico, nem imobilizou a pata de um gato, viesse me explicar os erros de minha operação, o que se pensaria? O mesmo acontece com a pintura. [...] Seria possível escutar com algum respeito os juízos de um crítico que alguma vez tivesse pintado, ainda que não fosse mais do que um par de telas medíocres. Mas mesmo nesse caso seria um absurdo, pois como se pode achar razoável que um pintor medíocre dê conselhos a um bom? (SABATO, 2000a, p. 19).

Em outras palavras, os críticos jamais entenderiam o porquê da brusca mudança em sua pintura. Talvez eles a apontassem como sendo excêntrica ou introspecta, embora segundo o personagem, jamais a entenderiam de fato. De acordo com o pensamento de Nise da Silveira (1992, p. 142), “[...] uma vez que pintores e poetas abandonam deliberadamente o pensamento lógico para entregar-se à inspiração do inconsciente. Também em muitas de suas telas os pintores contemporâneos Klee e Picasso metamorfosearam seres”. Segundo a psiquiatra, o psicótico habita esse mistério, encontrando no ateliê de pintura um oásis e, caso tenha a necessária liberdade para expressar-se, canalizará suas emoções nas produções artísticas, que podem revelar as imagens do inconsciente. No romance, há de se considerar um certo traço de arrogância na atitude do personagem em não aceitar a crítica dos especialistas, preferindo distanciar-se, com desprezo aos outros, avesso ao convívio social. Trata-se de um dos traços do já referido homem do subsolo, marcado pelo pessimismo da condição humana, que norteia a obscuridade do romance.

No agarrar-se à relação conflituosa, percebe-se a obscuridade de María, que se revela nos segredos velados, nas frases reticentes, na omissão, na subjetividade de suas falas. Destacamos, então, dois episódios que evidenciam também certa manipulação realizada pela personagem. O primeiro ocorre quando María faz o próprio marido (deficiente visual) entregar a Castel uma carta em que ela confessa seus sentimentos pelo pintor. Em outra ocasião, induz o pintor a encontrá-la na fazenda do marido, com o pretexto de pintar a natureza local. Ali, Castel depara-se com Hunter e deduz que ele também seja amante de María.

Minha cabeça era um pandemônio: um amontoado de ideias, sentimentos de amor e de ódio, perguntas, ressentimentos e lembranças, misturavam-se e apareciam sucessivamente. Que ideia era aquela, por exemplo, de fazer-me ir até sua casa buscar uma carta e de fazer com que ela me fosse entregue pelo marido? E como não me avisara que era casada? E que diabos tinha a fazer na fazenda com aquele sem-vergonha do Hunter? (SABATO, 2000a, p. 52).

A torpeza desses jogos apenas estimula a fúria e a obsessão do pintor, levando-o a questionamentos acerca das reais intenções de Iribarne ao confrontá-lo com Allende e Hunter. Em consequência, os anseios por um amor em sua totalidade diluem-se nas frustrações e agressões de um relacionamento abusivo. As palavras “pandemônio”, “ódio”, “ressentimentos” e “diabos” reforçam a presença da sombra arquetípica, que se apodera do pintor. “Pensei que em torno de María existiam muitas sombras” (SABATO, 2000a, p. 48). María também pressente a obscuridade do envolvimento extraconjugal, alertando o pintor: “— Mas não sei o que ganhará com ver-me. Faço mal a todos os que se aproximam de mim” (SABATO, 2000a,

p. 41). Embora ambos tenham consciência dos perigos, a busca do sentido os atrai na esperança da comunicabilidade, porém as palavras proféticas de María concretizam-se nas sombras sexuais impulsionadas pela natureza egóica de Castel, projetando o caráter maléfico na parceira. O romance mostra o quão a sombra reprimida pode ser perigosa na introversão do sujeito preso em seu próprio túnel.

A sombra apresenta-se verbalmente antes de ser consumada no crime passionai, podendo-se constatá-la ao longo do romance, no uso recorrente das seguintes palavras: abismo, amargura, assassinato, brigas, bruscamente, brutalmente, chorando, culpa, crueldade, demônios, desesperado, desesperança, doloroso, enfurecido, escuras, escuridão, escuro, fúria, furor, gritos, grotesco, horrorizado, insensato, insultá-la, labirinto, louco, loucura, maldição, melancolia, monstro, nojo, obscuramente, perdido, pesadelo, raiva, solidão, sombras, tristeza, vergonha e violência. Tais termos traduzem grande parte das situações conflituosas descritas sob a ótica do narrador acometido da síndrome de Otelo, pois Castel reproduz situações semelhantes às do Mouro de Veneza: “Naturalmente, seguiam-se outras brigas, e era inútil que ela tentasse me convencer: só conseguia enlouquecer-me com novas e mais sutis dúvidas, e assim recomeçavam novos e mais complicados interrogatórios” (SABATO, 2000a, p. 70).

No âmbito psicológico, segundo Kingham e Gordon (2004), o ciúme é uma emoção extremamente comum, mas certas atitudes o tornam patológico. Por exemplo, em telefonemas inesperados do ciumento, no qual o indivíduo questiona quando a pessoa não está presente para atender, interrogando-a exaustivamente em busca de contradições, para assim converter em ameaças as desconfiças do parceiro em relação a um possível rival, imaginário ou póstumo, como retratado no romance. María Iribarne e Desdêmona são sentenciadas pelo adultério sem direito de resposta. Isso está relacionado ao fato de que a punição pelo adultério tem raízes culturais, já que o homicídio passionai era (e ainda é, em algumas culturas) normalizado como algo nobre, por “lavar a honra” do marido traído, o qual faz justiça com as próprias mãos.

No tempo do Brasil-colônia, a lei portuguesa admitia que um homem matasse a mulher e seu amante se surpreendidos em adultério. O mesmo não valia para a mulher traída. O primeiro Código Penal do Brasil, promulgado em 1830, eliminou essa regra. O Código posterior, de 1890, deixava de considerar crime o homicídio praticado sob um estado de total perturbação dos sentidos e da inteligência. Entendia que determinados estados emocionais, como aqueles gerados pela descoberta do adultério da mulher, seriam tão intensos que o marido poderia experimentar uma insanidade momentânea. Nesse caso, não teria responsabilidade sobre seus atos e não sofreria condenação criminal (ELUF, 2014, p. 219).

Nesses casos, Jung (1990) refere-se aos traços obscuros do caráter e das inferioridades do indivíduo do tipo obsessivo, que se comporta como primitivo, tornando-se uma vítima abúlica de seus afetos, incapaz de discernimento moral, pois se trata de um fator inconsciente que trama as ilusões que encobrem o mundo onde a pessoa se enclausura. A loucura e o ódio apoderam-se do sujeito em muitos casos, em que recorreu à imputabilidade do caso com base na função psíquica relativa, pois envolve condições que podem ultrapassar os limites da patologia (cultural, ambiental, educacional e, sobretudo, o estado de insanidade no momento do crime).

Von Franz (2014, p.105) analisa a sombra arquetípica masculina como destrutiva, na possessividade egóica das relações amorosas ao incorporar “[...] uma imagem de sua própria sombra sexual brutal que o impede de estabelecer uma relação adequada com as mulheres”, pela qual o elemento ctônico masculino também fere o sagrado feminino que nele habita. No romance, isso é revelado nas ações características dominantes do Hades, introjetados na passionalidade de Castel que culmina no assassinato.

Nise da Silveira (1981) compara a sombra a uma espessa massa de componentes diversos, aglomerando desde pequenas fraquezas, aspectos imaturos ou inferiores, complexos reprimidos, até forças verdadeiramente maléficas, negrimes assustadores. Portanto, analisamos o processo intersemiótico no qual Sabato simboliza o arquétipo da sombra para o texto plástico, ao ressignificar os indícios do crime no romance *O Túnel* para as pinturas que apresentam o ateliê de um pintor imerso em uma atmosfera sombria, uma alusão à mente de Juan Pablo Castel que vai se tornando obscura e neurótica de forma gradativa.

4.2 A condição humana como assinatura das narrativas de Ernesto Sabato

A crise existencialista do homem e a insatisfação com o social são consideradas assinaturas do escritor argentino Ernesto Sabato em suas produções ficcionais. *O Túnel*, primeiro romance do escritor, apresenta ao público o drama de Juan Pablo Castel, um artista insatisfeito com a humanidade, ressentido com aqueles que não entendem as mensagens de angústia e solidão em suas pinturas. A palavra “contradição” o define, pois não se imagina que um pintor seja avesso a comparecer às próprias exposições nem que julgue os críticos de arte como pessoas superficiais e charlatãs. O perfil escorregadio e os traços imaturos (apesar dos trinta e oito anos do personagem) convidam o leitor adentrar a existência obscura de quem vive imerso na sombra arquetípica desde o primeiro ao último momento da narrativa.

Segundo Arendt (2007), a obra de arte evidencia a capacidade humana de transformar a dor em livros, pinturas, esculturas, partituras musicais e outras formas artísticas. A autora esclarece que a condição humana não é o mesmo que a natureza humana, sendo que ela é a soma total das atividades e capacidades contidas no ser humano. Por essa razão, Arendt considera que a construção do mal não seria influência de ordem demoníaca, mas produto da relação do homem com a educação e a cultura, bem como das relações de poder econômicas e políticas que geram as crises de uma sociedade inteira.

Sabato (2000b) entende que a literatura deve ocupar-se da busca de sentido da existência humana, em obras cuja nudez e crueza expressem a verdade, sem mascarar a realidade dos fatos, na criticidade e transformação da ideia. É nesse ponto em que *O Túnel* apresenta a problemática da sombra arquetípica na incomunicabilidade do artista que se fecha na obscuridade do existir, ao abster-se do convívio social que se torna uma espécie de preparo da condição de clausura. Castel aprisiona-se psiquicamente nos desejos, impulsos e devaneios, fazendo-se carrasco de si na degradação da alma, que busca, por meio da violência, libertar-se da angústia decorrente de não ter a totalidade de um amor idealizado.

Quando o homem se afasta de suas raízes, se não mantém contato consciente, se a sociedade onde vive também as renega, de súbito, poderão ocorrer reativações violentas (SILVEIRA, 1992). Nesse sentido, Sabato leva-nos à complexidade de um romance policial cujo personagem refugia-se no vazio existencial da solidão, perdendo a sanidade na perigosa fragilidade de sua existência. Sartre (2014) alerta que os caminhos traçados se tornam demasiado difíceis nas adversidades, porém, paradoxalmente, são necessários à evolução humana, todavia, quando há um desequilíbrio da psique, isso pode resultar no aprisionamento do indivíduo no universo que ele próprio construiu (JUNG, 1991).

Em *Informe sobre os cegos*²⁴, Sabato concebe Vidal²⁵, personagem-escritor que investiga uma seita secreta, permitindo ao leitor entender a metáfora da cegueira existencial da

²⁴ *Sobre Heróis e Tumbas* no qual consta o *Informe sobre os cegos* (SABATO 1990).

²⁵ Sabato elege Fernando Vidal Olmos, para protagonizar o *Informe sobre os cegos*, um homem atormentado que se torna um *Investigador do Mal*, tendo como contexto o primeiro período peronista na Argentina, com sua crise e queda (1946-1955). O período conhecido como Primeiro Peronismo foi marcado pela ascensão ao poder do Coronel Juan Perón, figura controversa e populista que se elegeu presidente em 1946, por meio de uma rede de alianças políticas um tanto frágeis e oportunistas. Perón foi responsável por um programa econômico de razoável sucesso, beneficiando a massa popular; em contraposição, porém, Perón estabeleceu um regime de características autoritárias, perseguindo opositores e submetendo as instituições governamentais a um sistema personalista. A percepção desse contexto levou Sabato a criar um personagem que expressa seu desacordo com a condução da política na época, e esse era Vidal; afastado de partidarismos, torna-se um crítico ácido e mordaz dos rumos da sociedade, e não apenas do peronismo. Vidal representa a concepção de Sabato de uma defesa insistente da democracia e da liberdade – mesmo com todos os problemas que ela traz consigo – discordando em absoluto da ideia de comprometer-se com uma tendência política em função do favorecimento. Assim, Sabato coloca Fernando

sociedade. Em *O Túnel*, o autor suscita a questão do ser angustiado com a superficialidade do universo, carregando consigo seus próprios fantasmas e encarando a realidade de forma distorcida, de modo que a introspecção de Juan Pablo Castel exala ironia sobre a condição humana. Reiteramos que temática semelhante se encontra na obra de Dostoiévski, descrita por Kristeva (1989) como uma insistência em assinalar a existência humana como um sofrimento precoce ou primordial, à beira da consciência, mas portadora dos desejos e de um masoquismo primário que antecipa o sofrimento por meio da agressividade, haja vista que o homem não existe sem o convívio social, ainda que seja avesso a essa influência.

Bakhtin (2003, p.190) ressalta a importância do escritor nas orquestrações dialógicas nos romances “[...] depois de Dostoiévski, a polifonia invade a literatura universal” nas emoções humanas (sem que sejam, necessariamente, com os heróis) amor, ódio, compaixão, piedade na dialogicidade que atinge uma qualidade nova (superior). Para o filósofo russo quando o texto se torna objeto de cognição, torna-se interrogação, troca, diálogo e reflexo de um reflexo. O estudo torna-se interrogação, troca, portanto, diálogo. Sabato (2003), afirma que a literatura desperta no homem a indagação sobre o mal, na condição trágica na qual o poeta denuncia as crises de sua época, contribuindo, através da palavra, para a construção de uma nova sociedade, como faz no *Informe sobre os cegos* (1961) e no relatório *Nunca Mais* (1984)²⁶.

De acordo com Santos (2017), a bagagem existencialista traz uma conjuntura de fatores que se observam no contexto conturbado pelo qual passa o mundo no início do século XX e na forma com que a filosofia, a psicologia e a própria arte respondem a esse contexto. Para os existencialistas, a existência humana é baseada na autonomia moral das escolhas, que implicam em perdas e ganhos. Ninguém e nenhum fenômeno metafísico pode ser responsável pelo fracasso humano, a não ser o próprio homem, pois “[...] o que sai do homem, isso é que contamina o homem” (MARCOS 7:20). Assim, temos no versículo bíblico a síntese do pensamento existencialista de que “[...] todo homem na posse do que ele é de submetê-lo à responsabilidade total de sua existência” (SARTRE, 1984, p. 22). Ademais, não existe liberdade sem escolhas nas contínuas mudanças históricas e pessoais mediante a interação e o engajamento na responsabilidade de si e dos outros.

Sabato (1973) aponta que as questões humanas em *O Túnel* se tornaram problemas psicológicos: a solidão tornara-se isolamento, o desespero converteu-se em ciúmes e a paixão,

Vidal numa posição de *franco-atirador solitário*; um crítico feroz, ao mesmo tempo, da direita autoritária e da oposição comunista (SKREPETZ, 2011, p. 18, grifos do autor).

²⁶ Sabato presidiu a Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP) da Argentina, que investigou o desaparecimento de várias pessoas durante a ditadura militar e deu origem ao livro *Nunca Mais* (SKREPETZ, 2011).

em crime. Castel, em sua obsessão amorosa, aproveita-se da mulher através do sexo, vivendo momentos de prazer convertidos em situações constrangedoras por garantia de amor. À proporção que o pintor procura racionalizar seus excessos, buscando explicar seus delírios e justificar sua ação criminal no efeito paranoide da síndrome de Otelo.

Qualquer coisa que fizéssemos (falar, tomar café) era doloroso, pois mostrava o quanto eram fugazes aqueles instantes de comunidade. E, o que era muito pior, causavam novos distanciamentos, por que eu a forçava, no desespero de consolidar de algum modo essa fusão, a nos unirmos corporalmente (SABATO, 2000a, p. 70).

A Psicologia Analítica entende que a consciência se recusa a aceitar a verdade inegável, ficando presa à ilusão, e, por essa razão, a natureza da psique mergulha na obscuridade da sombra, onde a alma transita entre os mistérios da humanidade. Caso o espírito seja desprovido de imaginação, o indivíduo nega-se a enxergar as próprias insuficiências. Conforme Skrepetz (2011), nas obras de Sabato, o mal está bem presente, mostrando-se, de uma forma mais sutil ou mais intensa, em seus três romances: *O Túnel* (1948), *Sobre Heróis e Tumbas* (1961), no qual aparece o *Informe sobre os cegos*, e em *Abaddón, o exterminador* (1974). A pesquisadora entende a literatura sabatiana como um exercício sobre a busca da verdade dos fatos, sem cair nas armadilhas de uma lógica enceguedida que busca reger um mundo onde o pessimismo e a ironia constroem a narrativa:

Às vezes acho que nada tem sentido. Em um planeta minúsculo, que há milhões de anos corre em direção ao nada, nascemos em meio a dores, crescemos, lutamos, adoecemos, sofremos, fazemos sofrer, gritamos, morremos, morrem e outros estão nascendo para voltar a começar a comédia inútil. Seria isso, realmente? Fiquei refletindo sobre essa ideia da falta de sentido. Toda a nossa vida seria uma série de gritos anônimos em um deserto de astros indiferentes? (SABATO, 2000a, p. 40).

O ciclo da vida é percebido por Castel como uma sucessão de erros e frustrações que não levam a lugar algum, senão ao sofrimento, encarado como uma ironia que inevitavelmente todos irão vivenciar. O personagem, preso em seu túnel metafórico, enxerga em María Iribarne o reflexo do próprio estado de espírito e nela deposita desesperadamente suas esperanças, que se transformam em sofrimento, angústia, possessão. Semelhante ironia à existência e fragilidade humana é encontrada em *Hamlet*:

Ser ou não ser... Eis a questão.
Será mais nobre sofrer na alma

Pedradas e flechadas do destino feroz
 Ou pegar em armas contra o mar de angústias
 E, combatendo-o, dar-lhe fim?
 Morrer; dormir;
 Só isso. E com o sono – dizem – extinguir
 Dores do coração e as mil mazelas naturais
 A que a carne é sujeita; eis uma consumação
 Ardentemente desejável. Morrer, dormir...
 Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!
 Os sonhos que hão de vir no sono da morte
 Quando tivermos escapado ao tumulto vital
 Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão (SHAKESPEARE, 2011).

Há décadas, em seu famoso monólogo, Hamlet questiona a existência humana, marcada por dores e intrigas que perduram até o fim do ciclo vital. Na angústia da morte do pai, arquitetada pelo próprio tio, o personagem usa o arquétipo do louco para camuflar as verdadeiras intenções de vingança. Assim, o sentido do “ser ou não ser - eis a questão” levanta uma complexa conjuntura de questões morais ligada à existência humana no atentar contra a vida de outrem na profunda angústia que traz a imagem arquetípica da morte (tema amplamente discutido na literatura existencial) como forma libertadora da carne consumida pelas mazelas e incertezas terrenas, tornando-se o espírito livre, após desprender-se do invólucro. Hamlet vinga-se pela traição familiar em nome do poder, enquanto Castel vinga-se pela traição amorosa. Portanto, a morte os liberta da angústia causada por aqueles que os magoaram.

Lisboa (2016) aponta que a consciência da morte é vista pela filosofia existencial como um dos principais elementos de individualização do homem, ou seja, morrer é inevitavelmente um ato solitário, colocando em evidência as escolhas feitas anteriormente como irreversíveis, de modo que nada resta além de encarar a história vivida, a qual não pode mais ser reescrita. Nesse sentido, Sabato (2000b) acredita que um romance profundo surge em situações-limite da existência, nas dolorosas encruzilhadas em que intuímos a inescapável presença da morte. Assim, retomamos o recurso do narrador-personagem, com o qual o escritor “aproxima” o leitor dos conflitos do pintor, pois quem escuta ou lê uma história partilha da companhia do narrador (BENJAMIN, 1994). Sobre esse aspecto, Sabato faz a seguinte revelação:

Adotei a narrativa em primeira pessoa, depois de muitos ensaios, porque era a única técnica que me permitiu dar a sensação de realidade externa, como vemos cotidianamente, a partir de um coração e uma cabeça, desde uma subjetividade total. De modo que o mundo externo aparece para o leitor como ao existente: como uma fantasmagoria vaga que escapa entre nossos dedos e raciocínios (tradução nossa)²⁷ (SABATO, 1953, p. 38).

²⁷ Adopté la narración en primera persona, después de muchos ensayos, porque era la única técnica que me permitía dar la sensación de la realidad externa tal como la vemos cotidianamente, desde un corazón y una cabeza, desde

Conforme Coddou (1972), a intenção do autor era penetrar até o último reduto do caráter narcísico do personagem, investigando a condição humana em suas limitações e absurdos, de modo a se compreenderem seus pensamentos, sentimentos e ações.

Como eu ia dizendo, meu nome é Juan Pablo Castel. Vocês poderão perguntar-se o que me leva a escrever a história do meu crime (não sei se já disse que vou relatar meu crime) e, sobretudo, a procurar um editor. Conheço bem a alma humana para prever que pensarão em vaidade. Pensem o que quiserem: não ligo a mínima; faz tempo que não ligo a mínima para a opinião e a justiça dos homens. Suponham, então, que estou publicando esta história por vaidade. Afinal, sou feito de carne, ossos, cabelo e unhas como qualquer outro homem e acharia muito injusto que exigissem de mim, logo de mim, qualidades especiais; às vezes nos julgamos super-homens, até percebermos que também somos mesquinhos, sujos e perversos (SABATO, 2000a, p. 9).

Nesse sentido, o escritor apresenta os estados de solidão e loucura sob a ótica do próprio assassino, que alimenta a esperança de que alguém compreenda os motivos que o impulsionaram ao final trágico, à medida que o problema metafísico se integra à persona do protagonista, como se observa no enunciado “[...] às vezes nos julgamos super-homens, até percebermos que também somos mesquinhos, sujos e perversos”. O efeito de admitir o erro, mescla-se a uma certa manipulação na qual julga a imperfeição humana passível de cometer faltas tão graves quanto as de um assassinato, repetindo-se em outras partes da narrativa: “[...] embora não tenha ilusões acerca da humanidade em geral, nem dos leitores destas páginas em particular, anima-me a tênue esperança de que alguma pessoa chegue a me entender. MESMO QUE SEJA UMA ÚNICA PESSOA” (SABATO, 2000a, p. 11)²⁸. Nesse trecho, subentende-se que o efeito das letras em caixa alta expressa alusão a uma manchete de jornal, já que o crime havia sido estampado nos jornais, fato que Sabato (1990) menciona posteriormente em *Sobre heróis e tumbas*, em que Vidal assim descreve o caso:

E voltei então a analisar o caso Castel, muito notório não só pelas pessoas envolvidas como pela crônica que, do manicômio, o assassino fez chegar a uma editora. O caso me interessou imensamente por dois motivos: eu havia conhecido María Iribarne e sabia que seu marido era cego. É fácil imaginar meu interesse em conhecer Castel, mas também é fácil presumir o temor que me impediu de fazê-lo, pois equivalia a me meter na boca do lobo. Só me restava ler e estudar minuciosamente sua crônica (SABATO, 1990, p. 305).

una subjetividad total. De manera que el mundo externo apareciera al lector como al existente: como una imprecisa fantasmagoría que se escapa de entre nuestros dedos y razonamientos (SABATO, 1953, p. 38).

²⁸ Aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general y de los lectores de estas páginas en particular, me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA (SABATO, 2006a, p. 7).

Vidal constata a notoriedade do caso Castel, e tem curiosidade de conhecer o pintor que se transformou em um criminoso e que eternizou na literatura o desfecho trágico do caso amoroso, numa busca incoerente de aprovação pelo crime praticado. De acordo com Ferreira e Aquotti (2009, p. 2), “[...] o ciúme é um sentimento que surge a partir da insegurança, medo de perda, dependência, síndrome da inferioridade”. Esse sentimento é a válvula que impulsiona o simbolismo da sombra no romance, manifestado no sentimento de posse, na desconfiança, na sensação de perda do objeto de desejo (a mulher amada) e na traição.

A solidão aproxima Castel e Maria, mas não preenche a crise existencial do pintor, ao contrário aumenta seu estado de solidão, por não ter a total vivência do amor. “E o fato de estarmos juntos atenuava a melancolia que sempre acompanha essas sensações, decerto causada pela essencial incomunicabilidade dessas fugazes belezas. Bastava que nos olhássemos para saber que estávamos pensando, ou melhor, sentindo o mesmo” (SABATO, 2000a, p. 69-70).

Conforme Heidegger (2007), a experiência metafísica consiste no mergulhar na enigmaticidade e na plenitude do ser e das coisas. Caso o homem viva em crenças limitantes, estará alheio ao verdadeiro e profundo significado da própria existência e apenas acumulará saberes que de nada adiantarão se insistir em permanecer em uma conformidade sardônica. Por essa razão, segundo a concepção existencialista, o homem precisa experienciar o assombro de sua existência na angústia e na solidão, o que, para a Psicologia Analítica, torna-se o confronto e o entendimento da própria sombra, pois a resposta se encontra nas profundezas interiores da alma. O universo literário e pictórico de Ernesto Sabato mostra a crise humana na angústia solitária à espera de uma resposta que a realidade não suprime.

[...] os caminhos da cultura humanista foram percorridos até o abismo. Aquele homem europeu que entrou na história moderna cheio de confiança em si mesmo e em suas potencialidades criadoras agora sai dela com a fé em farrapos. Estamos indubitavelmente diante da mais grave encruzilhada da história, pois é impossível continuar avançando pelo mesmo caminho. Faz tempo que o sentimento humanista da vida perdeu seu frescor; no interior dele rebentaram contradições destrutivas: o ceticismo minou seu ânimo. A fé no homem e nas forças autônomas que o sustentavam foi profundamente abalada. As altas torres desabaram. Demasiadas esperanças ruíram no coração dos homens (SABATO, 2008, p. 100).

O escritor entende que a humanidade se agarra a esperanças que se dissipam em contínuas decepções, perdendo o sentido da vida, os valores e crenças, as forças físicas e divinas. Castel personifica a descrença no humano, carregando em si um cemitério de interrogações. Tem na pintura a profissão, sendo sua arte também reflexo das inquietações

peçoais, como se vê no primeiro capítulo, em que ilustra sua indignação com a humanidade, reportando-se aos horrores da guerra.

Quantas vezes passei horas prostrado num canto escuro do ateliê, depois de ler uma notícia nas páginas policiais! [...] Que o mundo é horrível é uma verdade que não requer demonstração. Em todo caso, bastaria um fato para prová-lo: num campo de concentração, um ex-pianista queixou-se fome e foi obrigado a comer uma ratazana, *só que viva* (SABATO, 2000a, p. 7-8, grifo do autor).

Castel mostra quão frágil torna-se a humanidade diante da sombra coletiva nas relações de poder, na condição de miserabilidade e de subjugação dos seres oprimidos. Notamos a ironia no fato de o pintor horrorizar-se com o que lia nas páginas policiais ao mesmo tempo em que se mostrava incapaz de perceber que, ao subjugar María, adotava a mesma postura no exercício de poder maléfico sobre a vida de outra pessoa. Assim, o diálogo existencialista sartriano apresenta-se narcisicamente no ciúme patológico de Castel para sanar a solidão existencial, na intersemiose do plano literário para a atmosfera melancólica das pinturas de Sabato.

Para Carrasco (2019), estamos sempre sós, pois mesmo na companhia de outras pessoas estamos sós em nossa própria companhia. Cada pessoa experimenta a sensação de solidão, alguns se sentem bem com isso, enquanto outros se sentem apavorados e até desesperados. Sabato apresenta tal dualidade à proporção que Castel encontra na solidão o refúgio da superficialidade humana, ao tempo que busca em María a companhia para curar seus conflitos. É necessário ressaltar que a indagação da existência não pode ser encarada apenas racionalmente, mas também espiritualmente, já que ambos os polos contribuem para o progresso do homem. Parte dessa angústia advém das escolhas impostas pelo sistema (profissão, casamento, religião, divórcio entre outras escolhas), e suas consequências acarretam escolhas e também omissões.

Por outro lado, a metafísica traz a interrogação sobre a totalidade humana à medida que temos consciência da morte como a única certeza humana, que é também a mais angustiante. Em outras palavras, a angústia não é somente sofrimento, mas também sensação de impotência do indivíduo frente a uma situação. No drama sabatiano, a vida de María foi ceifada por uma decisão insana e egóica do amante, alegando que ela o havia “abandonado”, entregando-o à solidão, como se evidencia no trecho: “Pondo minha mão esquerda sobre seus cabelos, respondi: — Tenho que matar você, María. Você me deixou sozinho” (SABATO, 2000a, p. 147).

De acordo com Lima (2019), a personalidade de Castel é compreendida através do homem do subsolo, que isolado se encontra acima ou abaixo da escala humana e, dependendo do humor, assume posições contraditórias que repugnam o grosso da humanidade. Dentre tantas contradições, a maior se mostra no assassinato da única pessoa que consegue ultrapassar *O Túnel* metafórico do artista. Sendo a sombra o arquétipo central do romance, encontra na angústia do pintor a figura de María como um canal de esperanças e frustrações, logo ceifá-la traduz a introspecção do artista que não se permite viver novas perspectivas, indícios que, ao longo da narrativa, vão constituindo a *mise-en-scène* do posterior isolamento no cárcere.

Sabato (2003) reflete sobre a condição metafísica em sua produção literária, considerando-a uma estética melancólica em que a problemática do homem parece rescindir-se no pacto primeiro entre o mundo e o ser humano, o qual encontra-se como estrangeiro solitário e desamparado, psicologicamente e espiritualmente. “O homem sente-se então na intempérie, o antigo lar destruído. E se pergunta sobre seu destino” (SABATO, 2003, p. 65).

Diante dessa reflexão sobre a condição metafísica no romance, o escritor abre a discussão sartriana de destino, na qual o homem escolhe e reconhece as consequências, na liberdade de escolha que proporciona a conversão no autoconhecimento ou na degeneração do sujeito. Dessa forma, Sabato desmascara a persona social através do ciúme, da indiferença, do rancor e da vingança. Para os existencialistas, não somos regidos apenas por nossa mente, como acreditam os racionalistas, mas movidos por nossas emoções, pois todo o nosso corpo, no sentido amplo do termo, envolve sentidos, razões e afetos que experimenta o mundo como um todo (CARRASCO, 2019).

Aristóteles (1999) explica que os melancólicos intemperantes, viciosos e instáveis dão lugar à indeterminação, substituída pela liberdade na busca do prazer a fim de se aplacar a dor que pode ser expressa em múltiplos comportamentos observados em diversas patologias, dadas as singularidades de cada indivíduo. No âmbito psicológico, Jung (2000) recusa-se a classificar pessoas em grupos de acordo com seus sofrimentos. Por esse motivo, ele foi acusado de não ter elaborado uma teoria sistemática e satisfatória para o tratamento específico da neurose.

No campo pictórico, De Chirico projeta em suas pinturas a alienação do homem na perda de sentido, recluso na solidão, bem como Sabato utiliza faces melancólicas dos personagens que anseiam por uma solução exterior, não percebendo que as respostas provêm do entendimento da psique. Assim, nas pinturas de Ernesto Sabato e de Giorgio De Chirico (1888-1978), a angústia melancólica evoca o estranhamento com o mundo material, no qual o homem perde o contato com a realidade e com as próprias lembranças. A pintura metafísica do pintor italiano utiliza-se do espaço urbano geometrizado para apresentar o ser humano perdido na

própria existência, em uma paleta de tons diversificados, diferindo dos tons extremamente escuros de Sabato.

O estado melancólico sobrepõe-se à enigmática questão de viver em meio a uma arquitetura planejada e imponente de cidades com ares greco-romanas, nas quais habitam personagens solitários (algumas composições sem rostos evidenciam tal estado). Assim, a pintura metafísica expressa a condição humana espelhada nas vivências como enigmas, que ambos pintores conservam em suas obras. Em Sabato, o elemento trágico conduz a angústia e o desespero dos personagens “pedindo” socorro ao mundo, enquanto Giorgio De Chirico percorre a reconstrução interna da essência humana em meio à industrialização do mundo moderno.

A literatura de Sabato imprime uma profundidade no doloroso exercício do existir entre conflitos da natureza humana, na insatisfação do homem consigo e com os outros, assim como no desfile sistemático do estar e não do ser na sociedade. Segundo o escritor, “Van Gogh morreu suicidado por uma sociedade que não podia continuar suportando suas terríveis revelações” (SABATO, 2000b, p. 79). Para o autor, a função do romance é trazer um temor existencial a um mundo em decomposição, entre restos de ideologias falidas, onde a literatura é fundamental para expressar o caos humano e, assim, libertar o homem das obsessões recônditas e inexplicáveis do mundo (SABATO, 2000b). Desse modo, o texto sabatiano incita as contradições humanas, observadas pela lente pessimista do autor, que desnuda a conveniência moral burlada por atos insanos, individuais ou coletivos, refletidos no total desdém de Castel pelos que o cercam.

Voltei para casa com a sensação de uma absoluta solidão. Em geral, essa sensação de estar só no mundo aparece mesclada a um orgulhoso sentimento de superioridade: desprezo os homens, acho que são sujos, feios, incapazes, ávidos, grosseiros, mesquinhos; minha solidão não me assusta, é quase olímpica. Mas naquele momento, como em outros semelhantes, encontrava-me só em consequência de meus piores atributos, de minhas baixas ações. Nesses casos sinto que o mundo é desprezível, mas compreendo que eu também faço parte dele (SABATO, 2000a, p. 86).

A condição existencialista de Sabato é extraída dos contextos vividos intensamente pelo personagem, como instrumento de apreensão negativa da realidade, revelada na crueza das palavras, o qual se julga acima dos meros mortais que não correspondem ao seu intelecto e talento. A solidão existencial atrai Castel e María, mas não lhes garante a comunhão de sentimentos, pois os ciúmes se exacerbam nas inúmeras interrogações de Castel, as quais não se apaziguam com as respostas de María. A literatura materializa a dialética existencial na trama

narrativa, identificando-se os leitores com determinado personagem, de modo que o romance propicia ao leitor refletir sobre os próprios “túneis” criados ao longo da vida. Nesse caso, “[...] se Hamlet nos interessa é porque, em alguma medida, em algum momento, em alguma paixão fomos Hamlet” (SABATO, 2003, p. 179), ou seja, segundo o escritor, o homem adquire uma “paixão” compartilhada, complexa e sutil que atravessa homens e mulheres, pobres e ricos, reis e escravos.

Para Sartre (2014, p. 62), “[...] quando os caminhos traçados se tornam demasiado difíceis ou quando não vemos caminho algum, verificamos que não podemos continuar num mundo tão urgente e tão difícil. Todas as vias são barradas e, apesar disso, é preciso agir”. Por outro lado, a angústia e a solidão também são escolhas individuais, e Castel o admite (“minha solidão não me assusta, é quase olímpica”) ao tempo em que reconhece que faz parte do todo (“o mundo é desprezível, mas compreendo que eu também faço parte dele”). Apresenta-se, assim, o desequilíbrio da psique, revelado na imaturidade emocional do personagem, que categoriza as pessoas em sujas, feias, incapazes, ávidas, grosseiras e mesquinhas. O traço narcísico nas palavras de desprezo e arrogância mascara a inferioridade e os distúrbios que agregam a influência da sombra arquetípica na explosão dos excessos, evidenciando dessa maneira [...] “o caráter quase olímpico da solidão de Castel, que constitui uma auto apoteose particular dele (lembre-se de que o Olimpo é a morada dos deuses). A menção do sentimento de superioridade em relação aos outros não poderia ser mais explícita” (KAZMIERCZAK, 2010, p. 75, tradução nossa)²⁹.

Em Castel, os excessos oscilam entre a superioridade narcísica e a inferioridade surgida da insegurança quanto ao amor de María, e a frustrada tentativa de comunicar-se com o exterior, que resulta no descontrole emocional ao perceber que a mulher amada não faz mais parte de seu túnel.

Em todo caso, havia um só túnel, escuro e solitário: o meu, o túnel em que transcorreria minha infância, minha juventude, toda a minha vida. E num desses trechos transparentes do muro de pedra eu tinha visto essa moça e tinha pensado ingenuamente que ela vinha por outro túnel paralelo ao meu, quando na realidade pertencia ao vasto mundo, ao mundo sem limites dos que não vivem em túneis; e talvez tenha se aproximado por curiosidade de uma de minhas estranhas janelas e entrevira o espetáculo de minha inescapável solidão, ou tenha ficado intrigada com a linguagem muda, a chave de meu quadro (SABATO, 2000a, p. 143, grifo do autor).

²⁹ El carácter “casi olímpico” de la soledad de Castel constituye una particular autoapoteosis de éste último (recordemos que el Olimpo es la morada de los dioses). La mención del sentimiento de superioridad en relación con los demás no puede ser más explícita (KAZMIERCZAK, 2010, p. 75).

Novamente, o diálogo sartriano se faz presente no ciclo da vida visto como um legado doloroso onde o personagem frustra-se pela quebra do laço afetivo que os uniu, considerando o interesse da mulher amada mera curiosidade pelo artista. Para Sabato (2003) a literatura permite expressar uma profunda descrição dos sentimentos, das paixões e das ideias do mundo inconsciente e subconsciente de seus personagens, o que não implica no abandono do mundo externo, consistindo na verdadeira dimensão e alcance do ser humano. Pode-se compreender que a condição humana traz a recompensa oferecida aos homens capazes de abandonar seus medos e ir em busca de conhecimentos, com a coragem de descrever a realidade sem véus embelezadores que limitam sua esfera de poder (ELIAS, 1991).

Um romance profundo não pode deixar de ser metafísico, pois sob os problemas familiares, econômicos, sociais e políticos em que os homens se debatem estão sempre os problemas últimos da existência: a angústia, o desejo de poder, a perplexidade e o temor diante da morte, o anseio de absoluto e de eternidade, a revolta diante do absurdo da existência (SABATO, 2003, p. 191).

Essa reflexão é traduzida na atmosfera plástica, em ritmos e proporções que se assemelham à narrativa literária, tendo em vista que o arquétipo da sombra se alimenta da solidão como válvula de escape do sujeito introvertido que cria o próprio universo. Castel apropria-se da arte para comunicar-se, ao tempo em que, paradoxalmente, se distancia. Em meio à discussão sartriana de que “[...] toda obra literária é um apelo” no sentido da comunicação de ideias filosóficas e políticas, o leitor desvenda o mundo através da narrativa literária. “Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo” (SARTRE, 2004, p. 22).

Para Jung (1990), cada sujeito encara a realidade de diferentes formas de acordo com a aquisição de valores sociais e culturais. Segundo o psiquiatra, não há nascimento da consciência sem dor, pois o homem não suporta uma vida sem sentido, e o processo dependerá de cada pessoa. Na escrita de Sabato, temos a condição embrionária do mundo melancólico de um sujeito do tipo introvertido (de ordem espiritual, mas de uma postura afastada de comunicação) – personagem que se afasta do mundo, perdendo-se no pessimismo diante da própria existência.

A incomunicabilidade simbolizada nas pinturas do escritor mostra ao público a solidão dos personagens entregues ao fardo do existir, vivenciando situações adversas que tendem ao pessimismo de estar em um mundo assolado pela sombra. O homem constrói o sentido da vida que escolheu, encontrando na criação artística uma forma de organizar o mundo. Para Sartre (2004), a linguagem literária efetiva-se quando o leitor se identifica com a liberdade de escolha

do autor no fazer artístico, de modo que “[...] a alegria estética provém da consciência que tomo de resgatar e interiorizar isso que é o não-eu por excelência” (SARTE, 2004, p. 49).

Em *O Túnel*, o crime passionai é o ápice de uma existência isolada, vivenciada de maneira obscura, onde a dor e a insanidade usurpam o discernimento dos atos do pintor. O leitor se depara com a desconstrução da persona do artista que atrai para si uma existência isolada, evidenciada na epígrafe do romance: “[...] *em todo caso, havia um só túnel, escuro e solitário: o meu*” (SABATO, 2000a, p. 6, grifo do autor). Nesse contexto, o autor traz uma reflexão sobre o fato de que nem todos sabem lidar com a solidão causando males a si e aos outros em razão do medo de não ser aceito, buscando no outro uma validação de sua própria existência.

5 CONVERGÊNCIA ENTRE LITERATURA E PINTURA NA OBRA *O TÚNEL*, DE ERNESTO SABATO



Oteló com a sua mulher adormecida, de Köhler (1859).

Fonte: *Wikimedia Commons*.

De repente do riso fez-se o pranto
Silencioso e branco como a bruma
E das bocas unidas fez-se a espuma
E das mãos espalmadas fez-se o espanto
De repente da calma fez-se o vento
Que dos olhos desfez a última chama
E da paixão fez-se o pressentimento
E do momento imóvel fez-se o drama.

Vinicius de Moraes
Soneto de Separação (2004)

5.1 Análise comparativa das imagens arquetípicas presentes na pintura e no romance *O Túnel*, de Ernesto Sabato

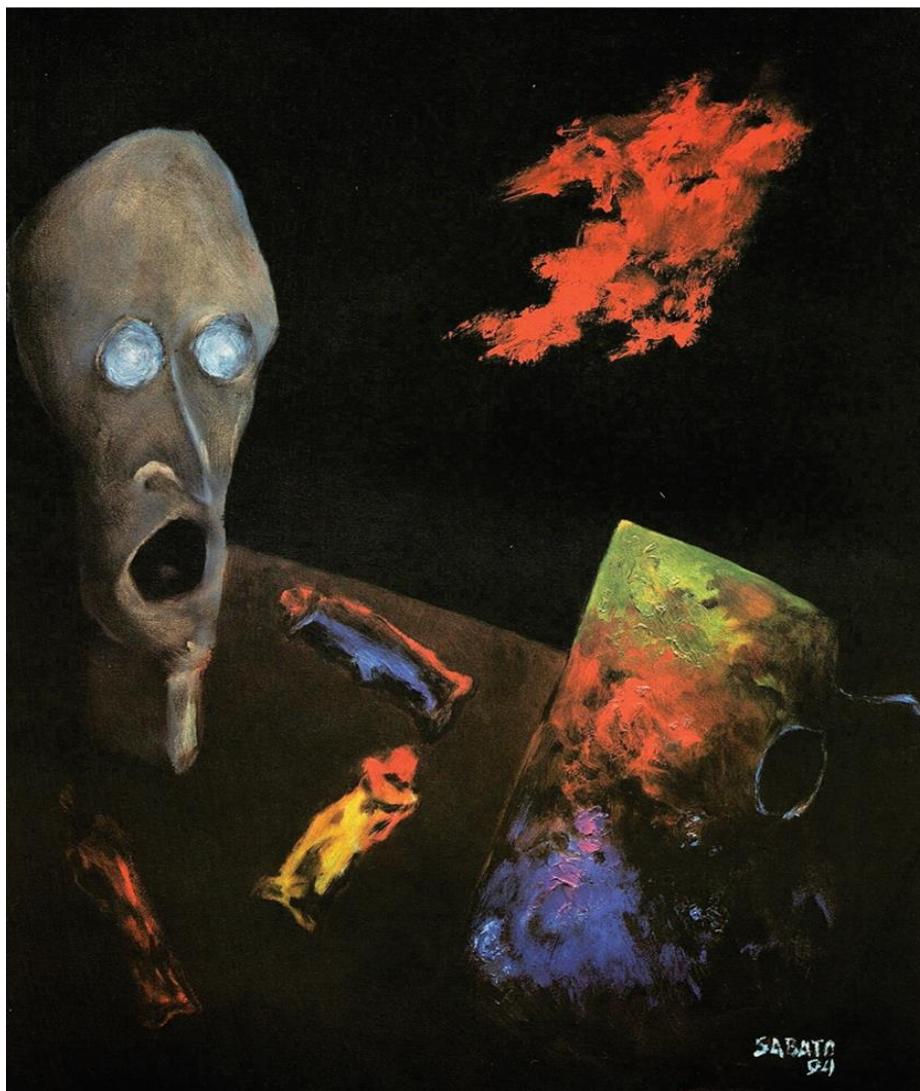
Ao longo dos capítulos, apresentamos o percurso arquetípico da sombra, construído a partir dos conflitos existenciais do protagonista do romance *O Túnel*, Juan Pablo Castel, percebendo a extensão dessa temática nas telas *Algo ocorrido em meu Ateliê* (1994), *Uma anciã visita meu ateliê* (1985), *Alguém observa o ateliê de um pintor ausente* (1981) e *Reunião ou conversa de cegos* (1991). Desse modo, lançamos uma nova perspectiva de análise do romance, considerando a relação intersemiótica dos elementos da sombra arquetípica encontrados no texto literário para as pinturas do escritor com base na Psicologia Analítica, aliada aos estudos da Literatura Comparada, que subsidiaram a compreensão da sombra contida nas oscilações mentais de Castel (entre o amor mais puro e o ódio mais desenfreado), indícios da síndrome de Otelo (a síndrome do ciúme obsessivo), diante da incapacidade de discernimento e racionalização dos atos. Tal como Otelo, Castel, de forma violenta, assassina a mulher amada, enquanto as pinturas sabatinas carregam uma angústia sombria, melancólica e subliminar em personagens marcados por um caráter expressionista, metafísico e surrealista.

O contato de Ernesto Sabato com o movimento surrealista ocorreu em Paris (1938) e contou com incentivo do espanhol Oscar Dominguez, também pintor surrealista que o aconselhou a largar o trabalho no laboratório Curie e dedicar-se à pintura, pois via nele um grande potencial criativo. Igualmente, o crítico de arte Miguel Rubio (1991) lamentou o fato de Sabato ter pintado tardiamente, já que considerava o nível de suas pinturas tão intensas quanto as de seu texto literário, por oportunizar ao público enxergar a angústia de viver em um mundo cada vez mais sombrio, fadado a escolhas. Segundo o crítico, as pinturas de Sabato carregam um poder expressivo que nos recusamos a ver, revelando ao mundo o terror essencial da angústia de existir (RUBIO, 1991). Nessa ótica, a condição trágica de *O Túnel* reflete as áreas de indeterminação e angústia do sujeito, tratadas pelo escritor como transformação de um olhar romântico em um olhar expressionista, no qual as emoções humanas precisam ser canalizadas para que o homem não sucumba às dores de uma existência marcada pela dor e sofrimento, onde as maldades humanas degeneram a alma.

Barale (2011) considera a pintura de Sabato como não complacente, pois ela não pretende impressionar o espectador, mas convida a partilhar a visão de um mundo subterrâneo, de onde emergem criaturas fantasmagóricas e perturbadoras. De tal modo, o artista simboliza de forma imagética planos de fundo obscuros em suas pinturas. O próprio Sabato refere-se a

esses seres como sobrenaturais, propiciando a percepção da ansiedade na dramaticidade plástica recorrente no texto literário, como demonstra a imagem 11:

Imagem 11. *Algo ocorrido em meu Ateliê* (1994), de Sabato.
Óleo sobre tela (40x50cm).



Fonte: Sabato (1994).

A pintura tem como cenário um ateliê, como apresenta o trecho supracitado: “As horas que passamos no ateliê foram horas que nunca esquecerei. Meus sentimentos, durante todo aquele período, oscilaram entre o amor mais puro e o ódio mais desenfreado”. Portanto, o ateliê é o local dos encontros íntimos e também das violentas discussões entre Castel e María. A composição do quadro segue o formato diagonal, esquema tradicional da pintura clássica que divide o quadro assimetricamente com o intuito de provocar no espectador a ilusão de profundidade ao tempo em que cria mais tensão no quadro. À direita, apresenta-se uma cabeça que expressa pânico e desespero no contraste do claro-escuro (luz e sombra) que se destaca. A

expressão do crânio revela sentimentos intensificados pela sensação de dramaticidade de uma cabeça “lançada” sobre uma espécie de mesa do ateliê de pintura.

Observa-se que os pontos de luz (detalhes em amarelo, azul e vermelho nos tubos de tintas a óleo repetem-se no *godet*³⁰ do artista, onde há também a presença da cor verde sobreposta em um leve tom de amarelo) são pinceladas crispadas, mostrando movimentos bruscos das tintas jogadas no cenário, em um frenesi mental do artista. A notável mancha avermelhada do lado esquerdo está inclinada, em uma referência ao voo de um pássaro (animal recorrente nas pinturas de Sabato, sinalizando mau presságio).

Ainda no primeiro plano, destaca-se o *godet* com intensa mistura de cores, podendo ser interpretado como marca da dedicação solitária do artista em horas ininterruptas no ateliê. A cabeça humana torna-se o elemento central da composição, e parte disso se deve à enigmática expressão e à cavidade dos olhos acesos como faróis luminosos, que também remetem à cegueira metafórica de não se enxergar a realidade.

A cabeça apresenta uma tonalidade em que variados tons de cinza mesclam-se em marrons, o que sugere uma escultura feita em argila, material que pode ser moldado e enrijecido no forno, o que podemos comparar, simbolicamente, ao processo de construção da mente humana, que, gradativamente, molda-se mediante as influências do coletivo. Desse modo, o simbolismo da cabeça faz alusão a um crânio decapitado, que traz a visão macrocósmica do homem na percepção de si na totalidade.

O simbolismo do crânio identifica-se com o da cabeça, considerada como o troféu de guerra, e com o da copa [...] Pela sua posição no alto da cabeça, sua forma de cúpula, sua função no centro espiritual, o crânio é muitas vezes comparado ao Céu do corpo humano [...] Na franco-maçonaria, o crânio simboliza o ciclo iniciático: a morte corporal, prelúdio do renascimento em um nível de vida superior, e condição do reino do espírito (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 353).

No contexto descrito, o significado da cabeça converge para a “morte” de velhos dogmas simbolizados em ritos de passagem nos quais o adepto incorpora novas diretrizes do ciclo social ou religioso a que pertencerá. Na polaridade de significados, o crânio pode ser compreendido como símbolo de conquista sobre o adversário, e nesse momento recordamos dois episódios bem conhecidos da narrativa bíblica: o primeiro consiste na decapitação de João Baptista, troféu

³⁰ Também conhecido por paleta, trata-se de um utensílio feito de madeira, metal ou plástico sobre o qual os pintores dispõem e misturam tintas e diluentes enquanto pintam. “Permitem ao artista ter os materiais básicos de pintura sempre à mão e são ótimos aliados para pintura ao ar livre” (BITENCOURT, 2011, p. 28). Portanto, um acessório de pintura.

para Herodíade, que se vinga por intermédio da filha Salomé, a qual seduz e manipula o tio Herodes Antipas para que assassine o profeta. O segundo exemplo, também do Antigo Testamento, tem na sedução parte de uma vingança, porém em um contexto diferente: Judite, viúva de Manassés, seduz o general Holofernes, decapitando-o em seguida, para assim libertar seu povo. A cena descrita no livro de Judite foi eternizada nas pinturas barrocas de Caravaggio (1571-1610) e de Artemísia Gentileschi (1593-1656), que apresentam o ato da decapitação, enquanto o pintor Cristofano Allori (1577-1621) traz na obra *Judite e a cabeça de Holofernes* (1613) a heroína judia segurando a cabeça do general como um troféu. Em 1901, Gustav Klimt concebe a obra *Judite I*, apresentando a heroína judia de forma ativa, sedutora (com o seio esquerdo à mostra), acariciando a cabeça de Holofernes. Nesse contexto, o simbolismo da cabeça traz o estigma de troféu como prova de poder por questões de sobrevivência e, em certos casos, apenas para satisfazer o ego de quem subjuga o outro, no simbolismo da morte.

Na mitologia grega, Perseu decapita a Medusa para vencer os inimigos, e, dentre as várias representações em pinturas e esculturas, destacamos a obra de Benvenuto Cellini (1500-1571), *Perseu segurando a cabeça da Medusa*, escultura de bronze (1554) na qual o herói grego aparece imponente, segurando a cabeça da Górgona como troféu, símbolo de poder e castração do oponente. Nas pinturas dos séculos XVI e XVII, chamadas “Vanitas”, retratavam naturezas-mortas sempre com figuras de crânios, que simbolizavam mudança, transformação, renovação, início de um novo ciclo, quer nos dogmas maçônicos quer na fragilidade da transitoriedade de um estado a outro, da vida para a morte metafórica ou física. Em muitas pinturas, apresentam-se ampulhetas reafirmando essa condição.

Outro rito a ser considerado são as cerimônias religiosas africanas que utilizam máscaras como adereços simbólicos do crânio com fortes expressões, no intuito de conectar-se com as divindades dos antepassados, perpetuando-se, desse modo, o elo com os arquétipos africanos. No sentido junguiano:

[...] o primitivo cria um invólucro que o cerca, que pode ser designado como persona (máscara). Como sabemos, os primitivos usam máscaras nas cerimônias do totem, como meios de exaltar ou transformar a personalidade. Desta forma, o indivíduo favorecido é aparentemente afastado da esfera da psique coletiva e, na medida em que consegue identificar-se com sua persona, é realmente afastado. Tal afastamento significa prestígio mágico. Pode-se facilmente dizer que o motivo determinante deste processo é a vontade de poder (JUNG, 2008a, p. 36).

Para Jung (2008a) a sociedade necessita de uma figura que atue magicamente, servindo-se do “poder” do indivíduo e da vontade de submissão da massa como veículo, o que possibilita

a criação do prestígio pessoal. O uso das máscaras nos ritos de iniciação ou em eventos fúnebres contribui para a construção de um fenômeno da maior importância na vida coletiva dos povos, tal como nos mostra a história política em seus primórdios. Para algumas tribos africanas, juntamente com indumentárias, as máscaras ajudam a personificar a força espiritual dos ancestrais, fundindo-se homem e espírito por debaixo da máscara, que preserva a mística ritualística de um povo.

Como em *Algo ocorrido em meu Ateliê* (1994), o traço expressionista da cabeça repete-se em outras pinturas de Sabato, que retomam a abertura de boca e a cavidade nos olhos em alusão às máscaras dos ritos africanos.

A máscara é o elemento racional, grego, o bloqueio ou vazio que indica a personalidade. Mas essas máscaras — pintadas em primeiro plano, sem muita graça, quase grosseiramente, um pouco ofuscadas — estão acompanhadas pelo fogo da matéria informal, que move sinais assustadores e irracionais. Nestes quadros de Sabato, se fixam bem, as máscaras pálidas inexpressivas, frágeis, como de um gesso branco — olham ao nosso redor, de costas ao conjunto essencial que nos compõe no subsolo da alma, na última camada do inconsciente. As máscaras destacam o terror, da matéria informe e do sombrio elemento que configura a realidade anterior ao eu, dando-nos um aviso de cumplicidade, sublinhando uma ironia vazia, nos mostrando que o nosso ser individual, o que chamamos de pessoa, não é mais que um artifício. Máscara e o alter ego compreendem que não são mais que um momento arbitrário e artificial da matéria [...] A realidade envolve a máscara, a persegue, quer invadi-la, e essa legião de luzes sombrias, de cores efervescentes, de volumes sem formas, estão aqui para nos recordar uma minúscula parte do todo, que é impenetrável, mas que nos molda como a pintura modela o quadro (RUBIO, 1991, p. 25).

Nessa linha de raciocínio, a pintura de Sabato exala medo e angústia, assim como em seu texto literário, no qual Castel descreve seu estado mental em vários momentos: “Minha cabeça é um labirinto escuro. Às vezes há como relâmpagos que iluminam alguns corredores. Nunca sei bem por que faço certas coisas. Não, não é isso...” (SABATO, 2000a, p. 37). O autor plasma no texto visual a sombra arquetípica envolta nos delírios do personagem. Percebe-se então que, ao retirar a persona (máscara social) que o protege, o personagem evidencia o contraste dos labirintos e dos relâmpagos da mente, na angústia de não poder assumir publicamente a mulher que transpõe a barreira de sua solidão. O não saber de certas coisas denota os atos inconscientes da sombra alimentada pela solidão do pintor, que também se refugia no ateliê.

Segundo Neumann (2006, p. 169), “[...] os vasos de morte e transformação do mundo inferior também têm formato de crânios”, e correspondem à força do pensamento e a sabedoria.

Na psicologia, a cabeça simboliza a consciência humana, o céu do corpo, como referido anteriormente. Na literatura, Hamlet segura uma caveira chamada “Yorick”, refletindo, desse modo, a efemeridade da existência humana, como também se verifica na narrativa bíblica:

Levaram Jesus ao lugar chamado Gólgota, que quer dizer lugar da Caveira. Então lhe deram vinho misturado com mirra, mas ele não o bebeu. E o crucificaram. Dividindo as roupas dele, tiraram sortes para saber com o que cada um iria ficar. Eram nove horas da manhã quando o crucificaram (MARCOS, 15: 22-25).

Dependendo do contexto, o simbolismo do crânio sinaliza mudanças dolorosas, sacrifícios necessários à evolução do sujeito, ao passo que a morte física constitui o último rito de passagem de um ser ou da própria redenção. Na pintura de Sabato, a tensão da cabeça solitária dialoga com a efemeridade existencial em Hamlet, bem como a sensação de isolamento do homem no mundo, na correlação com a obra expressionista *O Grito*, uma série de quatro pinturas do norueguês Edvard Munch, com destaque para a versão de 1893, considerada a mais célebre do artista. Exposta na Galeria Nacional, em Oslo (Noruega), a figura andrógina tornou-se ícone do profundo desespero existencial humano. Curiosamente, assim como Munch, Sabato oferece ao público duas versões da obra *Algo ocorrido em meu Ateliê* (1994), sendo a segunda versão da obra escolhida para análise deste trabalho. A primeira versão foi intitulada *Sin Título* (1991), mas, apesar da diferença entre os títulos, a presença dos elementos da composição permanece em ambas as pinturas, apenas alguns detalhes as diferenciam (ver as duas versões na página 124).

Retomando a solidão existencial do romance, pertinente se faz uma das reflexões de Jung (2008b, p. 169) sobre tal questão: “[...] o homem que está só, por exemplo, encontra-se relativamente bem; mas assim que vê ‘os outros’ comportarem-se de maneira primitiva e maldosa começa a ter medo de o considerarem tolo se não fizer o mesmo”. E assim: “Entregase então a impulsos que na verdade não lhe pertencem”. Portanto, ao seguir o sistema, o indivíduo corre o risco de anular-se para ser aceito socialmente. Castel ironiza tal pertencimento do homem a algum ciclo fechado.

Basta examinar qualquer um destes exemplos: a psicanálise, o comunismo, o fascismo, o jornalismo. Não tenho preferências; todos me são repugnantes. Tomo o exemplo que me ocorre neste momento: a psicanálise. O dr. Prato tem muito talento e eu o julgava um verdadeiro amigo, tanto que sofri uma terrível decepção quando todos começaram a me perseguir e ele se uniu a essa corja; mas deixemos isso para lá. Um dia, assim que cheguei a seu consultório, Prato disse que tinha de sair e me convidou para ir com ele: — Aonde? — Perguntei. — A um coquetel na Sociedade — respondeu. — Que Sociedade?

— perguntei com oculta ironia, pois se há uma coisa que me tira do sério é esse modo de empregar o artigo definido que é comum a todos eles: a Sociedade, em vez de *a* Sociedade Psicanalítica; o Partido, em vez de o Partido Comunista; *a* Sétima, em vez de a Sétima Sinfonia de Beethoven. Olhou-me com estranheza, mas eu o encarei com ingenuidade. — A Sociedade Psicanalítica, homem — respondeu (SABATO, 2000a, p. 17, grifos do autor).

A ironia nas palavras do personagem evidencia o não pertencimento na sociedade, o perigoso dilema do não reconhecer a si próprio no coletivo causará transtornos e neuroses, pois a psique trabalhará contra si mesma. Assim analisamos o arquétipo da sombra nas obras surrealistas que expressam as obscuridades psicológicas do mundo moderno. A poética visual de Sabato carrega o desespero de Munch e a melancolia de Giorgio De Chirico nas metáforas plásticas da condição humana, dessa forma, as obras de arte representam um tempo e um espaço no cosmos onde há seres solitários e angustiados.

Na pintura, podemos observar a angústia nos movimentos crispados das pinceladas do artista, acentuada na mancha vermelha à direita da composição, que requer um olhar mais atento, mostrando, no voo de um pássaro, o desejo da alma de libertar-se das emoções reprimidas. Percebe-se também a angústia do voo na abstração avermelhada da mancha, juntamente com o pavor da cabeça lançada no ateliê, em alusão à alma que se desprende do corpo. A cor vermelha sinaliza o sangue que deixa o corpo na palidez da cabeça sem vida, como analisado por Von Franz (1990).

Para autora, nas tribos americanas, o uso de colares com penas traduz psicologicamente o poder místico desses seres que habitam o ar e dominam o vento, sendo associados também à respiração e à psique humanas. Ainda segundo a autora, o corvo é a versão demoníaca do pássaro, que representa forças ocultas, pecado e mau agouro nos contos de fada, em oposição à simbologia do sagrado na imagem da pomba (Espírito Santo) no contexto religioso judaico-cristão. Na mitologia, “[...] o corvo pertencia a Apolo, deus do Sol; na alquimia simboliza o *nigredo* (negrume) e os pensamentos melancólicos” (VON FRANZ, 1990, p. 140).

No contexto arquetípico do romance e das pinturas do escritor argentino, o simbolismo do pássaro estabelece o desejo de compreensão da alma reprimida no túnel metafórico do pintor Juan Pablo Castel, forçando a alma a se rebelar a fim de ser notada. Ao trabalhar com imagens, a psicologia junguiana trata das questões da alma, pois a ajuda terapêutica provém do entendimento da imagem contextualizada na vida do paciente. Por essa razão, a indagação dos pintores e escritores sobre o estado psíquico do homem nos movimentos artísticos Expressionismo e Surrealismo contidos na deformidade da natureza e na ausência da

racionalidade em vislumbrar a angústia humana. Rubio relaciona a produção sabatiana com os referidos movimentos artísticos.

O surrealismo permitiu em Sabato a capacidade de percorrer os complexos caminhos do sonho e da loucura, mas sua intenção expressionista vai além. Vai para o domínio sombrio deste submundo que está abaixo do nosso subconsciente e tampouco pertence ao inconsciente coletivo (tradução nossa)³¹ (RUBIO, 1991, p. 22).

O crítico aponta nas produções literária e pictórica de Sabato os diálogos estabelecidos entre o consciente e o inconsciente, nas percepções de uma realidade construída em ambos os signos com os quais o escritor/pintor simboliza o desespero humano. A ambivalência moral instaura-se porque o ser humano possui um lado positivo e outro negativo (santo e profano), da mesma forma que o arquétipo pode ser explicado em seu caráter bipolar, refletido aqui no antagonismo de Castel, ao esconder sentimentos indesejáveis e expressá-los violentamente em situações extremas. A sombra é parte inerente do homem, pois “cada um tem em si algo do criminoso, do gênio e do santo. Assim se compõe uma imagem viva, contendo tudo o que se move sobre o tabuleiro de xadrez do mundo: o bom e o mau, o belo e o feio” (JUNG, 2008a, p. 34).

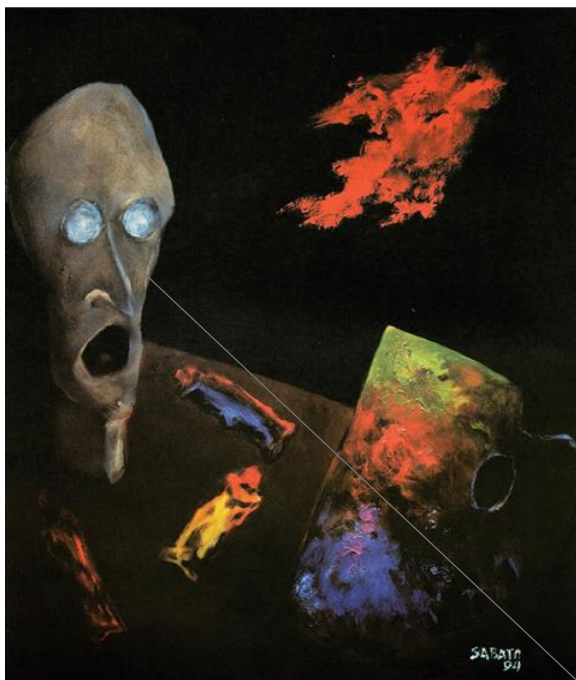
As possíveis evidências de traição revelam a sombra adormecida no personagem, estendendo-se para a obra pictórica. A obra de arte torna-se catártica para muitos artistas, com reflexos pessoais ou coletivos, como um modo de exteriorizar seus “demônios, seus conflitos”, evidenciados no comportamento descontrolado do sujeito em sua considerável incapacidade de julgamento moral. Nesses conflitos psíquicos, percebemos a intersemiose da sombra apresentada nas situações obscuras do texto literário que envolvem a relação amorosa dos personagens no qual o ateliê de pintura, torna-se plano de fundo para o texto visual, conforme evidenciado na pintura *Algo ocorrido em meu Ateliê* (1994).

A luminosidade excessiva no olhar do crânio orbita no simbolismo da cegueira no abandono de quem é desprovido da visão semelhante às situações obscuras que envolvem as relações humanas. À proporção que, a cegueira do personagem Allende (esposo de María Iribarne) representa a impotência e as limitações advindas da cegueira física que também o “protege” de constatar a traição da esposa. Em contrapartida, a cegueira também pode ser

³¹ El surrealismo ha liberado en Sabato la capacidad de pasear por los intrincados senderos del sueño y la locura, pero su intento expressionista va más allá. Va al dominio boscoso de ese submundo que está por debajo de nuestro subconsciente y que tampoco pertenece al inconsciente colectivo (RUBIO, 1991, p. 22).

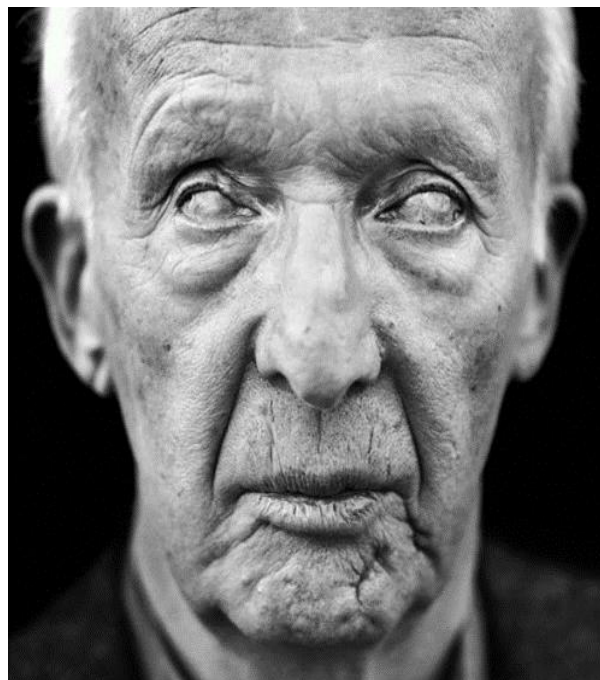
provocada como resultado da maldade humana, observada no diálogo entre as imagens 12 e 13, a seguir.

Imagem 12. *Algo ocorrido em meu Ateliê (II)*³² (1994), de Sabato.



Fonte: Sabato (1994).

Imagem 13. *The Eyes of War*, “Olhos da Guerra”³³ (2012), de Roemers.



Fonte: Roemers (2012).

A intertextualidade imagética estabelecida a partir da cegueira nos permitiu comparar os olhos do crânio com a fotografia de Roemers (2012), cuja cegueira provocada pelos horrores da Segunda Guerra Mundial revela uma das consequências da sombra coletiva da época. A esse respeito, Sabato (2000b) afirma que a angústia é uma das coisas que perduram no mundo por meio da perversidade humana, traduzida no fato de alguns contabilizarem seus ganhos às custas da amputação da vida de outros, como também nos danos físicos e psíquicos daqueles que conseguiram sobreviver aos horrores da guerra, como nos mostra a imagem 13.

O autor desloca a visão pessimista do romance para a inquietude das pinturas, expondo a crueza luminosa dos olhos da pintura, que ressalta a deficiência humana em uma realidade disforme onde há muitos com a cegueira mental que lhes convêm. A fotografia de Roemers (2012) traz a imagem arquetípica do sofrimento de pessoas que carregam marcas irreversíveis

³² — Composição em diagonal, ilusão de profundidade e dramaticidade da obra mesclando-se ao plano de fundo obscuro.

³³ O civil Peter Witteveen (the Netherlands, 1938) com a visão anulada na infância devido aos horrores da Guerra. A imagem dialoga com a cavidade dos olhos sem visão da pintura de Sabato.

da maldade humana, que Sabato evidencia em vários momentos no romance, levando-nos a refletir sobre a cabeça lançada na escuridão do ateliê com uma expressão intrigante. Em *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago (2004) trata da epidemia de cegueira branca que devasta o mundo excluindo os sujeitos contaminados do convívio social.

Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis (SARAMAGO, 2004, p. 16).

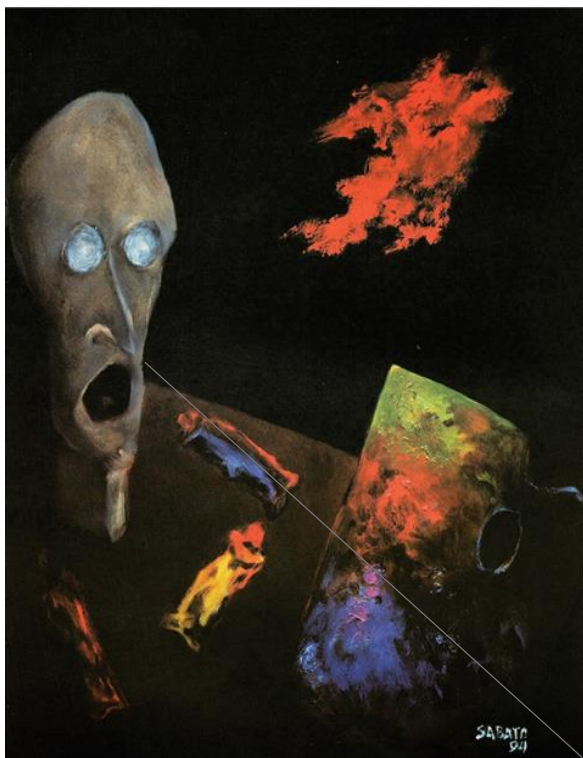
O trecho acima demonstra a dualidade arquetípica da luz que ilumina, porém ela prejudica a visão se usada intensamente. Portanto, o desequilíbrio vem do excesso. O romance sabatiano expõe a tragicidade do excesso que se instaura no caos por meio da cegueira passional, à medida que Sabato traz um réu confesso que não se intimida ao relatar os fatos que o levaram ao crime alimentado pela sombra arquetípica que o “cega”. Logo, a cegueira de Castel encontra-se na síndrome de Otelo, evidenciada no ciúme desenfreado em relação a María Iribarne, uma vez que a escuridão inunda *O Túnel*, permitindo-nos vislumbrar a construção das imagens pictóricas e sombrias com a desconstrução de um mundo de cores do pintor Juan Pablo, convergindo para a nebulosidade dos sentimentos.

Medo e ciúmes formam uma conjunção arquetípica poderosa e muitas vezes destrutiva das relações amorosas, em que a perda de alguém somada a sintomas psicóticos resulta em crimes passionais. Contraditoriamente, a cegueira física de Allende permite com que María se aventure, enquanto a cegueira metafórica de Castel o aprisiona no universo por ele criado, questão analisada na última pintura intitulada *Reunião ou conversa de cegos* (1991). Notamos três tubos de tinta a óleo, número que manifesta os três elementos do ciclo humano (nascimento, vida e morte), os quais podem ser associados ao triângulo amoroso vivenciado pelos personagens, que culmina na morte (último ciclo), no contexto do romance.

Ao estabelecer tais diálogos, o público relaciona as imagens e as sutilezas das pinturas conforme explica Barcellos (2017, p. 91), ao defender que “[...] as imagens necessitam de respostas imaginativas, não de explicação. No momento em que interpretamos, transformamos o que era essencialmente natural em conceito, em linguagem, afastando-nos do fenômeno”. E assim: “Uma imagem é sempre mais abrangente, mais complexa, que um conceito”. Portanto, a necessidade de relacioná-las no viés comparado. A dimensão simbólica da imagem tem

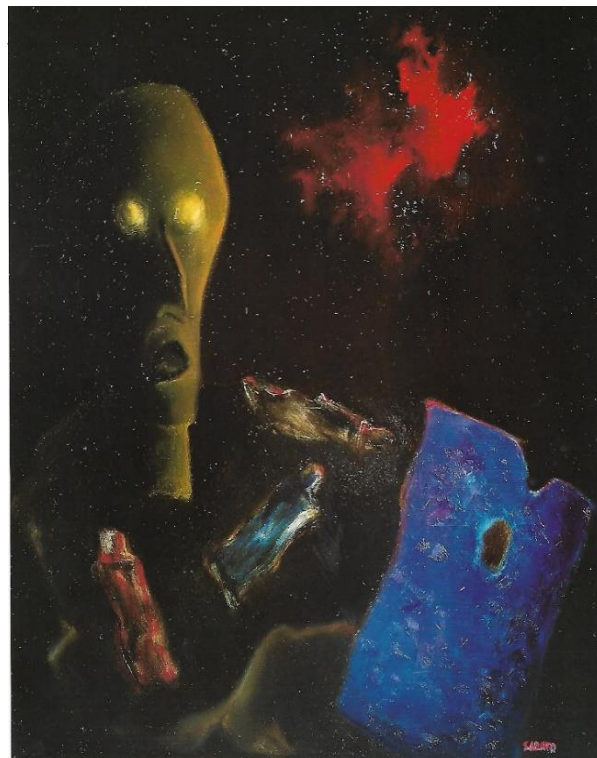
importante significação na correlação com a linguagem verbal (AUMONT, 2002) como proposto neste trabalho ao analisarmos os aspectos intersemióticos da narrativa literária consoante a narrativa pictórica. Apresentamos as duas versões da pintura *Algo ocorrido em meu Ateliê*, de Ernesto Sabato (Imagens 14 e 15).

Imagem 14. Segunda versão de *Algo ocorrido em meu Ateliê*³⁴ (1994), de Sabato. Óleo sobre tela (40x50cm).



Fonte: Sabato (1994).

Imagem 15. *Sin Título*³⁵ (1991). Primeira versão, de Sabato. Óleo sobre tela (40x50cm).



Fonte: Sabato (1991).

Apesar de o assassinato ter sido em outro local, relacionamos o título da pintura (*Algo ocorrido em meu Ateliê*) com o desfecho trágico do romance no conturbado cenário do ateliê, no qual apresentava indícios do crime. A razão pela qual a cabeça carrega uma expressão apavorada tem relação com a morte da personagem. Atentamos para as diferenças entre os elementos dispostos em ambas as pinturas, sendo que a dramaticidade da segunda versão escolhida para esta análise acentua o medo e a crescente angústia observada no romance.

O aspecto andrógino dos crânios permanece, e as alterações ocorrem nas tonalidades de cada obra. Como podemos observar, as esculturas cranianas são posicionadas no mesmo plano. Na versão de 1991, o voo da mancha avermelhada perde-se na abstração, não formando a

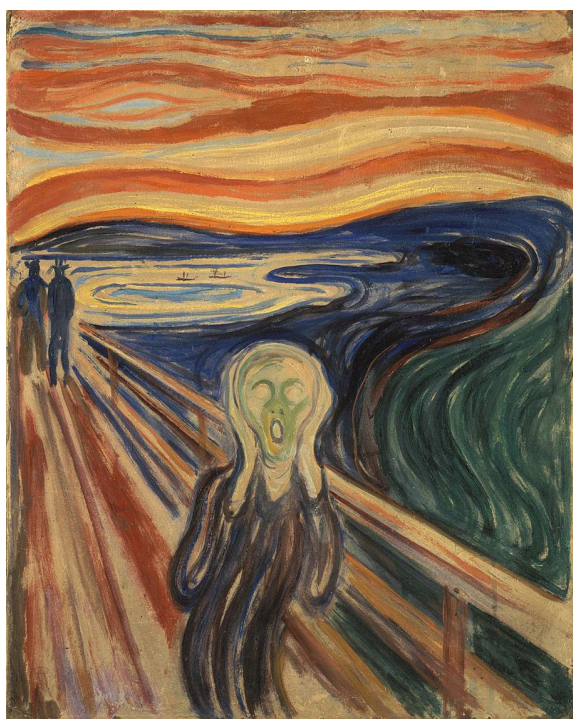
³⁴ — Composição em diagonal, ilusão de profundidade e dramaticidade da obra mesclando-se ao plano de fundo obscuro.

³⁵ Semelhanças e variações em tonalidades de cores e na disposição de alguns elementos do espaço compositivo.

silhueta de um pássaro. O *godet* quase monocromático em tons de azul e roxo difere do frenesi das cores misturadas presentes na versão de 1994. A segunda versão delimita a construção do primeiro plano e profundidade, como se apoiados em uma mesa, enquanto que na primeira versão os elementos aparecem imersos na escuridão, sem a divisão nítida de um plano a outro. Em ambas as pinturas, a cavidade dos olhos e da boca expressam a incógnita do assassinato, que poderia ter acontecido no ateliê de Juan Pablo.

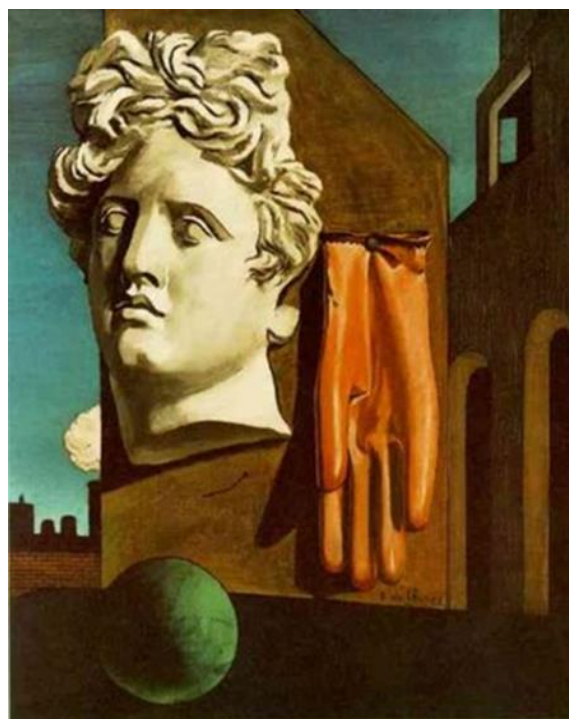
No romance, o crime ocorreu na Fazenda Allende, ou seja, o simbolismo da cabeça no ateliê antecede a morte de María. De acordo com Rubio (1991), os primeiros quadros de Sabato contêm, de forma pré-alucinatória, os traços expressionistas de *O Grito*, de Munch, e de *A Tempestade*, de Kokoschka, expressando a melancolia da existência. A seguir, ilustramos (nas imagens 16 e 17), a intertextualidade entre a obra de Sabato e as pinturas *O Grito*³⁶ (1910), de Munch, e *Canto d'amore*³⁷ (1914), de Giorgio De Chirico.

Imagem 16. *O Grito* (1910), de Munch.
Têmpera sobre painel (83x66cm).



Fonte: Galeria Nacional, Oslo (Noruega).

Imagem 17. *Canto d'amore* (1914), de De Chirico.



Fonte: Museu de Arte Moderna (MoMA),
Nova Iorque (EUA).

Ao confrontarmos as duas versões da pintura de Sabato, temos no espaço intertextual o cruzamento de vários códigos (pelo menos dois) na “[...] absorção de uma multiplicidade de

³⁶ O romance e a pintura de Sabato dialogam com a imagem da inquietude humana.

³⁷ A cabeça flutuante dialoga com a pintura *Algo ocorreu em meu Ateliê*, de Sabato (1994).

textos (de sentidos) na mensagem poética que, sob outro ângulo, apresentaria como focalizada por um sentido” (KRISTEVA, 2005, p. 185). O personagem andrógino aterrorizado de Munch segura a cabeça com as mãos, em um gesto de desequilíbrio dos sentimentos presentes na profusão da intensidade das cores em tons alaranjados, predominantes no plano de fundo, que ressoam no tempo e no espaço como ondas sonoras, revelando a inquietude da condição humana. Nas palavras do pintor:

Eu andava pela rua com dois amigos - e o sol se pôs. O céu, de repente, tornou-se sangue - e eu senti como se fosse um sopro de tristeza. Eu parei - inclinado contra a grade morto de cansaço. Sobre o fiorde negro azulado e a cidade assentaram nuvens de exalante sangue em pingos. Meus amigos continuaram caminhando e eu fui deixado com medo e com uma ferida aberta em meu peito. Um grande grito veio através da Natureza (TORJUSEN, 1989, p. 136).

O caráter onírico contido na própria descrição do insight vivenciado por Munch, origem de sua famosa obra, ressalta o impacto das cores no estado mental do artista, descrito literalmente como a sensação de angústia e melancolia na fragilidade humana que reverbera na silhueta do ser plasmado no primeiro plano, bem como nas nervosas pinceladas em toda a composição e no encontro de linhas curvas e retas, em analogia ao choque mental do artista. Tudo em *‘O Grito’* é tenso, “totalmente alienado da realidade, a vítima é, portanto, conquistada pela realização de um inexplicável temor vindo de dentro” (MESSER, 1987, p. 72). Em contrapartida, ao fundo da composição, os homens ficam alheios às angústias da existência, semelhante ao sonho de Castel, no qual ninguém percebera sua transformação em homem-pássaro, preso no isolamento da indiferença e na superficialidade dos que o cercam.

O diálogo da pintura de Sabato com a obra do pintor Holandês não se restringe apenas à similaridade da expressão facial, incluindo também a temática pessimista das emoções humanas. Se encontramos nas pinturas do argentino seres no pós-morte atormentados em um pesadelo, Munch plasma personagens que dançam com o lado obscuro da vida.

Sabato reflete a importância da condição humana nas artes plásticas através do Surrealismo. Para o autor, “[...] o surrealismo teve o alto valor de permitir-nos indagar para além dos limites de uma racionalidade hipócrita e, em meio a tanta falsidade, oferecer-nos um novo estilo de vida. Muitos homens, desse modo, pudemos descobrir nosso ser autêntico” (SABATO, 2000b, p. 63). No contexto junguiano, tais temas podem ser entendidos como a desarmonia com o *Self*, expressos no meio plástico como forma de libertação. A inquietação é causada por um excedente de energia presa que nos deixa num estado de permanente agitação, porque não estamos conectados com o mundo dos sonhos ou com o inconsciente,

desencadeando algum tipo de comportamento neurótico, se não for trabalhada e direcionada com auxílio psicológico (VON FRANZ, 1996).

A pintura De Chirico intui a condição visionária dos traços surrealistas surgidos dez anos após a obra *Canto d'amore* (1914). As pinturas mostradas nas imagens 16 e 17 apresentam tonalidades semelhantes, Giorgio De Chirico apresenta-nos uma cabeça solitária (uma alusão as esculturas gregas) em meio ao espaço arquitetônico na reflexão sobre a condição humana inserida na modernidade industrializada das cidades. A maneira particular de cada pintor conceber a solidão e a angústia de textos filosóficos no campo visual, bem como nas pinturas Vanitas estabeleceram no texto plástico a efemeridade da existência humana, na figura do crânio como imagem central, simbolizando que tudo que é mortal falece.

O contexto melancólico de Giorgio De Chirico se deve ao caos da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918) e à convulsão da sombra que assolava o mundo pós-1918, quando a violência e as incertezas refletiam na introspecção simbólica dos personagens.

A poética de De Chirico situa-se na fronteira entre o “retorno ao passado” e/ou “rumo ao futuro”. A Pintura Metafísica é sua alternativa para as indagações feitas por seu tempo: suas imagens fascinam por uma consciência da força ameaçadora e do presságio do desconhecido, tendendo antes para uma melancolia suave (a “doce melancolia” – talvez, menos mórbida e mais contemplativa), uma espécie de reflexão inquietante – esses elementos irão inspirar os surrealistas. Sua pintura metafísica gera aquilo que o poeta André Breton chama de “mito moderno”. Para o poeta surrealista, a obra metafísica de De Chirico traduz a melancolia, a perda do sentido e a alienação do homem moderno. (BARBOSA, 2011, p. 81).

De forma similar, o simbolismo do túnel aponta a transitoriedade de um estado de espírito a outro. Castel aprisiona Iribarne em seu túnel de solidão existencial, que os aproxima em uma mórbida relação de ciúmes, traição e assassinato, e assim Sabato transborda para as pinturas a atmosfera de angústia contida no texto literário. Nesse sentido, o sincretismo entre o texto e a imagem, demonstrado na análise dos elementos transpostos, não descaracteriza a própria identidade de cada signo, como afirma Hoek (2006). Dessa forma, a narrativa literária e pictórica carrega a densa assinatura de Ernesto Sabato, evidenciada na atitude do protagonista, que espera dos outros uma sensibilidade. Castel narra o crime, colocando-se no lugar de vítima no anseio de que alguém o compreenda. Enquanto isso, nas pinturas, os personagens estão envoltos no desespero e morbidez. A relação de causa e efeito de um signo a outro ocorre “[...] quando a transmutação é realizada como mera transposição do original para um outro meio” (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 210). Na imagem 18, ilustramos a transitoriedade da existência

através da arte digital *Natureza-morta infinita, Vanitas* (2011), do pintor australiano Kevin John Best (1932-2012), o qual homenageia o movimento Vanitas.

Imagem 18. *Natureza-morta infinita, Vanitas* (2011), de Best.



Fonte: *Google Imagens*.

O pintor australiano Kevin John Best usa os elementos tradicionais das pinturas Vanitas, criando uma ilusão de ótica do efeito infinito com o uso de espelhos que, simultaneamente, refletem na profundidade. Porém, não há reflexo do crânio, como esperado, mas apenas uma repetição dos elementos delineando uma composição piramidal. Obviamente, o fato de o crânio estar entre os instrumentos de pintura lembram a obra de Sabato. Best revisita o tema Vanitas introduzindo bolhas, denotando a condição efêmera que marcam o tempo da vida humana nos detalhes (ampulheta, vela apagada, dados). Além do crânio, os instrumentos de pintura na obra *Natureza-morta infinita, Vanitas* (2011) propiciam o diálogo com *Algo ocorrido em meu Ateliê* (1994): nas tintas misturadas no *godet*, semelhante ao quadro de Sabato, há um frasco de tinta óleo ainda manchado de uma tonalidade amarelo-esverdeado, junto a um pincel.

A longa cavidade obscura dos “olhos” do crânio dialoga com o excesso de luminosidade que leva à cegueira em Sabato. Um olhar atento às cartas do tarô evidencia a carta do Arcano Maior de número 13, simbolizado pela imagem arquetípica da morte, ilustrada em cima do cavalo, prenúncio da transmutação de um estado físico para o espiritual, assim como a areia que se esvai na ampulheta, usada por muitos pintores Vanitas. Em alguns tarôs, a imagem

arquetípica da morte é representada sob a forma de esqueleto envolto em uma túnica que lembra os rituais de iniciação maçônicos. Em outra imagem, no baralho de Marselha (Imagem 19), a morte com a foice (instrumento que corta o fio da vida) ilustra o ritual dos reis mortos, com corpos mutilados, e as cabeças decepadas do rei e da rainha como símbolos da renovação do poder.

Imagem 19. Tarô de Marselha (1750), de Camoin-Jodorowsky.
Carta da Morte.



Fonte: *Google Images*.

Nichols (2007) explica que tal rito era necessário em muitas sociedades primitivas. O velho rei era simbolicamente morto, desmembrado e ritualmente “devorado” para assegurar a fertilidade das novas colheitas e a revitalização do reino com o intuito de que as partes da velha ordem ainda vitais e úteis fossem incorporadas na nova ordem. Nesse contexto, a Morte com a foice, arcano XIII, do jogo de Tarô, parece ceifar não a vida, mas as ilusões deste mundo, e isso, por estar em perfeita concordância com o sentido simbólico do número XIII (início, e não final de um ciclo), valoriza positivamente esse instrumento, representado como aquele que dá acesso ao domínio das realidades verdadeiras e invisíveis (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997). Nesse contexto, o rito era necessário para que não se perdesse um líder de um povo, revelando dessa forma o duplo caráter intrínseco de todo arquétipo na luz e nas sombras, nas

incertezas, nos medos e na esperança do que se lança no desconhecido. No tarô mitológico, o Arcano XIII é representado por Hades. Destacamos, nas imagens 20 e 21, o rito de poder na obra de Kevin Best, em que se percebe a referência à carta do tarô de Cary-Yale.

Imagem 20. A carta da morte inspirada no Tarô de Cary-Yale. Detalhe da obra *Natureza-morta infinita, Vanitas* (2011), de Best.



Fonte: Google Imagens.

Imagem 21. Morte (Tarô de Cary-Yale Visconti). Referência usada por Best.



Fonte: Wikimedia Commons.

Toda a composição de Best evidencia a imagem arquetípica da morte. No desgaste das rachaduras nas paredes e no suporte (espécie de bancada) em que estão o crânio e os demais objetos ressoa um fim de ciclo da vida, com a tonalidade envelhecida nos transportando para a atmosfera das pinturas *Vanitas* de Pieter Claesz (1597- 1661). Segundo Ribeiro (2018, p. 56), “[...] o crânio na iconografia da morte se apresenta na arte contemporânea de maneiras distintas e sua amplitude de compreensão desenvolve um traçado de que a *Vanitas* sobreviverá como assunto explorado por muitos artistas, a morte ainda nos é inquietante”, um rito que procuramos desesperadamente protelar. Faz-se necessário pontuar que, as cartas do tarô formam um sistema

de representações dos arquétipos no qual deve ser interpretado o simbolismo das imagens, evitando-se o sentido literal de interpretação.

Todo o material simbólico deriva de um nível de experiência humana comum a toda a humanidade, é verdade, naturalmente, que se podem fazer conexões válidas entre alguns símbolos do Tarô e os de outros sistemas. Mas essa camada profunda da psique, que C. G. Jung denominou o inconsciente, por definição, não é consciente. Suas imagens não nascem do nosso intelecto ordenado, mas, antes, apesar dele. Elas não se apresentam de maneira lógica. (NICHOLS, 2007, p. 18).

A interpretação do tarô é gerada a partir dos anseios das pessoas quando se é feita alguma pergunta. Assim, é tocada uma região do inconsciente que se manifesta na resposta de acordo com a fenomenologia de aspectos conflitivos ou de necessidades que a pessoa tem. As cartas se tornam um sistema de representações dos arquétipos no qual a sincronicidade³⁸ traz percepções popularmente entendidas como adivinhações³⁹, portanto não se trata de uma leitura egóica, mas de uma resposta do inconsciente que se manifestou nas imagens arquetípicas do tarô. Nos estudos de Nichols (2007), a carta da morte indica a mudança de um estado físico ou psíquico que levaram a um fim trágico, como constatado no romance. Além da angústia existencial de Castel, Sabato concebe sua trama cheia de ironias. Há um momento que María Iribarne descreve o temor da morte ao referir-se ao suicídio de Richard, antigo admirador:

— Meu Deus, meu Deus. A morte também não faz meu tipo, e não obstante muitas vezes me atraí. Richard me atraía como me atraí a morte ou o nada. Mas acho que não devemos nos entregar passivamente a esses sentimentos. Talvez seja por isso que não o amei. Por isso queimei suas cartas. Quando ele morreu, resolvi destruir tudo o que prolongasse sua existência (SABATO, 2000a, p. 76-77).

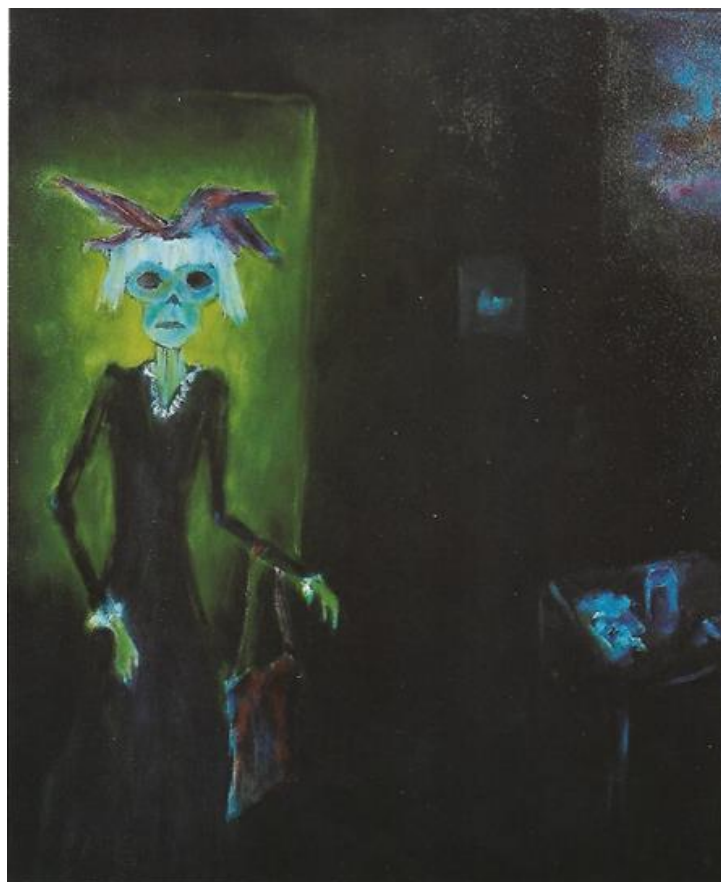
Ao justificar o não envolvimento amoroso com Richard, María enfatiza que ninguém em sã consciência sente-se atraído pela morte, revelando o pavor que se tem desse confronto, ao tempo em que também finaliza o ciclo do amigo “[...] resolvi destruir tudo o que prolongasse sua existência”, destruindo qualquer lembrança que lhe despertasse sentimentos melancólicos, amplamente explorados nas pinturas do escritor, que usa da ironia pelo fato de Castel ter sido o cavaleiro da morte enviado “a cavalo” para assassiná-la. Analogamente, nas cartas do tarô, o arcano de número 13 é o que melhor ilustra o desfecho trágico de *O Túnel*. Retomando o

³⁸ “Coincidência de um estado psíquico com um acontecimento futuro, portanto, distante no tempo e ainda não presente, e que só pode ser verificado posteriormente” (JUNG, 2005a, p. 90). Em outras palavras, nada acontece por conta do acaso, pois a energia psíquica do sujeito está ligada ao universo.

³⁹ Jung viu no tarô, no I Ching e na Alquimia manifestações importantes do inconsciente coletivo (SOUZA, 2019).

simbolismo do crânio, o próprio Jung utilizava as mandalas nesse formato. Em algumas religiões, os crânios ainda são utilizados em cerimônias de ritos de passagem e comemoração. “Segundo uma antiga concepção, a cabeça ou o cérebro é a sede da ‘anima intellectualis’” (alma intelectual). Por isso, o vaso alquímico deve ser redondo como a cabeça, a fim de que aquilo que nele for produzido também seja “redondo”, isto é, simples e perfeito, tal como a *anima mundi* (alma do mundo)”, como explica Jung (1991b, p. 98). O crânio visto como demonização da alma no conto *O crânio Rolante*, já referido por Von Franz (2002), intensifica a obscuridade do símbolo. No âmbito histórico, em determinadas épocas, as cabeças decepadas eram expostas em praça pública, simbolizavam a vitória ou a punição do inimigo. No sentido espiritual, as cabeças azuis soterradas “ainda vivas” que formam o caminho do umbral no filme *Amor além da vida* (Imagem 7), personificam o lado sombrio de punição dos pecados terrenos. Por conseguinte, o simbolismo da morte permanece na análise da segunda pintura, intitulada *Uma anciã visita meu ateliê*.

Imagem 22. *Uma anciã visita meu ateliê* (1985), de Sabato.
Óleo sobre tela (40x50cm).



Fonte: Sabato (1991).

Em *Uma anciã visita meu ateliê* (1985), o escritor-pintor apresenta a imagem arquetípica da morte figurada em uma anciã de aparência cadavérica que adentra o ateliê do artista, e que interpretamos como uma referência ao desfecho trágico de *O Túnel*. Ao redor da anciã há uma luz esverdeada que delimita o espaço externo, formando uma aura sombria na esquálida forma da personagem, que usa um longo vestido preto (alusão a um clássico modelo dos anos 1930) com detalhes em branco na gola e nas mangas. O chapéu que compõe o figurino tem a silhueta de uma ave de rapina, que repousa na cabeça da personagem, aludindo à simbologia do pássaro, uma espécie de assinatura de Sabato presente na maioria das composições. Uma vez que algumas tribos indígenas acreditam que tais aves sejam mensageiras de doenças e morte, o prenúncio da morte acentuada também se vê nas pinceladas azuladas na face esquelética da mulher, cuja expressão melancólica dialoga com a morbidez e o traço fantasmagórico no já referido *O Grito* (1910), de Munch.

Para Schopenhauer (2014), a morte é a dissolução dolorosa do laço formado com a voluptuosidade humana, que destrói violentamente o ser, no desequilíbrio do *Self* no sentido psicanalítico. No romance, a traição e a vingança percorrem uma via de mão dupla que liberta da obscuridade, porém não isenta de tensões, na fatalidade do acerto de contas da sombra arquetípica projetada em Iribarne e no ego fragilizado de Castel, cujo ápice é o crime premeditado.

Tremendo, empunhei a faca e abri a porta. E quando ela me fitou com olhos alucinados, eu estava de pé, no vão da porta. Aproximei-me de sua cama e, quando estava a seu lado, ela me disse tristemente: — O que você vai fazer, Juan Pablo? Pondo minha mão esquerda sobre seus cabelos, respondi: — Tenho que matar você, María. Você me deixou sozinho. Então, chorando, cravei-lhe a faca no peito. Ela cerrou as mandíbulas e fechou os olhos e quando tirei a faca pingando sangue, abriu-os com esforço e me olhou com um olhar doloroso e humilde. Um súbito furor fortaleceu minha alma e cravei muitas vezes a faca em seu peito e em seu ventre (SABATO, 2000a, p. 147-148).

Ao reconstituir o percurso do crime, entende-se que, o espírito da morte apodera-se de Castel e leva consigo a alma de Iribarne, conforme a narração: “— Eu estava de pé, no vão da porta. Aproximei-me de sua cama”, na qual o personagem estabelece relação com a cadavérica mulher, que também surge na porta do ateliê, com a posição dos braços indicando movimento de entrada no local onde a má iluminação revela que há poucos instrumentos de pintura. Sabato envolve-nos em uma atmosfera abstracionista no qual o ateliê vai se desconstruindo à medida que o final trágico se aproxima: “[...] onde termina o amor começam o poder, a violentação e o terror” (JUNG, 2005b, p. 78). É importante ressaltar que a faca utilizada pelo personagem para

ceifar a vida de Iribarne foi a mesma que usou, em um acesso de fúria, para destruir, em seu ateliê, a pintura que o aproximara de María, constituindo, dessa forma, o presságio de morte. Castel deduziu, através de um telefonema, que María estaria na fazenda, provavelmente na companhia de Hunter, o que resulta no assassinato da única pessoa que o compreendera e na destruição da única obra que realmente traduzia suas emoções.

Uma amargura triunfante me possuía agora, como um demônio. Exatamente como eu havia intuído! Dominava-me ao mesmo tempo um sentimento de infinita solidão e um insensato orgulho: o orgulho de não estar enganado. Pensei em Mapelli. Ia sair, correndo, quando tive uma ideia. Fui até a cozinha, peguei uma faca grande e voltei para o ateliê (SABATO, 2000a, p. 138).

Obscuramente, o pincel dá lugar à faca (foice da morte), com que Castel corta também os laços afetivos com a mulher amada e, por fim, a assassina, por não alcançar a totalidade e a entrega dos sentimentos, visto que: “[...] as contradições e as inexplicáveis atitudes de María; de repente me acometia a suspeita de que tudo fosse fingimento” (SABATO, 2000a, p. 68-69). Diante desse contexto, não esqueçamos que, historicamente, várias mortes foram decorrentes de traições em diversas circunstâncias.

[...] é essencialmente “passagem” – é esse seu significado etimológico –, “entrega” a outrem, a qual sempre se traduz em confissão de fraqueza e em pedido de ajuda, e, portanto, inclui sempre o risco da perda, do abandono. Mas para se viver em plenitude a existência própria é necessária essa “passagem” pela morte, esse reconhecimento do limite, da finitude, esse saber-se traidor e traído (CAROTENUTO, 2004, p. 9).

De acordo com a Psicologia Analítica, as fantasias existem e podem ser tão reais que o sujeito acredita na suposta veracidade dos fatos, como aqueles que sofrem a síndrome de Otelo. Ao presumir um envolvimento de María com Hunter, Castel apreende o caráter nocivo e perigoso. A sombra apodera-se do pintor, justificada pela suposta traição de María com Hunter, levando-o ao crime. A descrição do assassinato permite ao leitor construir mentalmente a trágica cena e, assim, anseia que Sabato a tenha retratado em alguma pintura. O autor apresenta os indícios da tragicidade do romance no simbolismo da morte e da solidão, ressignificadas nas pinturas do escritor. Castel sentencia-se a uma existência solitária, em: “[...] um sentimento de infinita solidão e um insensato orgulho: o orgulho de não estar enganado”, justificado pela desilusão amorosa.

As relações entre o texto literário e a pintura conduzem ao que Genette (2010) refere-se ao processo de ressignificação efetiva de um texto em um outro. Para Grombrich (1995, p. 6),

“[...] as obras de arte não são espelhos, mas, como os espelhos, participam dessa ardilosa mágica de transformação que é tão difícil traduzir em palavras”. Uma das razões pelas quais as transposições intersemióticas apresentam diferenças de códigos estéticos e sociais, dessa maneira, a pintura e a escrita, têm vários pontos de entradas produzidos em cada estrutura (CLÜVER, 2006).

Dadas as proporções dialógicas, as pinturas selecionadas para análise aproximam-se da narrativa, com nuances e contrastes vistos sob um novo olhar, no mosaico de citações e diálogos, como atesta Kristeva (2005). Nessa transformação de elementos, encontramos na obra *A Morte e o Avarento* (1490), de Hieronymus Bosch (Imagem 23), a intertextualidade da imagem arquetípica da morte, que, com a clássica aparência cadavérica (vestida de manto branco, diferindo da usual cor preta), aguarda, na porta do quarto, a alma do moribundo.

Imagem 23. *A Morte e o Avarento* (1490), de Bosch.
Óleo na madeira (93x31cm).



Fonte: Beckett (2006).

Em contrapartida, a cor branca indica renovação, o transmutar de um estado a outro, presente em alguns ritos (batismo, casamento e, em alguns países, o costume de vestir o falecido com uma mortalha branca). A esse respeito, Arnheim (2005, p. 315) esclarece que: “[...] a morte pode aparecer como uma figura vestida de preto ou a brancura do lírio pode representar a inocência”. Segundo o psicólogo, o jogo de luz e sombra assume a condição de produzir essa atmosfera. Outro elemento que chama a atenção são as criaturas bizarras de aparência demoníaca que surgem de pontos estratégicos da pintura, assegurando que a alma do avaro vá para um lugar obscuro no pós-morte. Próximo à cama do moribundo, uma dessas criaturas oferece-lhe mais dinheiro, enquanto o anjo segura o ombro do avaro, na tentativa de direcioná-lo a olhar para um crucifixo fixado em uma pequena janela acima da porta, que emite a luz da imagem do Cristo, o qual seria o caminho para salvação, em alusão ao arrependimento dos pecados.

A presença da morte contrasta com a quantidade de riquezas dispostas no baú. “Assim acontece com quem guarda para si riquezas, mas não é rico para com Deus”. (LUCAS, 12:21). Em outras palavras, “[...] não acumuleis tesouros na terra, mas riquezas no céu”, sintetizando os versículos contidos em (MATEUS, 6:19-21) na dialética entre o material e o espiritual, cuja tonalidade dourada evidencia os bens materiais. De acordo com Grombrich (1988), Bosch conseguiu dar forma concreta e tangível aos medos que obcecavam o espírito dos homens na Idade Média. Paralelamente, Sabato também insere obscuridade na face dos personagens pictóricos, expressando a angústia de quem vive uma existência conflituosa.

Temos nas pinturas de Bosch e Sabato, como principal elemento intertextual, a visita da morte nos respectivos ambientes. O escritor concebe a morte como uma senhora elegante, trazendo a sinistra cavidade do olhar com pinceladas em tons escuros, que conduz a alma de Castel para a escuridão, diferindo do “olhar iluminado”, da cegueira existencial em *Algo ocorrido em meu Ateliê* (1994). O cabelo da anciã lembra o corte estilo anos 1920, tem formato de um ninho, onde repousa o adorno de tonalidade roxa (lembra o voo de uma ave de mau agouro), pintado com pinceladas amarelas em uma base branca com levíssimas manchas de azul claro, criando a ilusão de um cabelo grisalho no desgaste natural da idade. “Do ponto de vista da psiquiatria, seria aconselhável que só pudéssemos pensar na morte como uma transição, como parte de um processo vital cuja extensão e duração escapam inteiramente ao nosso conhecimento” (JUNG, 2000, p. 168). À proporção que o manto claro de Bosch sugere um cabelo, “camufla” a presença da visitante. Nas imagens 24 e 25, apresentamos em detalhe o paralelo entre as imagens arquetípicas “das mortes” em cada autor.

Imagem 24. *Uma anciã visita meu ateliê* (1985), de Sabato (detalhe).



Fonte: Sabato (1991).

Imagem 25. *A Morte e o Avarento* (1490), de Bosch (detalhe).



Fonte: Beckett (2006).

A morte personificada por Sabato adentra o ateliê do artista, enquanto a de Bosch, junto à porta entreaberta, aguarda ansiosamente o momento certo para agir. A face cadavérica azulada da anciã sabatiana assemelha-se à caveira de Bosch, ambas classicamente esqueléticas, indicando o término do ciclo vital. Bosch a veste com uma espécie de toga branca, fazendo-a segurar uma lança com a mão direita, enquanto a anciã de Sabato usa um vestido preto, que revela uma silhueta feminina, carregando uma bolsa na mão esquerda.

Em algumas ilustrações do tarô, a morte também simboliza doenças e geralmente veste-se com uma toga preta. É nítido o contraste entre as tonalidades das pinturas: a cena de Bosch insinua manhã; já a visita de Sabato é noturna, com o pavor situando-se na face aterrorizante de ambas as personagens. Em suma, sendo um símbolo da mortalidade humana, a grande ironia de Bosch concentra-se na visita da morte retratada em um luxuoso aposento da época.

Segundo a Psicologia Analítica, o indivíduo que se recusa a aceitar a plenitude da vida, também não aceita o seu fim, ou seja, o não querer viver é sinônimo de não querer morrer:

Entre as pessoas que passam geralmente por normais, há um grande número que guarda consigo um *skeleton in the cupboard* (um esqueleto dentro do armário) cuja existência não se deve mencionar em sua presença, sob pena de morte, tão grande é o medo que este fantasma, sempre à espreita, nos inspira (JUNG, 2000, p. 21-22).

A reflexão de Jung (2000) aplica-se à interpretação das obras analisadas, nas quais a imagem arquetípica da morte assusta e, ao mesmo tempo, exerce um fascínio pela única certeza humana que, contraditoriamente, é cercada de dúvidas. Bosch e Sabato não apresentam propriamente um esqueleto como no tarô de Marselha, visto que, apesar da cabeça cadavérica, ambas as figuras da morte possuem uma camada fina de pele em seus corpos. Segundo Nichols (2007), a sensação de desconforto ao confrontar a imagem do esqueleto tem relação:

Impessoal e universal, o esqueleto é o nosso segredo mais pessoal, coisa escondida, tesouro enterrado profundamente em nós mesmos, debaixo da nossa carne. Podemos tocar a pele, as unhas, os cabelos, os dentes, mas não podemos tocar os ossos. Normalmente nunca os vemos; entretanto, como o inconsciente profundo, são o nosso mais verdadeiro eu. O raio X da estrutura óssea de uma pessoa é usado amiúde como meio de identificação. Coisa terrível, um raio X, como um sonho ou uma visão. Acaso somos isso? Estremecemos ao pensá-lo; e, no entanto, há também um sentimento de parentesco. Sentimos uma conexão, assim literal como figurativamente, “em nossos ossos”. O esqueleto está nu diante de nós. Como parece satânico e desapetitoso! É difícil acreditar que tudo o que ele nos pede é exatamente o que pedimos uns aos outros: ser aceito (NICHOLS, 2007, p. 244).

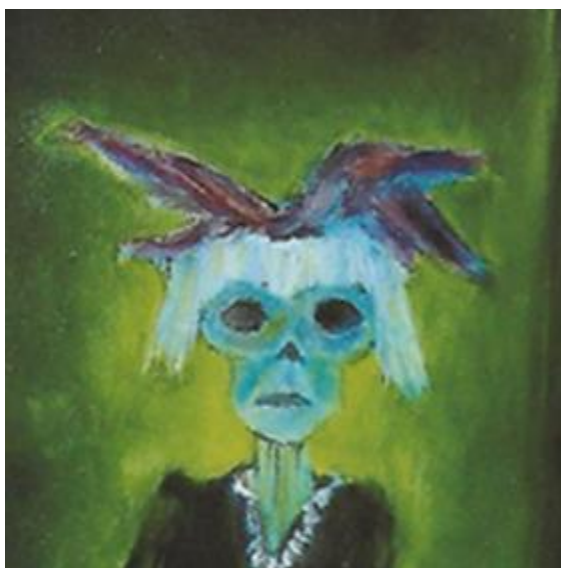
Percebe-se, então, o quão irônico é assustarmo-nos com algo que pertence a todos nós. Despirmo-nos das vaidades é quase uma heresia em face das paixões terrenas, e desprender-se do invólucro carnal converte-se no mais doloroso rito de passagem. No campo visual, as semelhanças e os contrastes decorrem de as pessoas nunca verem a mesma imagem ou lerem o mesmo texto, pois as imagens da arte seguem o modo particular de ação nas duplicações da realidade que transformam situações imaginárias em estruturas capazes de personificá-las, como explica Francastel (1983), consoante ao sentido junguiano da dualidade arquetípica.

A teoria junguiana entende a imagem arquetípica da morte como a forma sombria herdada do temor ancestral plasticamente manifestada no inconsciente do artista⁴⁰, no que diz

⁴⁰ “O artista não obedece a um impulso individual, mas a uma corrente coletiva, que, na verdade, não se origina diretamente do consciente, mas do inconsciente coletivo da psique moderna. Como se trata de uma manifestação coletiva, ela atua de modo idêntico nos mais diversificados terrenos, tanto na pintura quanto na literatura, na escultura e na arquitetura. (É bastante significativo que um dos pais espirituais desta manifestação, Van Gogh, fosse realmente um doente mental). A distorção do sentido e da beleza pela objetividade grotesca ou pela igualmente grotesca irrealidade é, no doente, uma manifestação consequente da destruição de sua personalidade. No artista, porém, é um propósito criativo. O artista moderno, longe de vivenciar e sofrer em sua criação artística

respeito às más ações. Alertando a humanidade a não fechar os olhos para o perigo do mal, à espreita dentro de nós, a psicologia acredita que o mal existe, e ignorá-lo só aumenta sua força. Em concordância com o pensamento analítico, Sabato (2003) reflete sobre a turbulenta mistura de amor e ódio que resulta nas ideias de sangue e impulsos cegos na ambiguidade e angústia da alma que sofre entre a carne e a razão, dominada pelas paixões do corpo mortal, o que é intensificado no assassinato de Iribarne, que traduz a faceta maléfica da morte por causas não-naturais. Dessa forma, nos deparamos com as variações da angústia no texto literário e nas pinturas de um autor imerso na problemática humana, manifestando o caráter expressionista ao captar a forma com que a personificação metafórica da morte desperta a consciência para o sentido da alma no campo visual. A seguir, nas imagens 26 e 27, destacamos o detalhe dos pássaros no chapéu da anciã como uma mensagem subliminar.

Imagem 26. Detalhe do chapéu (formato de voo do pássaro) que repousa no cabelo (formato de ninho) da cadavérica anciã.



Fonte: Sabato (1991).

Imagem 27. Versão em preto e branco: dois pássaros (corvos) descansam na cabeça da anciã em sinal de mau presságio.



Fonte: Sabato (1991).

Outro possível diálogo da imagem arquetípica da morte anexada ao simbolismo dos pássaros encontra-se no período devastador da história da humanidade, quando a morte se fez presente por meio da epidêmica peste bubônica, mais conhecida como Peste Negra, que ceifou a vida de aproximadamente 200 milhões de pessoas, atingindo o pico na Europa entre os anos de 1347 e 1351. Configura-se, dessa forma, a sombra coletiva em um cenário de guerra e fome.

a expressão da destruição de sua personalidade, encontra justamente na destrutibilidade a unidade de sua personalidade artística” (JUNG, 2013, p. 118).

Além da trágica mortalidade, uma das imagens mais assustadoras da época era a da proteção usada pelos médicos para atender os acometidos da doença, que consistia em uma longa vestimenta de couro (semelhante a uma toga). Usavam também uma lanceta, uma espécie de varinha que servia para tocar nas pessoas infectadas para perfurar os bubões, e ainda como meio de comunicação, pois a máscara abafava a voz dos médicos. Tornou-se símbolo da Peste Negra essa máscara grotesca com o formato similar ao bico de um pássaro que permitia o depósito de vinagre e aromas de ervas para proteger as narinas da inalação do “miasma pestilencial”, ou seja, as secreções expelidas dos pacientes que poderiam infectar os médicos.

Observa-se que, com a fragilidade e o desespero humano nutridos pela sombra, a lanceta instrumento clínico assume caráter sombrio pelo fato de o discurso religioso da época considerar a doença como punição divina aos pecadores. Com base nessas crenças, alguns infectados pediam aos médicos que os punissem com as lancetas, julgando assim ter seus pecados redimidos antes de morrer. A seguir, a imagem 28 mostra a emblemática ilustração de Paulus Fürst (1656) que imortalizou sombriamente a imagem dos médicos no período do surto bubônico, assemelhando-se à imagem arquetípica da morte.

Imagem 28. Doutor Schnabel von Rom, de Fürst. Gravura de Cobre encontrada por volta de 1656.



Fonte: Wikimedia Commons.

A versão é teatral e zoomórfica (máscara e garras de pássaros nas mãos do médico), a lanceta tem asas de morcego, trazendo uma ampulheta que indica a efemeridade da vida. Desse modo a gravura de Paulus FÜRST eternizou a imagem dos médicos naquele conturbado período. Curioso é que a máscara, que lembra o bico de um urubu, tornou-se uma das fantasias mais populares do Carnaval de Veneza, na Itália. Na visão de Sabato (2003), a arte nada ensina, senão a significação da vida, e a grande obra será inevitavelmente obscura, logo percebemos o simbolismo do pássaro encontrado em suas pinturas como um sinal de mau presságio. Segundo o psicólogo John Conger:

[...] a consciência do corpo e o despertar espiritual têm sofrido uma separação artificial no Ocidente. A atenção à imagem psíquica e ao fluxo energético do corpo abrem caminho para o ser iluminado e encarnado. Imagem e energia são a inquieta vanguarda de nosso ser, conduzindo-nos para perto e para longe da sombra (CONGER, 1993, p. 172).

Por essa razão, a condição humana na época da peste transformou-se em reclusão social, desesperançada pelos dias sombrios, marcados pelo terror do contágio da doença, sinalizando, dessa forma, a sombra coletiva, que inspirou muitos artistas a traduzirem o período devastador da Peste Negra. Um destaque é Arnold Böcklin (1827-1901), com a obra *A Praga* (1898), que personifica a morte vestida de preto portando um cetro (em alusão à lanceta usada nas visitas médicas). Montada em um dragão com as asas de morcego, a criatura sobrevoa uma cidade espalhando doenças em tons de verde escuro que simbolizam a contaminação pelos ratos saídos dos esgotos. “De fato, o corpo é a sombra, na medida em que contém a trágica história de como o surgimento espontâneo da energia vital é morto e rejeitado de cem diferentes maneiras, até que enfim o corpo se torne um objeto sem vida” (CONGER, 1993, p. 103). Dessa forma, a produção cultural da imagem da peste refletiu o contexto histórico da época no inconsciente dos artistas que a retrataram ao seu modo.

Em algumas ilustrações do tarô, a caveira, os corvos, os urubus, e a foice são os principais elementos compositivos, constituindo a simbologia da morte presente na roupa, na lanceta (foice) e na máscara como ilustra a gravura de Paulus FÜRST. Em todas as épocas, é necessário que o homem não feche os olhos para o mal que está à espreita dentro dele mesmo (JUNG, 1990), as doenças que assolaram a humanidade simbolizaram a face arquetípica da morte, na degeneração física do corpo. Voltemos para o início do romance, no momento em que Juan Pablo relata a experiência da morte da mãe acometida por um câncer.

Quando eu era pequeno e me desesperava em face da ideia de que minha mãe haveria de morrer um dia (com o passar dos anos, vem-se a saber que a morte não é só suportável, como até reconfortante), não imaginava que ela pudesse ter defeitos. Agora que ela não existe, devo dizer que foi tão boa quanto um ser humano pode chegar a sê-lo. Mas recorro, de seus últimos anos, quando eu já era um homem, como de início era doloroso para mim descobrir sob suas melhores ações um sutilíssimo ingrediente de vaidade ou de orgulho. Algo muito mais ilustrativo aconteceu comigo mesmo quando ela foi apoderada de um câncer. Para chegar a tempo tive de viajar dois dias inteiros sem dormir. Quando cheguei ao lado de sua cama, seu rosto de cadáver conseguiu sorrir-me levemente, com ternura, e murmurou umas palavras de compadecimento (ela se compadecia de meu cansaço!). E eu senti dentro de mim, obscuramente, o vaidoso orgulho de ter acudido tão rápido (SABATO, 2000a, p. 10).

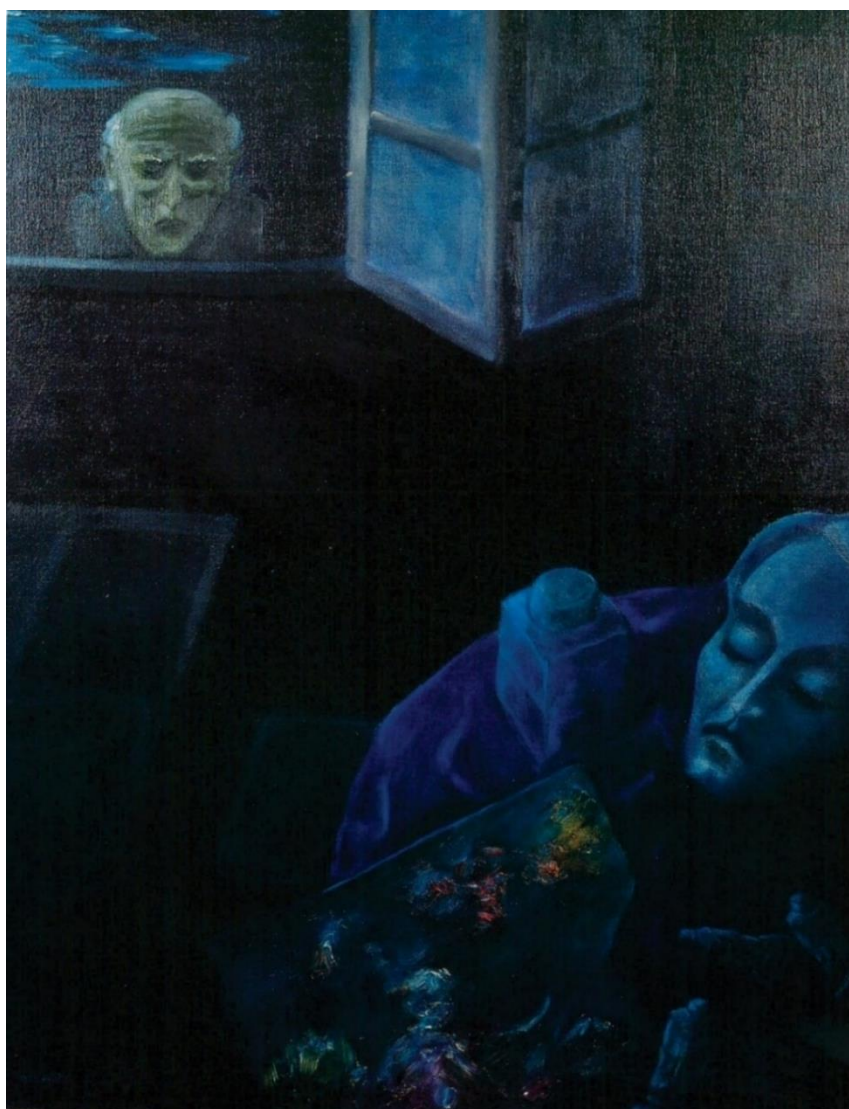
O confronto com a morte da mãe mistura-se aos sentimentos de dor e alívio, porém a condição cadavérica indica o estado degenerativo comum aos pacientes com câncer em fase terminal, os quais trazem na face a imagem arquetípica da morte, estado que condiz com a pintura da anciã. Em seguida, após relatar a morte da mãe, o controverso personagem convida o leitor a entender os motivos que, narcisicamente, o impulsionaram ao crime, na convicção de atrair o público: “Tinha vontade de contar a história de meu crime e ponto: quem não gostasse, que não lesse. Mas duvido, pois essas pessoas que estão sempre atrás de explicações são justamente as mais curiosas, e acho que nenhuma delas perderia a oportunidade de ler a história de um crime até o final” (SABATO, 2000a, p. 10-11). Podemos notar certa vaidade e orgulho contidos nas palavras do personagem, que condiz com o pensamento de Warat (1988), segundo o qual o homem é um ser constituído de sombras silenciosas, sob o olhar da melancolia que se esvazia e assume o aspecto da morte que usurpa os direitos da vida.

Importante reiterar que o termo “sombra” não é usado somente em coisas más, referindo-se também àquilo que é jogado na “escuridão” por aquilo que se encontra na “claridade” da consciência. Quando algo originário do inconsciente se aproxima da consciência, passa para um campo de avaliação que pode ser chamado campo de escolha moral (HALL, 2000), sendo as más escolhas impulsionadas pela passionalidade, ciúmes, inveja, frustração, rejeição e ódio. Dessa forma, o romance *O Túnel* permite-nos refletir sobre o assédio negativo da sombra no descontrole das emoções e nas escolhas do pintor, como também se mostra nas pinturas de Sabato, carregadas de personagens grotescos, demonizados em decorrência das maldades do mundo, desamparados da benevolência humana, sucumbidos na dor, figurados, no texto visual, em um profundo sentido metafísico.

Sabato (1991) reconhece que suas pinturas não são agradáveis, pois produzem terror. Alguns críticos dizem que as pinturas sabatianas mostram a alma atormentada do autor.

Cristaldo (1994) afirma que a pintura de Sabato é sobretudo inquietante e que exorciza seus demônios: “[...] os fantasmas de seus romances, de sua vida, habitam suas invenções plásticas. Mas, o mais importante: há vontade de pintura, riqueza de matéria torturada, plasticidade pura” (CRISTALDO, 1994, p. 124). Assim, prosseguimos a análise da densidade do texto literário na obra intitulada *Alguém observa o ateliê de um pintor ausente* (1981), na imagem 29.

Imagem 29. *Alguém observa o ateliê de um pintor ausente* (1981), de Sabato.
Óleo sobre tela (50x70cm).



Fonte: Sabato (1991).

Nessa obra, Sabato apresenta um homem com uma expressão séria junto à janela, observando o interior melancólico de um ateliê onde uma cabeça feminina repousa sobre uma mesa, que contém ainda os materiais de pintura que permaneceram no local. O simbolismo da janela presente na narrativa literária surge no quadro *Maternidade*, no qual Juan Pablo pinta

uma mãe segurando seu filho no colo como cena principal, enquanto, secundariamente, uma outra mulher caminha solitária na beira da praia, vista por meio de uma janela. Tal cena é interpretada como o túnel existencial do personagem, que necessita ultrapassá-lo para comunicar-se com alguém que o compreenda. Entendemos, assim, que a solidão não significa a ausência de pessoas em nossa volta, mas sim o fato de não podermos comunicar-lhes as coisas que julgamos importantes, ou mostrar-lhes o valor de pensamentos que lhes parecem improváveis (JUNG, 1992). Nesse sentido, por compreender a solidão na obra do pintor, María Iribarne envolve-se emocionalmente com ele, que, posteriormente, possesso de ciúmes, a lança ela na obscuridade eterna de um túnel do qual não se retorna.

Sabato mimetizou o simbolismo da janela do texto literário para a pintura *Alguém observa o ateliê de um pintor ausente* (1981), acentuada na cor azul, a qual demonstra que a tristeza inunda a composição do artista, como é perceptível no contemplar triste do homem, em diálogo com a clausura de Castel, que passa a pintar seus quadros na prisão, ausentando-se e, dessa forma, abandonando o ateliê. “Pelo menos posso pintar, embora suspeite de que os médicos riem às minhas costas, assim como suspeito de que riram durante o processo quando mencionei a cena da janela” (SABATO, 2000a, p. 150).

Com a perda da sanidade, o ato de pintar na prisão continua sendo uma forma de comunicação do personagem perdido nos próprios devaneios. Por outro lado, a presença do personagem na janela pode ser atribuída ao próprio Juan Pablo, que envelhece e sonha com o ateliê abandonado, enquanto a imagem de María, plasmada na cabeça da mulher (semelhante a uma escultura), permanece triste e de olhos fechados, em uma alusão ao crime. No universo onírico, María permanece em meio aos instrumentos artísticos, ou seja, no local dos encontros íntimos. O caráter surrealista da obra permite-nos perceber a repetição do simbolismo da cabeça, do cenário e da morte, analisadas em *Algo ocorrido em meu Ateliê* e *Uma anciã visita meu ateliê*. Já *Alguém observa o ateliê de um pintor ausente* traz a angústia silenciosa do ateliê imerso na tonalidade azul, aproximando-se, na obscuridade da solidão, da fase melancólica e azulada de Picasso.

Segundo Jung (2013), os quadros de Picasso exercem um efeito sentimental perturbador no espectador que contempla a estranheza da obra. Nesse sentido, Sabato (1991) acredita que o artista sublima o lado demoníaco na obra de arte, a exemplo de Van Gogh e de Dostoiévski, torturados por seus demônios existenciais. Por essa razão, faz-se necessário compreender o simbolismo da janela e do túnel, que converge para sentidos semelhantes, como portais que exercem condição de passagem de um estado a outro no acesso à consciência, uma vez que a luz atinge as trevas, ou faz o percurso contrário. A esse respeito, Plaza (1998) alerta para as

transformações de sentido que ocorre na transposição dos signos para outros suportes, a depender dos processos sociais de recepção. Quanto a isso, percebemos que, à medida em Sabato traduz a obscuridade e a melancolia do signo literário para o pictórico, mantém as semelhanças e os contrastes inerentes e permitidos em cada sistema semiótico. Sendo assim, o pensamento do escritor atravessa os polos de comunicação que atuam na ressignificação de ideias semelhantes, que também se contrastam nos diferentes meios de tradução. Logo, não se trata de uma mera reprodução semelhante ao original.

As pinturas de Sabato (do final trágico descrito no romance) não caem em nenhum momento no óbvio, ao contrário, suas telas são como enigmas. Corroborando com o pensamento de Cristaldo (1994) sobre a perspicácia do escritor, ao estimular o leitor a encontrar indícios do crime em suas pinturas, no jogo intertextual da ação de uma linguagem a outra, de um código semiológico a outro, Louvel (2006, p. 196) esclarece a necessidade em considerar “[...] todas as metamorfoses, todas as manipulações que o escritor quiser impor à obra artística serão permitidas”, desencadeadas pela heterogeneidade e pela presença de dois sistemas de representação. Desse modo, os leitores do romance e/ou apreciadores das pinturas de Ernesto Sabato perceberão os fenômenos de alteração entre a obra e o texto em sua representação iconotextual⁴¹.

Nesse pressuposto, Hoek (2006) trata do discurso misto, em que há relação física entre a imagem e o texto, que se combinam para formar um discurso verbal e visual composto, com cada um mantendo sua própria identidade. Por essa razão, a morte aparece de forma sutil nas telas do escritor, no simbolismo de cabeças lançadas no ateliê, no cenário lúgubre, nas tonalidades escuras, nas expressões ora tristes ora aterrorizadas dos seres fantasmagóricos e no sentido visionário da obra de arte. Retomando o simbolismo da janela, no trecho a seguir, temos os conflitos dos túneis existenciais.

E era como se os dois tivéssemos vivido em corredores ou túneis paralelos, sem saber que íamos um ao lado do outro, como almas semelhantes em tempos semelhantes, para nos encontrarmos no final desses corredores, diante de uma cena pintada por mim como chave destinada somente a ela, como um segredo anúncio de que eu já estava ali e que os corredores afinal tinham se unido e que a hora do encontro havia chegado [...] Então, com o rosto apertado contra o muro de vidro, eu a via ao longe sorrir ou dançar despreocupadamente ou, o que era pior, não a via em absoluto e a imaginava em lugares inacessíveis ou vis. E então sentia que meu destino era infinitamente mais solitário que o imaginado (SABATO, 2000a, p. 142-144).

⁴¹ O conceito de iconotexto, segundo Louvel (2006, p. 218), compreende “a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo”.

Percebemos a desconstrução do relacionamento amoroso nos corredores paralelos que não se comunicam, conforme descrito nas lembranças do personagem “[...] o rosto apertado contra o muro, eu a via ao longe sorrir”, em diálogo com a imagem do homem que, tristemente, observa a “mulher” que repousa no ateliê (lápide de sua eternidade). No âmbito da Psicologia Analítica, a *anima* é a figura que compensa a consciência masculina formada pela projeção da psique do menino na mãe; o *animus* é formado pela projeção da filha no pai. Posteriormente, na fase adulta, homens e mulheres transferem tais referências aos parceiros conjugais. Para o homem, uma *anima* integrada traz para sua personalidade a sensibilidade e a paciência, enquanto, para a mulher, um *animus* traz a racionalidade e a praticidade masculinas.

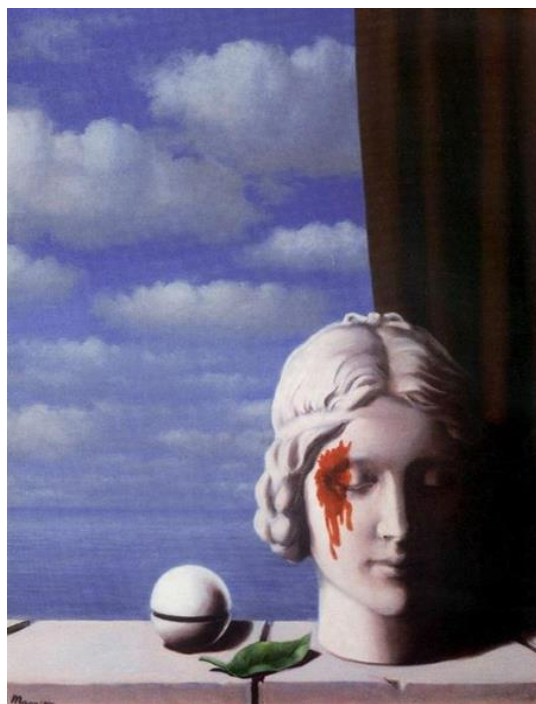
No romance, a perda da mãe de Castel gera expectativas de que outra anima ocupe seu lugar, entretanto a exacerbada idealização de María, junta-se às sombras sexuais do relacionamento (triângulo amoroso) que resulta na morte da anima de forma violenta, projetadas implicitamente nas pinturas do escritor. O caráter surrealista da obra de Sabato permite o diálogo com a obra *Memória I*, de René Magritte (1938). Trata-se de uma série de cabeças femininas solitárias que sangram, dispostas em diferentes cenários que remetem às esculturas clássicas. O fato de as cabeças sangrarem, repassam a sensação de humanização, e os olhos cerrados “das mulheres de Magritte” correspondem à melancolia dos personagens de Sabato, aprisionados na escuridão que correspondem as imagens 30 e 31, perfazendo o intertexto entre *Alguém observa o ateliê de um pintor ausente* (1981) e a obra *Memória I* (1938).

Imagem 30. Recorte da obra *Alguém observa o ateliê de um pintor ausente* (1981).



Fonte: Sabato (1991).

Imagem 31. *Memória I* (1938), de Magritte. Óleo sobre tela (80x61cm).



Fonte: WikiArt.org.

A implícita correspondência intertextual⁴² entre as obras permite-nos analisar a intersecção da cabeça da mulher cuidadosamente posicionada em ambas composições. Os olhos fechados, “sepultados” para a existência humana, ressaltam a melancolia e o caráter intrigante das obras, enquanto as tintas no *godet* do pintor evidenciam um lugar antes habitado por criatividade, porém o plano de fundo obscuro denuncia o abandono do lugar. Em *Memória I*, a mancha vermelha cria uma sensação ambígua, pois o sangue é sinônimo de vida, mas também de violência, agressão e morte. A cor branca acinzentada remete ao mármore usado pelos escultores. Magritte apresenta um céu azulado com nuvens claras, enquanto a cabeça solitária do ateliê de Sabato traz a obscuridade em cada detalhe da composição.

Paquet (2000) afirma que *Memória I* (1938) foi inspirada nas esculturas clássicas de Giorgio De Chirico, inseridas em meio ao silêncio da vida, ainda que esse silêncio nos seja negado. Em *Alguém observa o ateliê de um pintor ausente*, Sabato concebe a obscura cabeça azulada de forma humanizada no intertexto com a pintura de Magritte, diferentemente do crânio andrógino com aspecto de máscara de *Algo ocorrido em meu Ateliê* (1994).

⁴² Segundo Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 30), a intertextualidade pode se expressar de modo implícito, “quando se introduz, no próprio texto, intertexto de outrem, sem qualquer menção evidente da fonte”, contudo dependerá do repertório discursivo do leitor para que se reconheça a presença do intertexto (a conversa, o diálogo, a interação correspondente entre os textos).

A imagem da janela tem funções diferentes em cada pintura, o pintor surrealista apoia a escultura no parapeito da janela decorada com uma cortina em tom vinho, possibilitando contemplar o plano de fundo de um céu com muitas nuvens, expandindo-a. Enquanto, Sabato delimita o espaço físico através da janela, voltando-se para o interior do ateliê. Assim têm-se diferentes percepções do mesmo elemento em cada obra. Contudo, o simbolismo da solidão permanece.

Coddou (1972) vê na pintura de Ernesto Sabato a solidão essencial do homem e sua luta ansiosa por superá-la, como expresso nos conflitos de Juan Pablo Castel. Por essa razão, no romance, a cena da janela é fundamental para entender a aproximação e o envolvimento dos personagens no desejo de alcançar uma comunicação completa. Em *Alguém observa o ateliê de um pintor ausente*, o pintor não plasma fantasmagoricamente o arquétipo da morte, como o faz em *Uma anciã visita meu ateliê*. Nesse texto visual, a morte ressurgue na cabeça da mulher aprisionada no ateliê do pintor. O escritor reincide o simbolismo do crânio para ressignificar a morte de María Iribarne no texto visual. Portanto, a decapitação se repete.

Historicamente, as pessoas que cometessem traições contra o sistema governamental, sobretudo, contra os interesses da igreja e da monarquia, eram sentenciadas à morte, dentre outras modalidades de execução, a decapitação por machado ou guilhotina foi documentada na história, nas artes plásticas e no imaginário coletivo. As rainhas Ana Bolena (Inglaterra), Mary Stuart (Escócia) e Maria Antonieta (França) foram famosas figuras femininas na história pelo final trágico que tiveram. Elas foram decapitadas por traição ao Estado, sendo que a última foi executada em (1793) por guilhotina na Praça da Revolução (hoje Praça da Concórdia). Analisamos o “decapitar” na pintura de Sabato como reflexo da morte de Iribarne por trair os sentimentos de Castel, que a sentencia como se fosse seu proprietário e carrasco, assassinando-a com outro tipo de lâmina (faca).

O assassino passional busca o bálsamo equivocado para sua neurose. Quer recuperar, por meio da violência, o reconhecimento social e a autoestima que julga ter perdido com o abandono ou o adultério da mulher. Ele tem medo do ridículo e, por isso, equipara-se ao mais vil dos mortais. O marido supostamente traído fala em “honra”, quando mata a mulher, porque se imagina alvo de zombarias por parte dos outros homens, sente-se ferido em sua masculinidade, não suporta a frustração e busca vingança. Na verdade, está revoltado por não ter alcançado a supremacia que sempre buscou; padece de imaturidade e de insegurança (ELUF, 2014, p. 163-164).

Consoante ao pensamento de Eluf (2014), destacamos a confissão de Castel para Allende, marido da vítima: “Eu enganava o senhor e ela enganava a todos! Mas agora não

poderá mais enganar ninguém! Entende? Ninguém! Ninguém!” (SABATO, 2000a, p. 148). Desse modo, a explosão do Thanatos⁴³ adormecido em Castel condiciona suas ações, reveladas pela paixão desmedida que traz à superfície os impulsos primitivos que o separam de sua amante através da violência. Jung (2008b, p. 82) alerta que, apesar de toda racionalização, a sociedade não percebe “forças” que atuam fora do controle: “[...] seus deuses e demônios absolutamente não desapareceram; têm, apenas, novos nomes”, plasmados na inquietude, nas complicações psicológicas, na dependência química e nas neuroses.

Campbell (1991) defende que a única maneira de se descrever verdadeiramente um ser humano é a partir de suas imperfeições. Por sua vez, Sabato oportuniza investigarmos os percursos obscuros da sombra no envolvimento dos personagens inseridos na oscilante travessia de seus túneis, que os conduzem ao devaneio, à desilusão e ao trágico, cujos sintomas de inferioridade estão refletidos no personagem, que não tem consciência das situações desencadeadas pelos próprios demônios, na visão distorcida de sua própria personalidade. Por conseguinte, as mortes trágicas condizem com o pensamento de Jung (2008b) sobre o primitivismo e a maldade humana através dos séculos. Abaixo, na imagem 32, apresentamos uma sequência de decapitações simbolizadas nas artes plásticas.

Imagem 32. *Alguém observa o ateliê de um pintor ausente* (1981), de Sabato; *Memória I* (1938), de Magritte, e *Maria Antonieta* (1793), escultura de Tussaud.



Fonte: Sabato (1991).

Fonte: WikiArt.org.

Fonte: Google Imagens.

A sequência das mulheres decapitadas com olhos cerrados, tinta que escorre como sangue e sangue que escorre como tinta indicam silenciamento, melancolia, violência e morte. Cada cabeça está posicionada estrategicamente por seus autores na representação de um corpo

⁴³ De acordo com Brandão (1991), o termo *Thanatos* tem a raiz indo-europeia *Dhwen*, que significa dissipar-se, extinguir-se, tornar-se sombra. Simbolicamente, “é o aspecto perecível e destruidor da vida. Divindade que introduz as almas nos mundos desconhecidos das trevas dos infernos ou nas luzes do paraíso patenteia sua ambivalência” (BRANDÃO, 1991, p. 399).

sem vida. A cabeça da rainha francesa expressa o simbolismo de troféu de guerra, já discutido por Chevalier e Gheerbrant (1997). De forma semelhante, o ateliê de Castel, torna-se palco de seus conflitos psíquicos, na angústia que o atormenta devido ao afastamento da mulher amada:

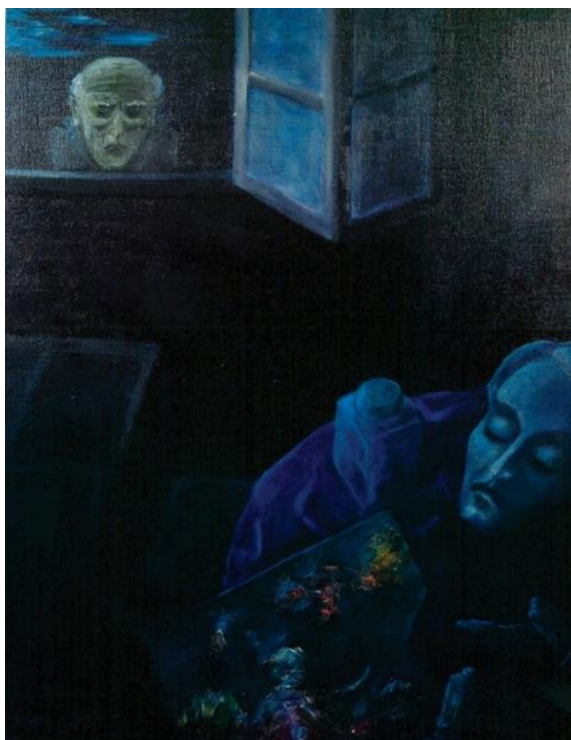
[...] enquanto ela saía do ateliê e me assegurava, mais uma vez, que não guardava mágoa de mim, afundei numa total aniquilação da vontade. Permaneci sem atinar com nada, no meio do ateliê, olhando um ponto fixo como um aparvalhado. Até que, de repente, tive consciência de que devia fazer uma série de coisas (SABATO, 2000a, p. 84).

No ateliê, o personagem vivencia os momentos de reflexão sobre o conturbado envolvimento amoroso, demonstrados na escuridão do ateliê, em uma espécie de transe que o envolve nas sombras: “[...] por longo tempo fiquei estupefato no meio do ateliê, sem saber o que fazer nem conseguir ordenar meus sentimentos e minhas ideias” (SABATO, 2000a, p. 130). Além disso, o espaço também pode ser compreendido como uma manifestação da solidão do pintor que se desespera ao tomar consciência de um amor que não fora correspondido e cuja ausência não admite consolação (CRISTALDO, 1994). Em Sabato, é visível a introversão que submerge nas regiões mais obscuras do inconsciente do artista, como explica Cristaldo:

A situação do artista é muito semelhante à do homem que dorme e penetra nesse universo enigmático dos sonhos. Nele, vai se encontrar com os fantasmas que, indubitavelmente, surgem de nosso próprio espírito, por assim dizer, mas que às vezes são tão inexplicáveis para nós próprios, que nos aterrorizam (CRISTALDO, 1994, p. 80-81).

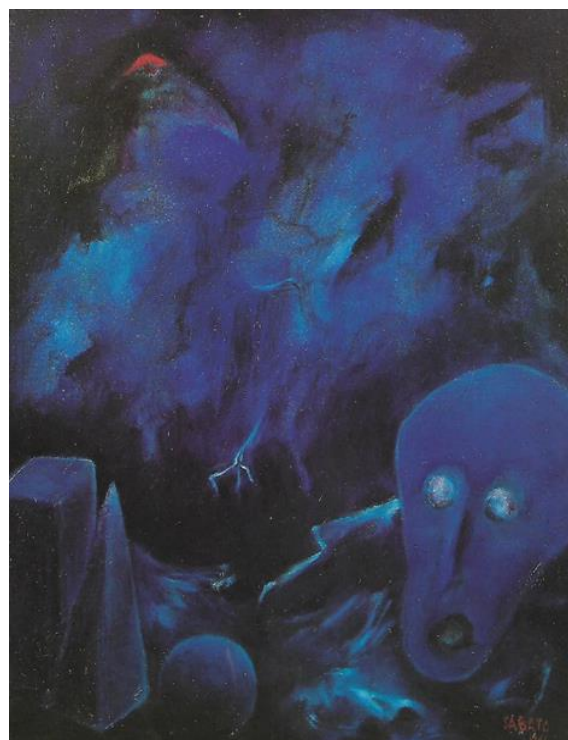
A obra *Sin Título* (1990), traz a intensidade da cor azul que auxilia nesse processo de Sabato expressar a angústia do ser em um cenário abstrato com manchas azuis revela mais uma cabeça/máscara humanoide no intertexto da cabeça feminina de *Alguém observa o ateliê de um pintor ausente*, como demonstrado nas imagens 33 e 34, a seguir.

Imagem 33. Alguém observa o ateliê de um pintor ausente (1981), de Sabato.



Fonte: Sabato (1991).

Imagem 34. *Sin título* (1990), de Sabato. Óleo sobre tela (35x45cm).



Fonte: Sabato (1991).

O simbolismo da morte permanece implicitamente no ateliê do pintor enquanto a cabeça fantasmagórica de *Sin Título* (1990) remete ao desespero de *O Grito* (1910), de Munch. Nela, evidencia-se também o simbolismo do pássaro, no corvo envolto no abstracionismo dos céus azulados, de onde saem espectros com garras, evidenciando no plano de fundo a perturbação mental e a solidão do ser humanoide. Dados os intertextos das cabeças solitárias imersas nos tons azuis, podemos interpretar como sendo as sutilezas da morte e da solidão da sombra arquetípica construídas na narrativa literária, analisadas no ateliê de um pintor que se ausenta pelo crime cometido. Além das questões discutidas, Sabato mostra a cegueira física e metafórica dos personagens como parte de algumas produções. O protagonista de *O Túnel* personifica a cegueira psíquica, enquanto Allende é marcado pela cegueira física. Ao confessar o crime, Castel orgulha-se do ato “quase heroico” de revelar a verdade ao marido traído, que, meses depois, suicida-se. O primeiro contato de ambos aconteceu em uma constrangedora situação na qual Allende entregou a Castel uma mensagem de María que confessa seus sentimentos pelo pintor.

Abriu a porta um empregado que devia ser polonês ou coisa que o valha e, quando dei meu nome, fez-me entrar em uma saleta cheia de livros: as paredes

estavam cobertas de estantes até o teto, mas também havia montes de livros sobre duas mesinhas e até duas poltronas. Chamou-me a atenção o tamanho excessivo de muitos volumes. Levantei-me para dar uma olhada na biblioteca. De repente tive a sensação de que alguém às minhas costas me observava em silêncio. Virei-me e vi um homem no extremo oposto da saleta: era alto, magro, com uma bela cabeça. Sorria olhando para onde eu estava, mas em geral, sem precisão. Embora ele estivesse de olhos abertos, percebi que era cego. Então encontrei a explicação para o tamanho anormal dos livros. — O senhor é Castel, não? — disse com cordialidade, estendendo-me a mão. — Sim, senhor Iribarne — respondi, entregando-lhe a mão com perplexidade, enquanto pensava que espécie de vínculo familiar podia haver entre María e ele. Ao mesmo tempo que acenava para que eu tomasse assento, sorriu com uma ligeira expressão de ironia e acrescentou: — Não me chamo Iribarne, e não me chame de senhor. Sou Allende, marido de María. Habitado a valorizar e talvez até a interpretar os silêncios, acrescentou imediatamente: — María sempre usa o sobrenome de solteira. Eu estava feito uma estátua (SABATO, 2000a, p. 48-49).

A partir daí, inicia-se a desconstrução da imagem idealizada de María, pelo fato de ela ter feito o próprio marido (cego) entregar uma mensagem de amor a outro homem. Perplexo, o pintor a questiona por que não havia comentado sobre o fato de ser casada e ainda por ter correspondido aos sentimentos dele. A cegueira física de Allende o impossibilita de ver as traições da esposa, entretanto, percebe-se a suspeita do caso amoroso com o pintor, usando, porém, a cegueira metafórica para não perder a companhia, a juventude e as eventuais noites de amor proporcionadas pela esposa. Em determinado momento da narrativa, enfurecido, o pintor questiona os reais sentimentos da amante em relação ao marido, em um exaustivo interrogatório, e ao descobrir que María ainda tem vida conjugal com o cego fica horrorizado, pois dividi-la com um homem na condição de Allende o inferioriza. O personagem refere-se a essa situação como “o problema Allende”, que o torturava, levando-o a procurar razões para María se submeter a tal ato.

Eram vários os enigmas que eu queria elucidar, mas sobretudo este dois: ela o amara em alguma ocasião? Ainda o amava? Essas duas perguntas não podiam ser vistas isoladamente: estavam vinculadas a outras: se ela não amava Allende, a quem amava? A mim? A Hunter? A algum daqueles misteriosos personagens do telefone? (SABATO, 2000a, p. 78).

Lima (2019, p. 163) entende que o personagem reage consciente de que a razão não o libertará, ainda que se apoie nela: “[...] por trauma, por infantilidade, certamente por orgulho, Castel não queria sair de seu túnel, de seu ventre”. Analogamente, trata-se de uma caverna uterina. Em decorrência da insegurança de um Otelo, necessitava a qualquer custo esclarecer o

“problema Allende”. De fato, a situação torna-se insuportável para Castel, que, enfurecido, dirige a María questionamentos contundentes:

Agora preciso que você me responda uma única pergunta: você vai para a cama com ele? [...] — Acho horrível você me interrogar desse jeito [...] — Eu disse que vou para a cama com ele, não que o desejo. — Ah! — exclamei triunfalmente. — Isso significa que você faz isso sem desejá-lo, mas *fazendo com que ele acredite que o deseja!* María ficou transtornada. Por seu rosto começaram a cair lágrimas silenciosas. Seu olhar parecia feito de vidro triturado. — Eu não disse isso — murmurou lentamente (SABATO, 2000a, p. 80-81, grifo do autor).

A angústia aumenta pelo fato de a traição que o atormenta incluir um cego. Trata-se de uma grande ironia em que Sabato envolve Juan Pablo, um artista cheio de preconceitos, que se julga narcisicamente acima dos outros: “sempre olhei as pessoas com antipatia e até com nojo [...] Não vejo inconveniente em dizer que, algumas vezes, o fato de ter observado uma fisionomia me impedia de comer pelo resto do dia ou me impedia de pintar durante uma semana” (SABATO, 2000a, p. 45-46). Assim, o desprezo pela “imperfeição” da humanidade é lançado ironicamente na cegueira e na velhice do homem por quem María sentia afeto e com quem se unia sexualmente.

E esse cego, que espécie de bicho esquisito era? Eu já disse que faço uma ideia bastante desagradável da humanidade; devo agora confessar que dos cegos *não gosto nem um pouco* e que sinto perto deles uma impressão semelhante à que me causam certos animais frios, úmidos e silenciosos, como as cobras. Somando-se o fato de eu ter lido diante dele uma carta de sua mulher que dizia “Eu também penso no senhor”, não será difícil calcular a sensação de nojo que tive naqueles momentos (SABATO, 2000a, p. 52-53, grifo do autor).

Ao comparar Allende a um réptil, o pintor reporta-se à visão limitada das cobras, que são míopes, sentindo as presas através do olfato e atacando-as inesperadamente, como simboliza o trecho supracitado: “Levantei-me para dar uma olhada na biblioteca. De repente tive a sensação de que alguém às minhas costas me observava em silêncio”. Na frase, podemos notar o desconforto e surpresa de Castel. Em *Sobre Heróis e Tumbas*, Sabato (1961) traz o *Informe sobre os cegos*, em que o protagonista, Fernando Vidal Olmos, semelhante a Castel, é um homem atormentado que se torna investigador de uma seita secreta de cegos em uma estranha obsessão: “Os cegos me obcecaram desde criança e, até onde minha memória alcança, lembro-me de ter tido sempre a intenção imprecisa mas pertinaz de penetrar um dia no universo onde habitam (SABATO, 1990, p. 242). Vidal está convencido que os cegos constituem uma

seita com pretensões de dominar o mundo através do mal e reúnem-se nos subterrâneos de Buenos Aires (alusão aos répteis), referência que se repete em *O Túnel*.

O protagonista de *Sobre Heróis e Tumbas* questiona o fato de os cegos perceberem as coisas a sua volta e, nessa jornada, o obcecado Vidal busca a verdade, em um misto de realidade, delírios e alucinações, tentando provar a existência da suposta conspiração. Para isso, todas as informações sobre a seita são documentadas no *Relatório sobre os cegos*, ainda que isso lhe custe a vida. Coincidentemente, o investigador termina de escrevê-lo na noite de sua morte. “Ao criar seus cegos, os narradores de Sabato os expõem como os portadores e disseminadores do mal e os fazem lutar por um poder que se traduziria por uma vitória das trevas sobre a luz” (DEOUD, 2010, p. 113).

No relatório, os cegos carregam a sombra arquetípica descrita como um jogo de descrições expressionistas para evidenciar a dramática jornada de um homem rumo ao universo sombrio da própria obsessão. Vidal reporta-se ao assassinato de María Iribarne e demonstra admiração pela figura de Castel, por terem opinião semelhante sobre os cegos,

[...] quando li esse documento pela primeira vez, assustei-me, literalmente, pois falava da pele fria, das mãos molhadas e de outras características da raça que eu também tinha observado e me obcecavam, como a tendência a viverem em porões ou lugares escuros. Até o título da crônica me fez estremecer, de tão significativo: “O túnel” (SABATO, 1990, p. 305).

A partir disso, Vidal cria inúmeras teorias sobre o caso Castel, associando o crime a uma conspiração da seita de cegos para punir o pintor e assim vingar o marido cego de inúmeras traições. Em outra suposta teoria, Vidal acredita que Allende teria traído a seita e, com isso, María havia sido morta pelas mãos do pintor a serviço da seita. Com essas conjecturas, o personagem perde-se em inúmeras variantes do caso. Além disso, Castel e Vidal partilham da solidão e sofrem o tormento da mente, ambos presos na obsessão de provar a veracidade das traições ou das conspirações de que a sociedade não tem consciência.

Sobre a trágica cegueira existencial, de acordo com a perspectiva de Jung (1992, p. 26), “[...] quando um cego aprende a enxergar, ninguém espera dele que descubra imediatamente novas verdades com um olhar poderoso de águia. Já é algo promissor que ele veja alguma coisa, podendo compreender até certo ponto o que está vendo”. A cegueira na narrativa de Sabato possibilita explorar o escuro labirinto que conduz às incertezas das escolhas humanas. Ao abordar a cegueira física ou mental da humanidade, Sabato pinta uma de série telas com personagens cegos. Dentre elas, destacamos *Reunião ou conversa de cegos* (1991), que analisamos a seguir (Imagem 35).

Imagem 35. *Reunião ou conversa de cegos* (1991), de Sabato.
Óleo sobre tela (40x30cm).



Fonte: Sabato (1991).

Essa pintura, uma das mais conhecidas do escritor, apresenta três criaturas cegas que se assemelham a homens que caminham em um mundo sombrio, em diálogo com o mundo ctônico mencionado por Castel e Vidal. Na imagem dos cegos envelhecidos, nota-se o vampirismo dos traços físicos (dentes, nariz e mãos) metamorfoseados na demonização das criaturas cegas vestidas de preto, buscando sair do subterrâneo para a superfície. De forma desordenada, guiam uns aos outros, posto que a densidade da obra se fixa nas aterrorizantes expressões faciais, iguais às máscaras usadas em ritos africanos. Os céus avermelhados constituem uma assinatura do pintor, que, assim, transporta o espectador para esse universo de desespero, no simbolismo do inferno, e também como intertexto da pintura *Sin Título*⁴⁴ (1990), na qual seres caminham em uma imensa escuridão iluminada por céus vermelhos onde pássaros sobrevoam em busca da caça.

⁴⁴ Ver imagem, página 90.

A *Reunião ou conversa de cegos* (1991) também se encontra ameaçada pelas aves assustadoras que sobrevoam as cabeças dos cegos. A cena retratada por Sabato permite-nos recordar o texto bíblico. Conforme Lucas 6:39, Jesus fez também a seguinte comparação: “Pode um cego guiar outro cego? Não cairão os dois num buraco?” (BÍBLIA SAGRADA, 2000). A parábola do cego que guia outro mostra-nos a hipocrisia dos fariseus, que valorizavam as práticas exteriores e não seguiam os preceitos das leis de Deus, por se julgarem acima dos outros homens, porém estavam cegos e surdos espiritualmente.

Em 1568, Pieter Bruegel pintou o quadro *A parábola dos cegos*, uma representação da narrativa bíblica. Sabato e Bruegel convergem em propostas similares, sendo que a cena de Bruegel dialoga também com a obra *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago (2004), considerada um dos principais motivos para a escolha do autor ao prêmio Nobel de literatura em 1998. Saramago aborda uma estranha epidemia de cegueira branca e contagiosa, sem antecedentes na medicina. A narrativa concentra-se em um grupo de infectados que se isolam em um manicômio vazio, onde ficam em quarentena. Percebe-se, pois, que as pinturas de Bruegel e Sabato remetem o espectador a um trecho da obra de Saramago, que intertextualiza com *A parábola dos cegos* sendo guiados pela mulher do médico, a qual se finge de cega para conduzi-los.

A mulher do médico tinha também de proceder como se estivesse cega. Por fim, a fila lá ficou ordenada, atrás da mulher do médico ia a rapariga dos óculos escuros com o rapazinho estrábico pela mão, depois o ladrão, de cuecas e camisola interior, a seguir o médico, e no fim, a salvo de agressões por agora, o primeiro cego. Avançavam muito devagar, como se não se fiassem de quem os guiava [...] (SARAMAGO, 2004, p. 30-31).

Em 2009, por ocasião do aniversário de noventa e oito anos de Ernesto Sabato, Saramago fez um elogio pontual ao romance *O Túnel*, proferindo as seguintes palavras: “Nem todos te agradecerão a violência. Eu peço-te que não a desarmes. Cem anos, quase. Estou certo de que ao século que acabou se virá a chamar também o século de Sabato, como o de Kafka ou o de Proust”⁴⁵. Ambos escritores abordam a condição da cegueira como um mal a ser curado. Segundo Guimarães (2007), Pieter Bruegel retratou os cegos como uma crítica à forma extremamente fria e desumana com que a sociedade medieval tratava as pessoas infectadas por qualquer doença transmissível (como a lepra), expulsando-as para os arredores das cidades, onde ficavam isoladas, evitando o contato como ocorreu no período da Peste Negra, trazendo à

⁴⁵ Disponível em <https://caderno.josesaramago.org/48204.html>. Acesso em 19 set. 2020.

tona os preconceitos que assolam a humanidade tal como Saramago enfatiza *Ensaio sobre a cegueira*. Em *O Túnel*, o preconceito contra os cegos aparece, de forma explícita, na forma como Castel adjetiva o marido de María. No final do romance, o pintor, ao confessar que havia assassinado María, ainda se diverte com a condição de Allende.

Senti um horrendo prazer, enquanto o cego, de pé, parecia de pedra [...] — Insensato! — urrou o cego com uma voz de fera e correu na minha direção com mãos que pareciam garras. Desviei para o lado e ele tropeçou numa mesinha, caindo. Com incrível rapidez, levantou-se e me perseguiu por toda a sala, trombando em cadeiras e móveis, enquanto chorava um choro seco, sem lágrimas, e gritava esta única palavra: *insensato!* (SABATO, 2000a, p. 148-149, grifo do autor).

No trecho acima, Sabato refere-se aos movimentos desordenados de Allende que implicitamente nos remete à pintura *Reunião ou conversa de cegos* (1991) e *A parábola dos cegos* (1991), de Pieter Bruegel (1568), conforme apresentado abaixo na imagem 36:

Imagem 36. *A parábola dos cegos* (1568), de Bruegel.
Têmpera a cola sobre tela de linho (86×1,54cm).



Fonte: WikiArt.org (obra de Domínio Público).

A pintura de Bruegel corresponde às cenas descritas tanto por Sabato quanto por Saramago, na convergência simbólica do sofrimento, do abandono e da vulnerabilidade que assolam os acometidos pela cegueira física. Ao retratar a cegueira na literatura e nas artes plásticas, Sabato canaliza uma espécie de premonição pelo fato de anos depois, o próprio mal

da cegueira ter tomado posse de sua visão, o que não o impediu de continuar a pintar seus quadros. O escritor mostra o lado pessimista da condição humana na deformação e na desconstrução de formas que causam desconforto, seu compromisso é com a crueza dos fatos narrados tanto na obra literária quanto na obra visual.

Curiosamente, Saramago afirmou que nem todos agradeceriam a Sabato pelo modo como escreveu *O Túnel*, à medida que as pinturas do escritor argentino também são marcadas pela mesma inquietude, expressa no aspecto grotesco dos personagens e nos cenários obscuros, imersos nas zonas abissais do inconsciente que emergem nos seres de ficção e que também atormentam o autor, revelando sua faceta obsessiva ao representar o lado sombrio dos personagens nas interartes.

Imagem 37. Recorte da pintura *A parábola dos cegos* (1568).



Fonte: WikiArt.org.

Imagem 38. Recorte da pintura *Reunião ou conversa de cegos* (1991).



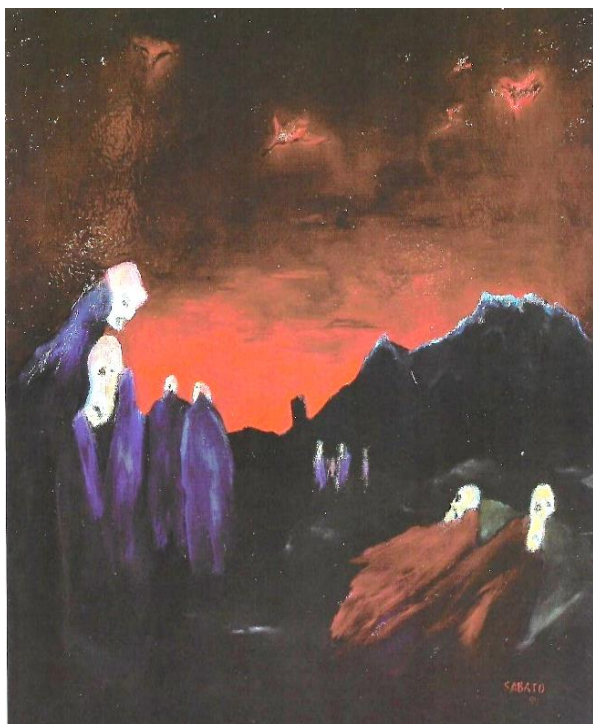
Fonte: Sabato (1991).

Em estilo expressionista, Sabato expressa no texto visual a sombra arquetípica que envolve a cegueira em uma escuridão que se mescla com as roupas também escuras dos cegos, os quais procuram escapar do lugar sombrio em que se encontram. Um cego que conduz outro o levará também para um caminho incerto, entregues à vulnerabilidade, diante da maldade de outros homens, daqueles que podem enxergar, mas que carregam a cegueira da alma. Fariseus da modernidade que não se compadecem com as limitações dos outros, pois se julgam superiores, tal como Castel que passava dias com asco dos que não pertenciam ao seu padrão de normalidade e aceitação. Insano, Castel admira-se das emoções de uma pessoa cega conforme o trecho supracitado: “[...] enquanto chorava um choro seco, sem lágrimas”. Em

síntese, as narrativas sabatianas trazem a imersão na inquietude da condição humana traduzidas nos pensamentos atormentados, neuróticos e descrentes da bondade humana.

A nebulosidade construída por Juan Pablo potencializa as imagens expressionistas do autor, que “[...] pinta os dramáticos conflitos e contradições do homem moderno e seu mundo e mostra como é possível descobrir-se um valor para si mesmo através da revolta metafísica, que não é produto nem do intelecto nem da razão, mas de uma experiência intensamente vivida” (CRISTALDO, 1994, p. 63-64). Sabato dedica-se a pintar vários quadros sobre essa temática, como *Sin Título* (1991) e *Pequeno castelo com escada e cego* (1992), que simbolizam a morte simbólica do homem imerso na escuridão.

Imagem 39. *Sin Título* (1991), de Sabato.
Óleo sobre tela (50x60cm).



Fonte: Sabato (1991).

Imagem 40. *Pequeno castelo com escada e cego* (1992), de Sabato. Óleo sobre tela (40x30cm).



Fonte: Sabato (1994).

Em grupo ou sozinhos, os cegos procuram sair do caos em que se encontram, uma vez que “[...] o fato de perder a visão é confrontar-se com a escuridão e com suas próprias características de personalidade, tanto as virtudes quanto os defeitos. E os velhos sábios já puderam olhar para sua própria essência, já confrontaram o lado sombrio da alma” (LIMA, 1999, p. 75). Consoante o mito de Tirésias, a clarividência do oráculo que possui a cegueira física (um castigo de Hera), a imagem do ancião é um símbolo da sabedoria: “[...] os adivinhos são geralmente cegos, como se fosse preciso ter os olhos fechados à luz física a fim de perceber

a luz divina” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 218). Em consonância, o jogo de cores e pinceladas de Sabato cria o efeito grisalho nos poucos cabelos dos calvos anciãos.

No romance sabatiano, Allende também é um velho homem, como se a cegueira correspondesse à degeneração do corpo na velhice. Em direções opostas, os cegos da pintura *Sin Título* (Imagem 39) buscam uma saída, enquanto outros são precipitados ao chão, bem como os dois personagens na parábola de Bruegel que exalam tristeza nos rostos deformados pela cegueira.

O medo de ficar isolado do mundo tangível, humano, subjaz a toda sua obra, principalmente na ensaística, onde denuncia em várias ocasiões a progressiva abstração do mundo contemporâneo e seus desdobramentos catastróficos, de acordo com sua visão. Na ficção duas personagens – Castel (*O túnel*) e Fernando (*Sobre heróis e tumbas*, narrador do “Relatório sobre cegos”) – reproduzem o esquema de uma mentalidade marcadamente lógica, que, aprisionada nas malhas de teorias e sistemas, vão perdendo contato com a realidade (DEOUD, 2010, p. 110, grifos do autor).

Contraditoriamente, o desfecho de Castel converge para a própria solidão e isolamento do artista perante uma sociedade que julgava desprezível, consumido pelas sombras. Sendo assim, ambas as pinturas retomam o intertexto da angústia existencial de *O Grito*, de Edvard Munch (1910), uma vez que a arte não se produz no vazio. Ou seja, os modelos arquetípicos são necessários para a inspiração e criação artística e literária. Nesse sentido, as criaturas que emergem do texto visual do escritor têm como fonte de inspiração o expressionismo de Munch. Os cegos, em primeiro plano da composição, exalam angústia convertidos em uma vampirização dos personagens (dentes e orelhas pontudas dos anciãos). Na pintura *Pequeno castelo com escada e cego* (1992), ao notarmos o diálogo com Munch podemos indagar: Por que o cego grita próximo de um castelo? E a escada, para que serve? Serve para alcançar a janela ou sair dela? Desse modo, os questionamentos sobre a interpretação da obra convergem mediante contextos similares, como a referência a um certo “*Grito*”, que ressoou próximo a uma ponte norueguesa. Além das questões suscitadas, as palavras no romance reforçam a presença da sombra, com destaque para os termos “escuras”, “escuridão”, “escuro”, “sombras”, expressos nas cores do plano de fundo das pinturas do escritor.

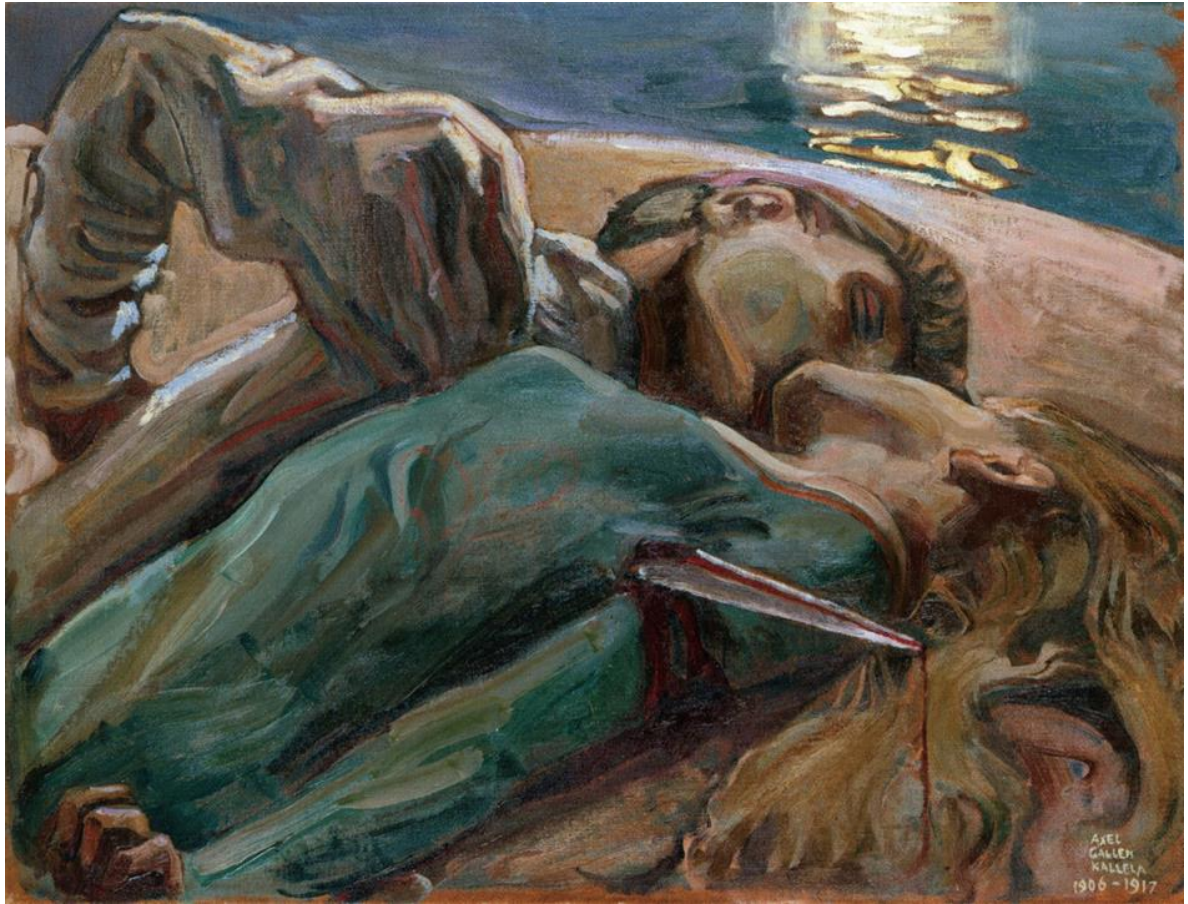
Louvel (2006) entende que o léxico da obra de arte se organiza com cores, formas, luzes e diferentes efeitos que evidenciam a relação intersemiótica entre literatura e pintura. Os signos complementam-se nas próprias obsessões e nas profusões oníricas das interartes.

O ato de escrever, que envolve tantos significados, e que leva a um mergulho profundo em águas desconhecidas, pressupõe, então, uma atitude que pode ser de visão e outra que pode ser de cegueira, na medida em que escrever é uma eterna procura. O fruto do que se escreve é um conjunto de sentidos em nebulosidades, que misturam conhecimento e desconhecimento, luz e trevas, visões e cegueiras. Também o ato de ler não difere muito do ato de escrever, gerando uma visão ora límpida, ora ofuscada (DEOUD, 2010, p. 135).

Sabato (2003) atribui o ato de escrever ao encontro do artista com a sua parte obscura, pertencente a uma intuição global nos traços sutis e misteriosos da obra, que não sabe o propósito até conclui-la, em uma espécie de ciclo que o reintegra no coletivo. Cada geração contribui para um novo sentido do texto literário. O escritor/pintor nos fala que os personagens se tornam assustadoramente seres independentes, mesmo que saiam da inspiração do autor. Para o escritor, essa independência não comunga com as ideias pessoais de quem as escreve, mas surgem para um propósito maior. O próprio Sabato revelou que o personagem de *O Túnel* seria apenas um pintor incomunicável, mas que se tornou um assassino por acreditar na ilusão de comunicação com a mulher amada, que não atendia a suas expectativas, levando-o à frustração na angústia de si no todo.

O fato de sentir-se só no mundo o descontrola, liberando no pintor do romance sabatiano um sentimento de culpa por não saber lidar com as pressões de uma existência, na qual é postulada em leis, códigos, expectativas. Diante disso, a relação que surge do texto literário com a teoria psicanalítica junguiana ajuda a entrar nos meandros da sombra mal canalizada em detrimento de uma passionalidade, um desejo obsessivo de aceitação e um narcisismo. A temática de *O Túnel* ressoa com as passionalidades humanas que levam o sujeito ao Hades interno que destrói a si e aos que estão à sua volta, um caminho o qual Orfeu pagou por sua falta de confiança, a mesma que Shakespeare liberta e pune seus personagens. Sabato proporciona um protagonista oriundo de um mundo subterrâneo já percorrido em Dostoiévski, sua Eurídice “paga” o preço de aventurar-se em um labirinto de um pintor que enlouquece, retorna a caverna uterina de uma prisão, e que ainda assim culpa a única pessoa que talvez um dia poderia tê-lo resgatado de seu túnel existencial.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS



Os amantes (1917), de Akseli Gallen-Kallela.
 Fonte: *Wikimedia Commons*.

O hálito amoroso, que quase a convencer chegaste a própria justiça a despedaçar a sua espada! Mais um! Mais um! Se assim ficares, morta, quero tirar-te a vida, e, após, amar-te. Mais outro; será o último: um tão doce jamais foi tão fatal. Chorar preciso lágrimas impiedosas; é celeste meu sofrimento, pois castiga ao que ama.

William Shakespeare, *Otelo* (1604).

No romance *O Túnel* (1948), do escritor argentino Ernesto Sabato, percebemos a construção da imagem arquetípica da sombra através do protagonista, o pintor Juan Pablo Castel, que vive um conturbado relacionamento amoroso com María Iribarne, cuja imagem é desconstruída ao longo da narrativa. A partir disso, tal como em *Otelo*, de Shakespeare (1604), começam as dúvidas, a angústia e os ciúmes exacerbados, aos quais se acrescentam sentimentos de frustração, levando o personagem a atitudes insanas, ou seja, gradativamente a sombra apodera-se do artista, que chega ao ponto de assassinar María. Desse modo, a partir do contexto de um romance policial, verificamos a extensão da narrativa para as pinturas do escritor, que expressam a obscuridade e a tensão presentes no texto literário.

Mediante à personalidade e às atitudes de um homem do subterrâneo, buscamos compreender a sombra que se faz presente desde o início da narrativa, quando é feita a confissão do crime, sendo Castel o narrador da trama. Tivemos como fundamento os estudos da Psicologia Analítica para entrelaçar o arquétipo da sombra personificado no texto literário e nas pinturas do escritor, constituindo um estudo comparado. Assim, nos encontramos diante da feliz percepção da obra *O Túnel* como transbordamento do texto literário para as pinturas do próprio escritor, portanto, um valioso material ao nosso alcance, o que nos levou a um novo olhar analítico para a obra, considerando que, até o presente momento, não há produções em nível de mestrado que tenham empreendido um estudo comparado entre o romance e as pinturas do autor sob ótica da Psicologia Analítica.

Nesta pesquisa, tomamos o conceito do arquétipo da sombra como o fio condutor da narrativa sabatiana, ressignificado nas imagens arquetípicas construídas a partir do desequilíbrio emocional revelado na agressividade física e psicológica do protagonista, cujo lado obscuro possibilitou a correlação com a síndrome de *Otelo*. O estímulo da sombra arquetípica está ligado ao simbolismo do suicídio, da solidão, da morte e das influências negativas da condição humana amplamente discutida no romance sabatiano.

Diante das várias intrigantes pinturas do escritor, selecionamos *Algo ocorrido em meu Ateliê* (1994), *Uma anciã visita meu ateliê* (1985), *Alguém observa o ateliê de um pintor ausente* (1981) e *Reunião ou conversa de cegos* (1991), por traduzirem a atmosfera lúgubre do romance, constituindo um processo de entrelaçamento entre o texto literário e o visual, perceptível na solidão e nas faces dos personagens que gritam, presos na própria angústia existencial da condição sartriana, evidenciando a qualidade simbólica da sombra na conduta dos personagens que atravessam túneis tortuosos. Nesse contexto, as pinturas *Algo ocorrido em meu Ateliê* (1994), *Uma anciã visita meu ateliê* (1985) e *Alguém observa o ateliê de um pintor ausente* (1981) apresentam o simbolismo da morte no ateliê, carregado de tons escuros,

metáfora do inconsciente atormentado de Castel e cenário dos encontros furtivos com María. Em *Reunião ou conversa de cegos* (1991), última pintura analisada, percebemos a correspondência entre o romance *O Túnel* e *Sobre Heróis e Tumbas*, nos quais Sabato trata a cegueira física como um mal que limita a existência humana. Nessa perspectiva, podemos compreender que o arquétipo da sombra apresentado no romance se plasmou de forma perspicaz pelo autor, que, se valendo dos estilos expressionista e surrealista, apresenta no texto visual a sombra psíquica do personagem.

Jung (2013) vê nas formas plásticas as representações necessárias para a compreensão intelectual e emocional das imagens, integrando-as no consciente, de forma racional e moral. Nesse âmbito, a pesquisa contribui para a percepção de túneis metafóricos nos quais nos isolamos dentro de nosso próprio universo a partir do que acreditamos, ao ponto em que consumimos e somos consumidos pelos sentimentos de angústia, raiva e solidão diante das circunstâncias que nos cercam diariamente.

Sabato apresenta nas produções literárias o pessimismo da condição humana, por isso recebeu críticas negativas com a publicação de *O Túnel*. O romance foi alvo de censura em 1965, por ser considerado pornográfico, pois apresentava uma linguagem bastante direta ao narrar a crueza de um desfecho que “celebrava” a explosão da insanidade de um pintor que havia assassinado “um amor ilícito” (Cf. ANEXO A). A censura se deu por conta das sombras que habitam o romance de um pintor enlouquecido de ciúmes, que vive a pressão de não ser compreendido através de sua arte. Uma vez que, a corrente junguiana entende que, os artistas projetam sobre os objetos inanimados um conteúdo psíquico que tanto eles quanto sua época haviam perdido e abandonado (JUNG, 2008b). Como resultado, a relação da arte com a sociedade surge do reflexo de uma condição da época em que os artistas se tornam catalizadores da realidade em que vivem, transpondo para suas criações a visão dessa mesma realidade.

A obra de arte comunica um pensamento ou a imagem de um contexto vivenciado por outros indivíduos na representação do mundo. Nos casos em que o artista esteve à frente de sua época, os conflitos e proibições severas foram aplicados com uma ordem a ser instaurada naquilo que não era aceitável para as convenções, semelhante à censura imposta a Sabato no romance *O Túnel* (Cf. ANEXO B). Dessa forma, as imagens arquetípicas, como estruturas universalmente reconhecidas, permitem aos seres humanos o reconhecimento de si nas mais diversas situações arquetípicas identificadas na produção de sentido e na integração moral. A análise das pinturas oportuniza perceber, na transposição intersemiótica, as imagens arquetípicas da sombra, as quais Ernesto Sabato traduz e as imortaliza na arte da escrita e nas artes plásticas.

REFERÊNCIAS

- AJB.** Associação Junguiana do Brasil. Disponível em:
<http://www.ajb.org.br/psicologiaanalitica.php>. Acesso em: 23 fev. 2019.
- ALSELMI, André Luiz. **Literatura comparada**. 1. ed. Rio de Janeiro: SESES, 2016.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós- Graduação em Letras: Estudos literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Tradução: Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007.
- ARGAN, Giulio C. **Arte moderna**: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Sousa. 5 ed. [S.l]: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1998.
- ARISTÓTELES. **Problema XXX**: 1: O Homem de Gênio e a Melancolia. Tradução: Alexei Bueno. São Paulo: E L editora, 1999.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. Tradução: Ivone Terezinha de Faria. 10. ed. São Paulo: Pioneira, 2005.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. São Paulo: Papirus, 2002.
- BACHOFEN, Johann Jakob. **Das Mutterrecht**: eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Stuttgart: Verlag von Kraiss & Hoffmann, 1927.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12. ed. São Paulo: Hucitec. 2006.
- BALLONE, G. J. **Histórias de Ciúme Patológico**: identificação e tratamento. São Paulo: Manole, 2010.
- BARALE, Ana María Peppino. **Ernesto Sábato**: también pintor. Casa abierta al tiempo. Universidad Autónoma Metropolitana, s/n, p. 49-53, s/a. Disponível em:
<http://www.uam.mx/difusion/revista/sep2001/peppino.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2018.

BARBOSA, Paulo Roberto Amaral. **Melancolia e questões estéticas**: Giorgio De Chirico. 2011. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BARCELLOS, Gustavo. **Psique e imagem**: estudos de psicologia arquetípica. Petrópolis: Vozes, 2017.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução: Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BECKETT, Wendy. **História da Pintura**. Tradução: Mário Vilela. 1 ed. São Paulo: Ática, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Paulo Sérgio Rouanet. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BÍBLIA SAGRADA. **Novo e Antigo Testamento**. Tradução: Ivo Sturniolo. São Paulo: Paulus, 2000.

BITENCOURT, Amauri Carboni. **Técnicas de pintura**. 2. ed. Indaial: Uniasselvi, 2011.

BITENCOURT, Cezar Roberto. **Código Penal Comentado**. 7. ed. São Paulo: Saraiva, 2012.

BOLEN, Jean Shinoda. **Os deuses e o homem**: uma nova psicologia da vida e dos amores masculinos. Tradução: Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Paulus, 2002.

BOMFIM, Edilma Acioli. **Razão Mutilada**: ficção e loucura em Breno Accioly. Maceió: EDUFAL, 2005.

BOSI, V. A imagem na poesia: Jorge de Lima. Leitura do soneto X, canto X de Invenção de Orfeu. In: BOSI, Viviana et al. (org.). **O Poema**: Leitores e leituras. Cotia - São Paulo: Ateliê editorial, 2001, p. 421-491.

BOSING, Walter. **Hieronymus Bosch**: cerca de 1450 a 1516: entre o céu e o inferno. v. 1. Tradução: Casa das Línguas Ltda. Taschen: Benedikt Taschen, 1991.

BRANDÃO, J. de S. **Dicionário mítico-etimológico**. v. 2. Petrópolis (RJ): Vozes, 1991.

BRUNEL, P.; PICHOS, C. L.; ROUSSEAU, A. M. **O que é literatura comparada?** Tradução: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BYINGTON, Carlos Amadeu Botelho. A sombra e o mal: o paradoxo do arquétipo central. um estudo da ética pela psicologia simbólica junguiana. **Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica**, v. 37, p. 221-30, 2019.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito com Bill Moyers**. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1991.

- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 2000.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CAROTENUTO, A. **Amar Trair**: quase uma apologia da traição. Tradução: Benôni Lemos. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2004.
- CARRASCO, Bruno Barbedo. **Existencialismo e Psicologia**. 2. ed. [S. l.]: ex-isto, 2019.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CATANIA, Carlos. **Genio y figura de Ernesto Sábato**. Buenos Aires: Eudeba, 1987.
Categorías da narrativa. Lisboa: Vega Universidade, 1976. p. 57-76.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos**. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CHRISTIN, Anne-Marie. **L'image écrite**: ou la déraison graphique. Paris: Flammarion, 1995.
- CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 107-166.
- CODDOU, Marcelo. **La estructura y la problemática existencial de El Túnel de Ernesto Sábato**: los personajes de Sábato. Buenos Aires: Emecé Editores. 39-88, 1972. Disponível em: <http://www.letras.s5.com/sabato070902.htm>. Acesso em: 07 dez. 2019.
- CONGER, John P. **Jung e Reich**: o corpo como sombra. Tradução: Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1993.
- COUTINHO, Eduardo Faria; CARVALHAL, Tania Franco (org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CRISTALDO, Janer. **Mensageiros das Fúrias**. Florianópolis: UFSC, 1983.
- DACORSO, Stetina T. M. **“Máscaras”, de Menotti Del Picchia**: sob o enfoque da crítica literária psicanalítica. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.
- DACORSO, Stetina T. M. Psicanálise e crítica literária. **Estudos de Psicanálise**, Aracaju. Círculo Brasileiro de Psicanálise, n. 33, p.147-154, jul. 2010.
- DEOUD, Ivana Melhem. **O que destina o homem à cegueira?** cegos são os outros ou somos todos: uma leitura do Ensaio de Saramago e do “Relatório” de Sábato. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- DIAS, Antônio Gonçalves. **Poesias Completas e Prosa Escolhida**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Tradução: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009 (original publicado em 1864).

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução: Carlos Aboim de Brito. 6. ed. Lisboa: Edições 70, 1993.

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

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução: Renée Eve Levié. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

EGGUM, Arne. **Edvard Munch**. Paintings, sketches and studies. New York: Clarkson N. Potter, 1984.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. Tradução: Maria Andozina Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia, 1979.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELIAS, Norbert. **A condição humana**. Considerações sobre a evolução da humanidade por ocasião do quadragésimo aniversário do fim de uma guerra. Tradução: Manuel Loureiro. Lisboa: DIFEL, 1991.

ELUF, Luiza Nagib. **A paixão no banco dos réus**: casos passionais célebres: de Pontes Visgueiro a Mizaél Bispo de Souza. 8. ed. São Paulo: Saraiva, 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Kátia; AQUOTTI, Marcus. **Crime passionai**: quando o ciúme mancha a paixão de sangue, 2009. Disponível em: http://www.adpesp.org.br/artigos_exibe.php?id=126. Acesso em: 20 set. 2019.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**: elementos estruturais de sociologia da arte. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, visão e imaginação**. Tradução: Fernando Caetano. Lisboa: Edições 70, 1983.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRYE, Northrop. **O código dos códigos**: a Bíblia e a Literatura. Tradução: Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GENETTE, Gérard. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução: Maria Zélia Barbosa. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. **Figures II**. Paris: Editions du Seuil, 1969.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução: Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOMBRICH, Ernest Hans Josef. **A História da arte**. Tradução: Álvaro Cabral. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

GOMBRICH, Ernest Hans Josef. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução: Raul de Sá Barbosa. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. **Revista Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 2, p. 56-68, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/l/article/download/13268/15086>. Acesso em: 23 fev. 2019.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da Arte**. Tradução: Vítor Moura e Desidério Murcho. 2. ed. Lisboa: Gradiva Publicações Ltda., 2006.

GUIMARÃES, Andresa Fabiana Batista. As relações interartes em José Saramago e Ernesto Sábato. In: ENCONTRO REGIONAL DA DAS LETRAS ÀS TELAS 245, ABRALIC, 9., 2007, **ABRALIC**, Anais eletrônicos, São Paulo: USP, 2007. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ANDRESAGUIMARAES.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2019.

GUIMARÃES, E. **Os limites do sentido**. Campinas: Pontes, 2002.

HALL, James A. **Jung e a Interpretação dos Sonhos**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 2000.

HAMON, Philippe. O que é uma descrição? Tradução de Fernando Cabral Martins. In: VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, HAMON, Philippe; SALLENABA, Daniele (Org.). **Categorias da narrativa**. Lisboa: Vega Universidade, 1976. p. 57-76.

HEIDEGGER, Martin. **Metafísica de Aristóteles**. Sobre a essência e a realidade da força. Tradução: Enio Paulo Gianchini. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **Os conceitos fundamentais da Metafísica**: mundo, finitude, solidão. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

HEIDEGGER, Martin. A preleção (1929): que é Metafísica? In: **Conferências e escritos filosóficos**. Tradução: Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

HILLMAN, James. **Estudos de psicologia arquetípica**. Tradução: Pedro Ratis e Silva. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

HILLMAN, James. **O sonho e o mundo das trevas**. Tradução: Gustavo Barcellos. Petrópolis: Vozes, 2018.

HILLMAN, James. **Psicologia arquetípica**: um breve relato. Tradução: Lúcia Rosenberg e Gustavo Barcellos. São Paulo: Cultrix, 1995.

HILLMAN, James. **Suicídio e Alma**. Tradução: Sonia Maria Caiuby Labate. 4. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 1993.

HILLMAN, James. **Uma investigação sobre a imagem**. Tradução: Gustavo Barcellos. Petrópolis: Vozes, 2018.

HITCHCOCK, Alfred. **Os pássaros**. The birds. Direção: Alfred J. Hitchcock. Produção: Universal Pictures/Alfred J. Hitchcock Productions. DVD (119 min).

HOEK, H. Leo. Da transposição intersemiótica. *In*: ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós- Graduação em Letras: Estudos literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 167-189.

HOLLIS, James. **Rastreado os deuses**: o lugar do mito na vida moderna. Tradução: Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Paulus, 1997.

HORÁCIO. “Arte poética” Epistula ad Pisones. *In*: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução: Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

JACOBI, Jolande. **Complexo, arquétipo, símbolo na psicologia de C. G. Jung**. Tradução: Milton Camargo Mota. Petrópolis: Vozes, 2016.

JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. *In*: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008b.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução: José Eduardo Rodil. São Paulo: Edições 70, LDA, 2007.

JUNG, Carl Gustav. **A dinâmica do inconsciente**. Tradução: Maria Luiza Appy. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

JUNG, Carl Gustav. **A energia psíquica**. Tradução: Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. 10. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2008c.

JUNG, Carl Gustav. **A natureza da psique**. Tradução: Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha., Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **Aion**: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Tradução: Dom Mateus Ramalho Rocha. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1990.

JUNG, Carl Gustav. **Eu e o inconsciente**. Tradução: Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2008a.

JUNG, Carl Gustav. **Fundamentos de psicologia analítica**. Tradução: Areceli Elman. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

JUNG, Carl Gustav. **Memórias, Sonhos e Reflexões**. Tradução: Dora Ferreira da Silva. Compilação e prefácio de Aniela Jaffé. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

JUNG, Carl Gustav. **Memórias, Sonhos e Reflexões**. Tradução: Dora Ferreira da Silva. [S.l.]: Editora Nova Fronteira, 1986.

JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Tradução: Maria de Moraes Barros. 8. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2013.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008b.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução: Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 2. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2002.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e alquimia**. Tradução: Maria Luiza Appy, Margareth Makray, Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1991b.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e alquimia**. Tradução: Maria Luiza Appy, Margareth Makray, Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. 6. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2012.

JUNG, Carl Gustav. **Seminários sobre Visões**. The Visions Seminars. Tradução: Pethö Sándor. Texto apostilado, 1969.

JUNG, Carl Gustav. **Sincronicidade**. Tradução: Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. 13. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2005a.

JUNG, Carl Gustav. **Sobre o amor**. Tradução: Inês Antonia Lohbauer. Aparecida, São Paulo. Ideias & Letras, 2005b.

JUNG, Carl Gustav. **Sobre sentimentos e a sombra**: sessões de perguntas de Whinterthur. Tradução: Lorena Ritcher. 2. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2015.

JUNG, Carl Gustav. **The Collected Works of C. G. Jung**. Traduzidos para o inglês por R. F. C. Hull, editados por H. Read, M. Fordham, G. Adler e Wm. McGuire. Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series XX, volumes 1-20.

JUNG, Carl Gustav. **Tipos psicológicos**. Tradução: Lúcia Mathilde Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1991a.

KANT Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Tradução: Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KAZMIERCZAK, Marcin. El narcisismo y la resiliencia en El túnel de Ernesto Sábato. **Inti**: Revista de literatura hispânica, v. 1, n. 71, p. 70 -85, Primavera-Otoño, 2010.

KERÉNYI, K. **Os heróis gregos**. Tradução: O. M. Cajado. São Paulo: Cultrix. 1993.

KINGHAM, M.; GORDON, H. Aspects of morbid jealousy: Advances in Psychiatric Treatment. **BJPsych Advances**, vol. 10, no. 3, pp. 207–215, 2004.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2007.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KRISTEVA, Júlia. **Sol negro**: depressão e melancolia. Tradução: Carlota Gomes. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.

LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e Literatura**. 5. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LIMA, J. A. M. **Tirésias**: olhos da alma são: a busca da doença e o encontro com a saúde. São Paulo: Vetor, 1999.

LIMA, Nicele Aparecida de. **O estudo da imaginação simbólica em Gilbert Durand como fator do equilíbrio humano**. 2018. Dissertação (Mestrado Profissional em Ciências Humanas) – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, 2018.

LIMA, Wanderson. **Ensaaios sobre literatura e cinema**. Vinhedo: Horizonte, 2019.

LISBOA, Camila Pereira. Introdução ao existencialismo: perspectivas literárias. **Problemata**: R. Intern. Fil., v. 7, n. 2, p. 254-67, 2016.

LOUVEL, Liliane. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós- Graduação em Letras: Estudos literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 191-220.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. Tradução: Maurício Santana Dias; prefácio de Fernando Henrique Cardoso; tradução dos apêndices de Luiz A. de Araújo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010 (publicado em 1532).

MARTIN, Kathleen. **O Livro dos Símbolos**. Reflexões sobre imagens arquetípicas. Köln: Editora Taschen, 2012.

MASP. Museu de Arte de São Paulo. **Ernesto Sábato Pinturas**. São Paulo: Instituto Cultural Brasil-Argentina, 1994.

MCLEAN, Don. **Vincent**. Estados Unidos: United Artists Records; BGO Records, 1971.

MEDEIROS, Alexsandro M. A Poética. **Revista Sabedoria Política**, abr. 2018. Disponível em: <https://www.sabedoriapolitica.com.br/products/a-poetica/> Acesso em: 23 fev. 2019.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievich. **A poética do mito**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievich. **Os arquétipos literários**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. A pintura trágica de Edvard Munch: um ensaio sobre a pintura e as marteladas de Nietzsche. **Tempo Social: Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, v. 5, n. 1-2, p. 67-111, 1993.

MESQUITA, Luciana Aires. Imagem arquetípica: um olhar para o invisível. **Revista do Lume**, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, v.13 n. 13, p. 25-37, 2018. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/541>. Acesso em: 10 dez. 2019.

MESSER, Thomas M. **Munch**. London: Thames and Hudson Ltda., 1987.

MONTEIRO, Regina Clare. O símbolo na literatura: um estudo sobre o conteúdo arquetípico de textos literários. **Revista de Educação**, v. 8, n. 8, 2005. Disponível em: <https://revista.pgskroton.com/index.php/educ/article/view/2211/2106>. Acesso em: 10 dez. 2019.

MORAES, Vinicius de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

MUNCH, Edvard. Arte e Natureza. In: CHIPP, H. B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 111-113.

NASSER, Maria Celina de Q. Carrera. **O que dizem os símbolos?** São Paulo: Paulus, 2003.

NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe**: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. Tradução: Fernando Pedroza de Mattos e Maria Sílvia Mourão Netto. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô**: uma jornada arquetípica. Introdução: Laurens Van Der Post. Tradução: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2007.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e artes plásticas**. Ouro Preto: UFOP, 1993.

PAQUET, Marcel. **Magritte**: o pensamento tornado visível. Tradução: Lucília Filipe. Germany: Benedict Taschen Verlag GmbH, 2000.

PENNA, Eloisa Marques Damasco. **Processamento simbólico arquetípico**: uma proposta de método de pesquisa em psicologia analítica. 2009. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

PIERI, Paolo Francesco (org.). **Dicionário junguiano**. Tradução: Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2002.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PLAZA, Júlio; TAVARES, Monica. **Processos criativos com os meios eletrônicos**: poéticas digitais. São Paulo: Hucitec, 1998.

PRAZ, Mario. **Literatura e Artes Visuais**. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1986.

RIBEIRO, Thiago Fernandes. **Representação da morte na arte contemporânea**: um olhar para os retratos como Vanitas. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ROEMERS, Martin. **The eyes of war**. Berlim: Hatje Cantz, 2012.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Émile, ou Da Educação**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RUBIO, Miguel. Ernesto Sabato y la luz. In: SABATO, Ernesto. **El pintor Ernesto Sabato**. Madrid: Raycar S.A., 1991. p. 19-25.

SABATO, Ernesto. **Heterodoxia**. Biblioteca Ernesto Sábato, 1953. Disponível em: <http://www.latertuliadelagranja.com/sites/default/files/Sabato%2C%20Ernesto%20-%20Heterodoxia.pdf>. Acesso em: 10 maio 2019.

SABATO, Ernesto. **A Resistência**. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SABATO, Ernesto. **Abaddón, el exterminador**. Buenos Aires: Seix Barral, 2006b.

SABATO, Ernesto. **Antes do fim**: memórias. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.

SABATO, Ernesto. **El escritor y sus fantasmas**. 2. ed. Madrid: Seix Barral, 1981.

SABATO, Ernesto. **El pintor Ernesto Sabato**. Madrid: Raycar S.A., 1991.

SABATO, Ernesto. **El Túnel**. Buenos Aires: Seix Barral, 2006a.

SABATO, Ernesto. **Heterodoxia**. Campinas: Papirus, 1993.

SABATO, Ernesto. **Hombres y Engrenajes**. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

SABATO, Ernesto. **Nunca mais!** Porto Alegre: L&PM, 1984.

SABATO, Ernesto. **O escritor e seus fantasmas**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SABATO, Ernesto. **O Túnel**. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a.

SABATO, Ernesto. **Sobre heróis e tumbas**. Tradução: Rosa Freire d'Águilar. São Paulo: São Paulo, 1990.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SANTORO, Fernando. Sobre a estética de Aristóteles. **Viso**, Cadernos de estética aplicada, v. I, n. 2, p. 1-13, maio/ago. 2007. Disponível em: http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_2_FernandoSantoro.pdf. Acesso em: 23 fev. 2019.

SANTOS, Eduardo Alves dos. **Un solo túnel, oscuro y solitario**: Ernesto Sábato entre o papel e a tela. 2017. Disponível em: <http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/2608>. Acesso em: 02 jun. 2018.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. 19. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é literatura?** Tradução: Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. **Esboço para uma teoria das emoções**. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução: Rita Correia Guedes. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1984.

SAUTER, Silvia. **Sabato**: símbolo de un siglo. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

SCHELLING, F. **Filosofia del Arte**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1949.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução: M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

SERBENA, Carlos Augusto. Considerações sobre o inconsciente: mito, símbolo e arquétipo na psicologia analítica. **Revista de Abordagem Gestáltica**, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 76-82, jun. 2010.

SEXTON, Anne. The Starry Night. *In: All my pretty ones*. Boston: Houghton Mifflin; Cambridge: Riverside Press, 1962.

SEXTON, Anne. The Starry Night. *In: The Complete Poems*. Boston: Houghton Mifflin; Cambridge: Riverside Press, 1981.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SHAKESPEARE, William. **Otelo: o mouro de Veneza**. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed, 1999 (texto original de 1604).

SILVEIRA, Nise da. **Jung: vida e obra**. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A, 1981.

SILVEIRA, Nise da. **O mundo das imagens**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

SKREPETZ, Inês. A concepção do mal em Ernesto Sabato. **Anuário de Literatura**, v. 16, n. 1, p. 17-28, 2011.

SOUZA, Idalina Aparecida de. Por uma interpretação dos símbolos: Jung viu no tarô, no I Ching e na Alquimia manifestações importantes do inconsciente coletivo. **Revista Leitura e Conhecimento**, Editora Alto Astral, ed. 13, ago. 2019.

STASSINOPOULLOS, Arianna; BENY, Rodolfo. "Hades". In: **Gods of Greece**. New York: Abrams, (1983), pp. 157-189.

TODD, J.; DEWHURST, K. The Othello syndrome: a study in the psychopathology of sexual jealousy. **Journal of Nervous and Mental Disease**, n. 122, p. 367-74, 1955.

TORJUSEN, Bente. **Words and images of Edvard Munch**. London: Thames and Hudson Ltda., 1989.

ULSON, Glauco. **O método junguiano**. São Paulo: Ática, 1988.

VIEIRA, André Guirland. **Imagem, símbolo e narrativa na psicologia analítica de C. G. Jung**. 2003. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. Tradução e prefácio: Ana Maria Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

VON FRANZ, Marie-Louise. **A interpretação dos contos de fada**. Tradução: Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. 3. ed. São Paulo: Paulus, 1990.

VON FRANZ, Marie-Louise. **A sombra e o mal nos contos de fada**. Tradução: Maria Christina Penteado Kujawski. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2002.

VON FRANZ, Marie-Louise. **O asno de ouro: o romance de Lúcio Apuleio na perspectiva da psicologia analítica junguiana**. Tradução: Inácio Cunha. Petrópolis, Rio de Janeiro. Editora Vozes, 2014 (Coleção Reflexões Junguianas).

VON FRANZ, Marie-Louise. **O caminho dos sonhos**. Tradução: Roberto Gambini. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.

WARAT, Luís Alberto. **Manifesto do surrealismo jurídico**. São Paulo: Editora Acadêmica, 1988.

WARD, Vicent. **Amor além da vida**. What Dreams May Come. Direção de Vicent Ward. EUA: Universal Pictures, 1998. 1 DVD (1h13 min) son, color.

WELLEK, René. Crise da Literatura Comparada. Tradução: Maria Lúcia Rocha-Coutinho. *In*: COUTINHO, Eduardo Faria; CARVALHAL, Tania Franco (org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 108-119.

WHITMONT, Edward. **A busca do símbolo: conceitos básicos de psicologia analítica**. Tradução: Eliane Fittipaldi Pereira e Kátia Maria Orberg. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

WILLEMART, Philippe. **Além da psicanálise: a literatura e as artes**. São Paulo: Nova Alexandria: FAPESP, 1995.

WILLEMART, Philippe. **Bastidores da criação literária**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WILLEMART, Philippe. **Psicanálise e teoria literária: o tempo lógico e as rodas da escritura e da leitura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

WITECK, Ana Paula Gomes. **A Vanitas em obras de arte contemporânea: um estudo iconográfico**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012.

XAVIER, Francisco Cândido. **Nosso Lar**. Pelo Espírito André Luiz. 45. ed. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 1992.

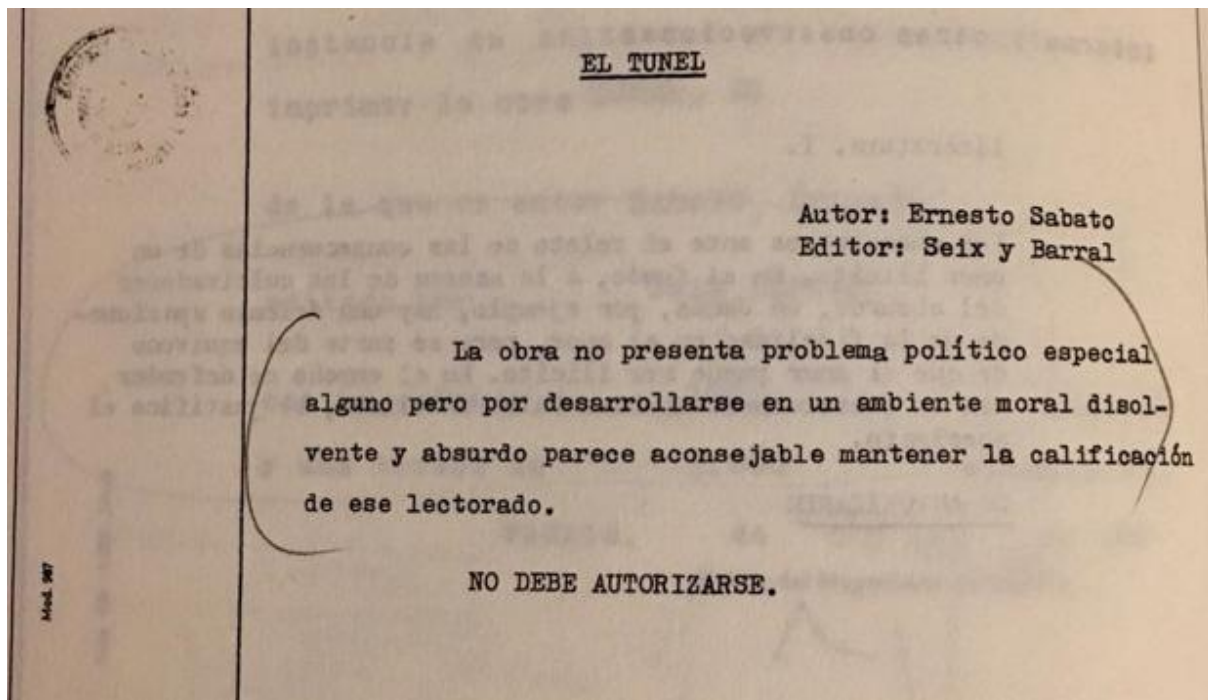
YOUNG-EISENDRATH, Polly; DAWSON, Terence (org.). **Manual de Cambridge para Estudos Junguianos**. Tradução: Daniel Bueno. Porto Alegre: Artmed, 2002.

ZANCHETTA, R. Écfrase como exemplo de pintura. **Letras Clássicas**, v. 18, n. 1, p. 114-126, ago. 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/118459/115987>. Acesso em: 19 set. 2019.

ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah (org.). **Ao encontro da sombra**. Tradução: Merle Scoss. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

ZWEIG, Connie; WOLF, Zweig Steve (org.). **O jogo das sombras: iluminando o lado escuro da alma**. Tradução: Anna Maria Lobo. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ANEXO A. EXTRATO DO ARQUIVO DA CENSURA DE FRANCO, EMITIDO EM 15 DE NOVEMBRO DE 1965



Fonte: ABC CULTURA, Madrid (2018).

Disponível em: https://www.abc.es/cultura/libros/abci-censura-franquista-prohibio-tunel-ernesto-sabato-novela-pornografica-201807241638_noticia.html.

**ANEXO B. UMA DAS PÁGINAS DO PRIMEIRO RELATÓRIO DE CENSURA
(MADRID, 7 DE MAIO DE 1965)**

I N F O R M E

¿Ataca al Dogma? Páginas
 ¿A la moral? Páginas
 ¿A la Iglesia o a sus Ministros? Páginas
 ¿Al Régimen y a sus instituciones? Páginas
 ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Páginas
 Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?

Informe y otras observaciones:

Literatura. I.

Nos encontramos ante el relato de las consecuencias de un amor ilícito. En el fondo, a la manera de los cultivadores del absurdo, un Camus, por ejemplo, hay una defensa apasionada de la fidelidad en el amor, pero se parte del equivoco de que el amor puede ser ilícito. En el empeño de defender esa consecuencia también falsa fidelidad, se justifica el asesinato.

NO AUTORIZABLE

Madrid. 7 de mayo de 1965

El Lector,

[Firma]

Vila - Celma

Fonte: ABC CULTURA. Madrid (2018). Disponível em: https://www.abc.es/cultura/libros/abci-censura-franquista-prohibio-tunel-ernesto-sabato-novela-pornografica-201807241638_noticia.html.

Nota: A censura negou, em maio de 1965, a publicação deste primeiro romance de Sabato na Espanha, porque contava “as consequências de um amor ilícito”.