

A interdição do feminino, a presença do monstro e a morte em *A Asa esquerda do anjo*

Luiza Liene Bressan da Costa¹

Marília Koenig²

Heloisa Juncklaus Preis Moraes³

Resumo

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre o imaginário acerca do feminino e da morte na obra *A asa esquerda do anjo*, da escritora gaúcha Lya Luft. Para tanto, analisamos a narrativa considerando que esta enfatiza o regime noturno da imagem, em se tratando, sobretudo, das questões relativas à noite, à morte, à intimidade e aos movimentos de descida. Outro ponto que destacamos é o caráter social do imaginário disposto na narrativa que entra em conflito com as questões de individualidade. A concepção da personagem principal sobre o feminino é fortemente abalada pela relação com outras personagens femininas e pelo rigor das tradições familiares.

Palavras-chave: Imaginário. Feminino. Morte. Regime noturno da imagem

Data de submissão: Maio. 2023 – Data de aceite: Julho. 2023

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v19i2.14798>

¹ Doutora em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina. Docente do Centro Universitário Barriga Verde, Orleans, SC, Brasil. Pesquisadora do Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano (Unisul, CNPq). <https://orcid.org/0000-0002-6482-3853> E-mail: luizalienebressan@gmail.com

² Doutora em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina. Pesquisadora independente. Integrante do Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano (Unisul, CNPq). <https://orcid.org/0000-0002-1696-8951> E-mail: maiam78@hotmail.com

³ Doutora em Comunicação Social. Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Bolsista de Pesquisa do Instituto Ânima. Líder do Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano (Unisul-CNPq). <https://orcid.org/0000-0003-2038-7022> E-mail: eloisapreis@hotmail.com

Introdução

A importância do mundo imaginário e seu conteúdo simbólico são ressaltados por Jung (1998) como o ato de imaginar (*imaginatio*) que, em termos alquímicos, era percebido como uma atividade que não criava simplesmente fantasia, mas sim produzia algo mais corpóreo, um corpo sutil, semiespiritual na sua natureza. Como a imaginação é vista como ato de criação, a *imaginatio* fornece a chave para a meta da alquimia: projetar e tornar realidade os conteúdos do inconsciente que não existem na natureza.

Gilbert Durand (2012) considera o imaginário como o museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir, nas suas diferentes modalidades de produção, pelo *homo sapiens*, dizendo que o seu projeto se constitui em estudar o modo pelo qual as imagens se produzem, como se transmitem, bem como a sua recepção. O imaginário implica, portanto, um pluralismo das imagens e uma estrutura sistêmica do conjunto dessas imagens infinitamente heterogêneas, mesmo divergentes (DURAND, 1996).

Durand (2012) comenta ainda que o imaginário constitui a matéria prima do espírito, o esforço do ser para levantar, ainda que de forma fugaz, a esperança contra a finitude da vida, manifestando-se como atividade que reinventa o mundo, como imaginação criadora. Esta, muito além de simples faculdade de formar imagens, é dinamismo organizador da representação: ao deformar os estímulos fornecidos pela percepção, a imaginação consiste em dinamismo reformador das sensações. Sabendo-se que todo pensamento do homem é representação, pois cada imagem que lhe é apresentada se agrega a um conjunto de possíveis articulações simbólicas complexas, seu imaginário é sempre simbólico. Neste sentido, entende-se que se coloca não como um elemento secundário do pensamento humano, mas a própria matriz do pensamento.

Por essa trilha e especialmente percebendo a literatura como um dispositivo mobilizador de imaginários, esse artigo tem como objetivo analisar os simbolismos acerca do feminino e da morte na obra *A asa esquerda do anjo*, da escritora gaúcha Lya Luft (1981). Para tanto, vamos discutir a narrativa considerando que esta enfatiza o regime noturno da imagem (DURAND, 2002), em se tratando, sobretudo, das questões relativas à noite, à morte, à intimidade e aos movimentos de descida, como o parto metafórico mencionado na trama.

A narrativa gira em torno de uma mulher reprimida e deslocada que questiona sua identidade (Gisela ou Guísela, neve ou fogo?), seus sentimentos (o amor por Leo e o fascínio por Anemarie) e até mesmo a condição feminina (destacando a fraqueza de sua mãe e tias, a sensualidade angelical de Anemarie e a personalidade dominadora da avó). Em seu mundo íntimo, descobre-se indisponível para o amor físico, afeiçoando-se às fantasias relativas à morte, ao grotesco, à finitude e ao amor idealizado.

Afligida pela incerteza de seu pertencimento, a personagem constrói um mundo em

seu quarto, perdendo o interesse pelo mundo externo. A busca de um novo sentido, de uma nova verdade só se introjeta no mundo de Gisela e quando ela percebe a situação conflituosa na qual se encontra. Precisa eliminar o verme que a engasga. Sentindo-se frustrada e desamparada, estabelece-se a partir da perda de referências estáveis e da inevitável insegurança de ser quem ela é. Gisela, dominada por discursos ideológicos muitas vezes repressores e cruéis, torna-se um ser fragmentado, já que perdeu a habilidade de identificação com os demais e não compreende que pode ser livre, questionando as normas impostas.

Outro ponto que destacaremos é o caráter social do imaginário disposto na narrativa (MAFFESOLI, 2001; 2007), bem como a condição feminina presente na escrita luftiniana, rica para entender a construção simbólica proposta sobre a referida temática. Na história contada na obra publicada em 1981, a protagonista, Gisela Wolf, filha de um alemão e de uma brasileira, denota extrema dubiedade com relação à própria identidade da infância à idade adulta. Chamada de Guisela pela repressora Frau Wolf, sua avó e, de certo modo, o modelo que ela tem de feminino, assim como sua mãe, que ela vê como fraca e reprimida pela sogra, e Anemarie, a prima por quem a avó tem devoção e por quem ela mesma nutre um amor platônico, Gisela tem sua identidade fragmentada. É esse contexto que encontramos guiando a narrativa e guiará nossas reflexões. Aspectos como a mitocrítica enquanto metodologia, bem como a contribuição dos estudos feministas para a literatura brasileira serão enfocados a seguir.

A mitocrítica como metodologia de análise da narrativa

Durand (1996) propõe a metodologia, metodologia acerca do imaginário, para estudarmos a ocorrência de imagens simbólicas nos fenômenos culturais e seus prolongamentos. Por compreender particularidades que envolvem os âmbitos históricos, culturais e sociais, acesso do imaginário, a mitodologia se torna adequada para os estudos que envolvem as narrativas literárias. Na mitocrítica as imagens simbólicas de um material cultural são catalogadas em redundâncias e repetidas de forma constante, por isso, são identificadas.

Ao elaborar o percurso metodológico, Durand assim o faz:

De uma ciência do homem reunificada em torno de uma dupla aplicação-mitocrítica e mitanalítica - metodológica (que nos sentimos tentados a escrever, desde logo, “mitodológica”) emergiam os prolegômenos de uma orientação epistemológica e filosófica nova, não de uma novidade fugaz do tipo “pronto a vestir” intelectual, mas nova no sentido de renovada pelo encontro de mitos de sensibilidades e filosofemas (DURAND, 1996, p. 159).

A mitocrítica, já estudada anteriormente por Eliade em seus tratados sobre as religiões, estabelece que toda narrativa (literária, cênica, musical, pictorial) tem uma relação muito próxima com o *sermo mythicus*, o mito. O mito pode ser entendido como um

modelo matricial de toda narrativa, estruturado pelos esquemas e arquétipos fundamentais da *psique do sapiens sapiens* (DURAND, 1996).

O autor (1996) ainda orienta que é necessário entender que mito, mais ou menos explícito, anima a expressão de uma linguagem segunda, não mítica. E explica este entendimento: “porque uma obra, um autor, uma época - ou pelo menos, um momento, “momento” de uma época - está obcecada de forma explícita ou implícita por um (ou mais que um) mito que dá conta de modo paradigmático das suas aspirações, dos seus desejos, dos seus receios e dos seus terrores” (DURAND, 1996, p.246).

A mitocrítica pode ser dividida, com a proposta do antropólogo, em duas partes: a primeira mais estática que nos guia à caça e ao levantamento das pistas, dos rastros da presença da caça mítica. A segunda, mais dinâmica, se relaciona aos movimentos do mito: como ele se modifica, que processos ocorrem nestas modificações e de que forma ocorrem (DURAND, 1996, p. 246).

Essa metodologia se movimenta por terrenos movediços, em variadas dimensões e em escalas diferentes. É necessária a atenção para que se perceba a redundância e a repetição. É esta insistente repetição que reorganiza o mito, formando constelações de imagens que ficam impregnadas e objetivam persuadir, produzir sentido, emergir um imaginário.

O conceito durandiano de mitocrítica consiste na aplicação de um método de crítica literária ou de crítica do discurso. Este centra o processo de compreensão na narrativa de caráter mítico à significação de todo relato (DURAND, 2002). No contexto mitocrítico, a significação necessita de um texto cultural. O discurso literário, por exemplo, em muito se aproxima do mito em função da narrativa que apresenta, sendo a linguagem mítica sempre literária (NEVES, 2010).

Pela mitocrítica, vamos mapeando os mitemas: menores unidades de sentido que aparecem obsessivamente, em recorrência, dando sentido e guiando o imaginário acerca das cenas, lugares, personagens, suas histórias e dilemas. O caráter simbólico utilizado pelo autor do texto cultural contribui para a transformação de uma mitologia estabelecida ou, ainda, acentua seu sentido. Esse movimento analisa como os arquétipos e mitos se afinam com os símbolos instituídos ou se direcionam para um caráter instituinte. O texto nos apresenta uma imagem, tal como aquela que traçamos, na obra analisada, da interdição do feminino guiada por uma constelação de imagens do regime noturno.

Araújo e Almeida (2018), ao estudarem a mitocrítica proposta por Durand, afirmam que se trata de uma técnica de investigação que parte das obras literárias, artísticas, dos relatos, histórias de vida, documentos e narrativas de modo geral para depreender os mitos diretores dessas produções.

Ainda, conforme Araújo e Almeida (2018), a mitocrítica inscreve-se na tradição das novas críticas, atribuindo um realce privilegiado ao papel e à atuação do mito no interior das narrativas oral ou escrita: “A mitocrítica permite-nos mergulhar o nosso olhar sobre o

texto até às últimas confrontações com o gesto dos heróis imemoriais e dos deuses” (DURAND, 2000, p. 198), ou seja, tem como um dos principais objetivos ler um texto literário na perspectiva mítica: “A mitocrítica estabelece que toda a ‘narrativa’ (literária certamente, mas também de outras linguagens: musical, cênica, pictural, etc.), entretém um parentesco estreito com o *sermo mythicus*, o mito” (DURAND, 1996, p. 230). E é essa leitura que pretendemos fazer ao analisar alguns aspectos da narrativa de Lya Luft.

Pois, vemos em *A asa*, os mitos sociais, de pureza e de correção, pelo lado germânico. Anemarie, a bela prima de Gisela, personifica esse padrão, por seu tipo longilíneo e seu rosto angelical. Vemos, no outro viés, o brasileiro, como inadequação, acomodação e distúrbio, visto pelo olhar de reprovação de Frau Wolf, a avó-matriarca. Aqui, Gisela (e não Guísela, pronúncia alemã de seu nome que ela julgava horrível) se insere, com suas orelhas de abano (que a avó recomendava serem corrigidas pelo uso de uma faixa apertada), sua postura “sempre relaxada” e sua magreza e ausência de curvas (algo admirado em Anemarie, ideal de beleza que, ao “cair em tentação” e fugir com o tio Stefan, tem o caixão cuspidos pela matriarca Wolf, a qual antes a idolatrava). Os padrões de beleza, bem como os ideais arianos, manifestados pelo comportamento contido e pela língua alemã, são exemplificados na personalidade opressora de Frau Wolf. Nela percebemos também o mito da grande mãe, ora protetora, ora malévola, mas sempre mãe. No trecho a seguir, é possível perceber essa dubiedade que marca a personalidade da protagonista. Sentia-se Gisela e queria ser alegre e adaptável como Maria da Graça, sua mãe. Mas era compelida a ser Guísela pelo caráter repressor da avó. “[...] Era possível que partilhássemos, sem comentar, a sensação de estarmos no lugar errado. Maria da Graça, numa família de Helgas e Heidis. E eu, Guísela ou Gisela? Minha mãe pronunciava Gisela; o resto da família dizia Guísela, à maneira alemã, que eu achava horrenda” (LUFT, 1991, p. 21).

A repressão de Gisela pela avó trouxe como consequência o desenvolvimento extremo do princípio da inferioridade. Em suas vivências, a protagonista passou a valorizar o mundo dos outros em detrimento de seu mundo, principalmente o interior, o que a afastou de sua verdadeira natureza e criou uma série de conflitos relacionados com os princípios que governam o seu ser, principalmente no que se refere aos relacionamentos, em função da sua relação com a imagem do feminino.

Uma estranha no ninho: a condição da mulher em *A asa esquerda do anjo*

Fonseca (2021) no artigo intitulado *Gênero, sexualidade e patriarcado em ‘A Asa esquerda do anjo’, de Lya Luft*, destaca que a obra, publicada no início da década de 1980, discute diversos aspectos concernentes à opressão ao feminino. A personagem principal Gisela ou Guísela, experiencia as expectativas sociais sobre o casamento, a aparente felicidade conjugal “que esconde dramas e sofrimento a exemplo do que

vivenciam sua genitora e tias; cada personagem feminina que perpassa a trama narrativa enseja uma reflexão da protagonista e marca sua vida interior com a construção de um olhar que problematiza a vida a partir do vivenciado” (FONSECA, 2021, p. 1). *A asa (...)* é, por assim dizer uma narrativa violenta, no que tange ao desrespeito e à rejeição explícita, no seio familiar, às diferenças e à diversidade inerente a cada indivíduo.

Acerca da violência dita simbólica (BOURDIEU, 1998) à qual Gisela e outros integrantes da trama são submetidos, é oportuno enfatizarmos as palavras de Rechia (*in* PITTA, 2019, p. 133): “a sociedade classifica sujeitos, estabelece divisões e atribui rótulos que pretendem fixar as identidades. A sociedade define, separa e, com formas sutis ou violentas, também diferencia e discrimina, escondendo as particularidades. E o indivíduo que insiste em ser singular é considerado um desviante”.

Sob essa égide, a singularidade de Gisela, com seu corpo magro, sem curvas e, na opinião da avó, corcunda, o alemão falado com sotaque nordestino por sua mãe Maria da Graça, a qual falava o alemão com sotaque e por meio de construções frasais simples, atrapalhando-se com as declinações (LUFT, 1991); a própria Língua Portuguesa, rechaçada na casa Wolf, não obstante todos, exceto a matriarca, terem nascido no Brasil; esses são os signos da diversidade, do “desvio” a ser combatido, no entendimento das tradições alemãs em cena. .

Rechia destaca, ainda, a fala de Maffesoli na obra *A violência totalitária*: o nivelamento das diferenças conduz à tirania, que fica personificada, na narrativa luftiniana, na figura repressora de Frau Úrsula Wolf. “Para ele, só existe harmonia na tensão: a subjetividade só pode florescer de forma mais completa na mesma medida em que o social é vivido na diferença” (RECHIA *in* PITTA et al, 2019, p. 133-134). Na casa Wolf, contudo, a diferença é defeito a ser corrigido, nivelado, combatido. A começar pela língua e pela rigidez dos costumes alemães, tudo isso deveria ser mantido, muito embora fossem todos, exceto Frau Wolf, brasileiros. Vê-se em Gisela esse desejo de ser quem é reprimido por um “dever ser” instituído pela avó.

Em torno da vida como ela é, Maffesoli (1987) pontua, ainda, que não se pode “esquecer que a heterogeneidade, mesmo se ela perturba, mesmo se é mais difícil de compreender, é a fonte da vida” (MAFFESOLI, 1987, p. 83). O estudioso do imaginário destaca, a seu turno, que devemos vislumbrar a vida como é, e não como um “dever ser” (MAFFESOLI, 2007). Ou seja, a heterogeneidade é o que nos constitui como indivíduos, partes de um todo, mas únicos. Essa unicidade é combatida pelo estabelecido já que, em muitos contextos, como o descrito na obra de Lya Luft, é visto como desvio, como anormalidade.

Particularmente sobre o imaginário do feminino disposto na obra, cabe destacar o que diz Silva (2006, p. 8), acerca dessa questão. Para o autor, “todo imaginário é uma narrativa inacabada. É um processo, uma teia, um hipertexto. Uma construção coletiva, anônima e sem intenção”. O imaginário, de certo modo, se opõe ao real, pois, via

imaginação, se distorce, se formaliza e se idealiza o real. Na narrativa de Lya Luft aqui em debate, não há uma idealização propriamente dita, mas a sombra desse padrão, representado pela mão de ferro da matriarca dos Wolf, Úrsula. Os valores e padrões germânicos são, nesse cenário, os únicos aceitáveis, aos quais os familiares, embora brasileiros (sendo a cultura tupiniquim vista como inferior, portanto), deveriam adequar-se.

Em sua narrativa, Lya Luft vai ainda destacar, sob diversos vieses, a repressão à qual a mulher é submetida. Duarte, no artigo *Feminismo e literatura no Brasil* (2003), destaca a importante contribuição de autoras na luta do símbolo instituído e daquele que se almeja, pela potência poética, instituir. Nesse contexto,

Nélida (Piñon) tornou-se a primeira mulher a tomar posse como presidente da Academia Brasileira de Letras, e apenas bem recentemente declarou-se feminista. Inúmeras outras escritoras poderiam ser lembradas pela reflexão que seus textos e personagens suscitam nas leitoras, como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, Marina Colasanti, Lya Luft, entre outras, muitas outras (DUARTE, 2003, p. 17).

Reconhece-se na obra de Lya uma importante contribuição para a literatura feminista e feminina no Brasil. Em artigo intitulado *A condição da mulher em O que a gente não disse*, de Lya Luft, Silva (2021) vai destacar que, assim como outras autoras brasileiras, Lya é integrante da segunda e terceira fases da literatura feminina no Brasil. A segunda fase, denominada *feminista*,

apresenta uma escrita de protesto contra os valores vigentes. Em suma, elas defendem os direitos e os valores das mulheres. Desse período destacam-se Clarice Lispector, Lya Luft, Marina Colasanti, Lygia Fagundes Telles entre outras. Tais escritoras discutem as estruturas dominantes e os sofrimentos das mulheres que vivem sob tais prerrogativas. Já na terceira fase, segundo Elaine Showalter, chamada de fase fêmea, as discussões transcendem, indo além do universo feminino, discutindo outros problemas sociais, existenciais, etc. Lya Luft também faz parte desse último grupo (SILVA, 2010, p. 6).

O autor observa, ainda, que ao longo da história até os nossos dias de hoje, vários meios são empregados com o intuito de manter a mulher submissa. Um dos mais fortes é o discurso religioso, que “‘obriga’ a mulher a manter-se como subjugada em relação ao sexo masculino dominante” (SILVA, 2010, p. 3). Em *A asa (...)*, não é a religião, mas a tradição alemã, expressa pela linguagem e pelos costumes, que reprime e submete as mulheres da família Wolf, comandadas pela repressora Frau Úrsula Wolf, mulher rígida e ligada às tradições germânicas.

Acerca desse aspecto, Fonseca (2021, p. 5) destaca:

a linguagem também constitui um instrumento de dominação (...) a interdição da língua expressa não apenas o sinal de superioridade que perpassa o opressor a exemplo do que ocorrera no processo colonizatório,

mas também a imposição de um código único com o qual o sujeito deverá manifestar sua subjetividade e seu ser - estar no mundo. Esta perspectiva está presente na narrativa através da imposição de Frau Úrsula Wolf de que sua descendência deveria comunicar-se exclusivamente em alemão.

A língua sempre foi usada como um instrumento de dominação e também de exclusão. Basta observarmos o que a história conta acerca da aculturação dos nativos de colônias, como os indígenas brasileiros sendo catequizados e obrigados a falar o idioma de seus captores. No cenário de *A asa esquerda do anjo*, a língua portuguesa falada no Brasil é vista com reprovação pela matriarca, que institui, na linguagem, uma forma de manter a família sob seu domínio. Tudo o que é diverso deveria, portanto, ser excluído e evitado. Esse aspecto mostra-se presente no trecho a seguir:

Todos falávamos alemão na casa de minha avó, embora, à exceção dela, todos tivéssemos nascido no Brasil. Minha mãe passara dificuldades, mas aprendera o novo idioma usando um vocabulário simples, errando as declinações, falando com um sotaque do qual eu achava graça, sempre brincávamos por causa dele. Às vezes pedia-me que explicasse alguma palavra cujo sentido não pegara bem. Eu sentia um pouco de pena, mas ela encarava tudo com bom humor, mesmo o fato de eu ser obrigada a falar só alemão também com meu pai em casa (LUFT, 1991, p.20-21).

Mesmo em casa, Gisela só podia dirigir-se ao pai, Otto, em alemão. O que percebemos, no contexto da narrativa, o quanto isso a afasta do pai. Em *A asa*, a herança patriarcal de origem germânica, o amor platônico homoafetivo de Gisela pela prima Anemarie, interditado pelo tradicionalismo heteronormativo da família, personificado por Frau Wolf (SILVA, 2021), bem como “as ideias eugenistas conservadas na família, tão comuns no discurso pseudocientífico e racista oitocentista, pois a partir de 1870 introduzem-se no cenário brasileiro teorias do pensamento até então desconhecidas, como o positivismo, o evolucionismo, o darwinismo”, pontua Schwarcz (2012, p. 57) em *Nem preto, nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociedade brasileira*. Gisela, por se sentir inadequada, é infeliz, reprimida, desconectada de si mesma em virtude da repressão e pelas exigências sociais às quais ela, a mãe e todos da família têm de atender sob a mão de ferro de sua avó.

Ainda podemos aproximar à noção de *habitus*, destacada por Bourdieu (1996) como o molde, o pré-estabelecido às diversas áreas do campo social. Na família Wolf, quem não se adequava, não obedecendo à forma, usos e costumes impostos pela tradição germânica, era vista como anormal, a ser combatida e sempre corrigida.

Assim, a partir da identificação de estruturas de tradição e interdição como mitemas, buscamos refletir como a construção simbólica dessa narrativa se ancora em imagens que vão permitindo/construindo seu sentido. Assim, a seguir, apresentamos o funcionamento do Regime Noturno da Imagem que estrutura majoritariamente as imagens presentes na narrativa.

Mobilizações do regime noturno da imagem

De acordo com Durand (2012) as imagens se organizam por meio de regimes aos quais nomeou de regimes diurno e noturno. Em cada um destes regimes, o estudioso percebe duas intenções na base da organização do universo, criando polaridades opostas como um jogo de forças entre o bem e o mal, o alto e o baixo, a esquerda e a direita, etc.... a outra intenção seria a união destas polaridades opostas que se complementam e se harmonizam. Das polaridades opostas surgiria o que Durand nomeou como regime diurno das imagens, sinalizadas pela luz que permite as distinções pelo debate. Na segunda polaridade está o regime noturno cuja noite é sua maior representação e que unifica e concilia os opostos.

Estes regimes da imagem, conforme Pitta (2005), cobrem três estruturas do imaginário que objetivam responder a principal angústia da existência humana: a morte. Morte e sofrimento existencial produzem imagens relacionadas ao tempo e sua fugacidade.

O regime diurno de imagens está relacionado à verticalidade, da estrutura heroica. Turchi (2003, p.27) assim o comenta: “O diurno, estruturado pela dominante postural, concerne à tecnologia das armas, à sociologia do soberano mago e guerreiro, aos rituais de elevação e da purificação”. Sendo assim, o regime diurno comporta todos os símbolos da ascensão, aqueles que nos elevam e que nos direcionam ao alto. Estes símbolos se voltam para a espiritualidade, para a transcendência.

Opondo-se ao regime diurno cujas forças são antagônicas e uma prevalece sobre a outra, o regime noturno constitui-se de forças unificadoras e harmonizantes (PITTA, 2005). Estas forças são harmonizadas de duas formas diferentes que correspondem às duas estruturas do imaginário: a mística e a sintética. Neste regime a queda heroica se transforma em descida e o abismo em receptáculo. Assim, ascender ao poder não é o objetivo maior e sim descer à procura do conhecimento. “O regime noturno da imagem estará constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo” (DURAND, 2012, p.197).

Durand (2012) associa as imagens noturnas aos gestos dominantes ou reflexos primordiais, tidos pelo autor como um princípio de organização, uma estrutura sensório-motora, que são, a saber: a dominante de posição (verticalidade e horizontalidade), a dominante de nutrição ou digestiva e a dominante copulatória ou sexual. O autor estabelece uma ligação entre estes fenômenos sensório-motores e a convergência dos grandes símbolos instituintes da vida social. Sua tese é a de que “existe uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas” (DURAND, 2012, p. 51). E nos interessa para essa análise, o esquema da descida ou da queda (catamórfico) agregador dos arquétipos da noite e das trevas (regime noturno). No regime noturno, as imagens dizem respeito a tudo quanto possa se relacionar com o instinto, com o irracional; ideias de descida, queda, trevas, noite, profundidade; a terra (ctônico) – em contraste com o céu

(urânico) -, a mulher, a maternidade, refúgio, repouso. Uma vez que o aspecto noturno do imaginário se caracteriza pela subjetividade e, conseqüentemente, pela obscuridade, é metaforizado por imagens da noite, das sombras, das trevas. Para Durand (2012, p.93):

No folclore, a hora do fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas. Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz do dia. As trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo [...]

Assim, destacamos que as imagens do texto em análise estão ligadas ao Regime Noturno, imaginário em desordem, mas, também, associado à feminilidade e à estrutura matricêntrica, como referimos e reforçaremos a seguir.

A feminilidade interdita, a presença do monstro e a morte

Na obra *A asa esquerda do anjo*, percebe-se o regime noturno da imagem destacado por Durand (2012), no que tange às questões do feminino - e da intimidade, por assim dizer, e a morte e a noite, a qual também simboliza o referido regime. Cabe sempre afirmar que ao se analisar uma narrativa ancorada na teoria do imaginário, buscamos compreender que:

as imagens e o imaginário são sinônimos do simbólico, pois as imagens são formas que contêm sentidos afetivos universais ou arquetípicos, cujas explicações remetem a estruturas do inconsciente (Jung, Campbell), ou mesmo às estruturas biopsíquicas e sociais da espécie humana (Durand). (...) Conseqüentemente, toda e qualquer imagem, ao mesmo tempo produto e produtora do imaginário, passa a ter o caráter de sagrado, devido à sua universalidade e à sua emergência do inconsciente (LAPLANTINE e TRINDADE, 1996, p. 16).

E é nesse simbólico que as imagens se movem, formando um mosaico de significações que apontam para o regime noturno ao longo da trama luftiniana. Nela, é possível vislumbrar símbolos próprio deste. O feminino tão fragmentado da protagonista; a noite e a manifestação noturna do monstro que Gisela acredita ter dentro de si, o aparelho digestivo e, posteriormente, ao movimento de descida do parto.

Pensando as imagens que emergem da narrativa, constatamos que Gisela e suas divagações noturnas condizem com aquelas do Regime Noturno. Vejamos:

Durante os dias, me distraio; à noite, contudo, esse tormento me crava suas garras, diante dele meus antigos fantasmas são brinquedos inocentes. Tenho dentro de mim o animal. Meu ventre incha, convulsiona-se. O médico não encontra nada (...) No entanto, esse que me habita está aí: à noite, quando me angustio, enovela-se no meu estômago, sobe pelo esôfago, deixa minha garganta escalavrada pelo roçar do seu couro áspero (LUFT, 1991, p. 62).

Segundo Abella e Raffaelli (2021, p. 229), no Regime Noturno, “as imagens são concernentes a ideias de descida, trevas, profundidade, o materno e eterno feminino (o que se vê nitidamente na narrativa de *A asa*), nutrição, refúgio, repouso, intimidade, transformação, regeneração, eterno retorno, devir”. Nesse contexto, o aspecto noturno do imaginário é caracterizado pela subjetividade, pelo feminino, pela obscuridade. No próprio título, vê-se a alusão ao lado esquerdo, o qual simbolizaria, na tradição religiosa, o mal, o lado obscuro, o que, durante séculos, foi associado ao feminino pela queda de Eva, resultando na expulsão do Jardim do Éden.

O parto do monstro em questão é uma metáfora para destacar a contradição de Gisela/Guísela com relação à própria sexualidade. Ela ama e deseja Leo, mas repele o ato sexual por medo de se ferir e macular irremediavelmente. Quando este morre, ela começa a vivenciar essa “presença incômoda” em si, certamente pelo arrependimento e pela falta. Esse é mais um reflexo da repressão de Frau Wolf, que cospe no caixão da doce Anemarie, que ousara fugir com Stefan por amor. Não por acaso a “criatura” volta à vida em seu íntimo após a morte do homem amado. Segue o trecho em que ela “dá à luz”.

Respiro com dificuldade, grandes arrancos, lágrimas grossas, estou parindo, grotesca e desesperada. Penso em Anemarie, que bom que você não me viu assim, Anemarie, meu anjo. A memória continua ativa, num estertor lembro que Leo está morto e que, desde a sua morte, esta coisa que estou expelindo retornou à vida dentro de mim” (LUFT, 1991, p. 131).

No que tange à morte, esta também permeia toda a narrativa, por meio do fascínio de Gisela pelo que ocorre aos corpos após a descida (e aí novamente o Regime noturno) à sua última morada, o túmulo. “Durante a noite, os ventres inchariam, começariam a estourar num som cavernoso, sapos enormes pulando desesperados nas lajes, toda a família, encabeçada por Frau Wolf, de bengala e camafeu. Todos, menos meus pais e Anemarie” (LUFT, 1991, p. 49).

Gisela não consegue imaginar os cadáveres putrefatos dos pais e de sua amada Anemarie justamente pelo amor que lhes devota. Esta, em nosso entendimento, seria a “proteção” que, inconscientemente, a protagonista confere a seus amores. Ainda no trecho que segue, a morte é elemento constante. “Penso que está quase encerrado o ciclo das minhas mortes (...) Fico triste porque o próximo será meu pai. E resta apenas um lugar no Jazigo de vitrais roxos da FAMILIE WOLF” (LUFT, 1991, p. 133). Percebemos, ainda, os símbolos teriomórficos (relativos à noite) e nictomórficos (relativos à morte) inerentes ao Regime noturno da imagem, presentes na narrativa. Nesse contexto:

A própria ideia de símbolos noturnos representando os esquemas da descida e da intimidade permite remeter de início à noite como representação simbólica, enfatizando um aspecto geral sombrio, misterioso, caótico e até mesmo aterrorizante, associado a uma imaginação de trevas nefastas. Durand associa a esse simbolismo os sentimentos de abatimento, angústia e medo” (ABELLA; RAFFAELLI, 2021, p. 234).

O anjo, a asa, a esquerda: simbologias de ascensão e queda

Os elementos simbólicos no romance, em certa medida, constituem o cerne da imagem da opressão de um sistema que “secundarizou” o papel da mulher. Dessa maneira percebemos que as personagens do romance vivem com o intuito de conciliar “mundo real” com o “mundo imaginário” da narradora protagonista para assim atingir sua personalidade.

Pensando em Gisela, a protagonista, reverberamos ao título da narrativa *A asa esquerda do anjo* que nos faz refletir sobre as simbologias expressas nessas palavras e que são relevantes e revelantes na narrativa. O anjo é o símbolo do inviolável, das forças que sobem e descem entre a origem e a manifestação (CIRLOT, 1984). A antítese da imagem do anjo entre subir e descer são pertinentes à imagem que Gisela queria construir aos olhos da avó. Assim, a imagem que a entidade angelical faz aparecer como fato simbólico não modifica o fato real, pois “o anjo simboliza a sublimação, ascensão de um princípio volátil (espiritual) [...] (CIRLOT, 1984, p.84). Ainda, segundo o dicionário dos símbolos de Chevalier (2001), o arquétipo do anjo denota as mais diversas interpretações, no entanto na maioria prevalece o sentido de divindade, pureza e oposição ao humano. A personagem Gisela em diversos momentos ressalta a pureza.

O segundo símbolo é a asa. Para Cirlot (1984) as asas são espiritualidade, imaginação, pensamento. Para Chevalier (2001), são, antes de mais nada, símbolo do alçar voo, do alijamento de um peso (leveza espiritual, alívio), de desmaterialização, de liberação – seja de alma ou de espírito -, de passagem do corpo sutil. Na narrativa, a asa nos lembra que o sonho de Gisela era de alçar voo à liberdade, desprendendo-se das amarras familiares, do preconceito verbalizado pela avó, do sentimento de inferioridade que a assolava e, muitas vezes, paralisava. Parece-nos muito apropriado à personagem Gisela esta representação de liberdade, já que esta deliberadamente almeja sua libertação íntima, especialmente das amarras sociais que por toda a sua vida vigoraram na imposição contra seus desejos próprios. Na teoria do imaginário, asa também é símbolo de ascensão.

A palavra esquerda aparece no título qualificando a asa. A origem da palavra nos remete a pensar no inferior, no sinistro. Na língua inglesa, por exemplo, *Left* surgiu de *lyft*, que significa fraco ou impotente. Em francês temos o termo *gauche* que pode significar também incorreto ou atrapalhado. Em latim *sinistrum*, que remete a mal ou desafortunado. Ao refletirmos sobre a palavra na narrativa, entendemos que, apesar das palavras anjo e asa reverberarem a elevação, a espiritualidade da protagonista, seu desejo de parecer perfeita aos olhos da sociedade, este anjo expressa a inferioridade pela sua asa esquerda. Gisela é a desafortunada, a mulher que não encontra seu espaço, não tem reconhecimento

familiar, não é bela, não tem os traços germânicos tão importantes na família da avó Wolf.

A tecitura da narrativa de Lya Luft expressa-se no fio que entrelaça suas protagonistas. De maneira geral, são mulheres em situações limite, percorrendo uma trajetória existencial matizada pela ausência materna, pelas perdas, pela dor, pela angústia, pelas tragédias, pela loucura, pelo suicídio, pelo alcoolismo, o que desencadeia o afastamento do convívio familiar, promovendo a busca pela elucidação das causas de tudo o que deu “errado” numa tentativa de reformular suas vidas, seu próprio ser. Nessa cadência, instituições como o casamento, a maternidade, os afazeres domésticos são observado de outro ângulo, mais desafiador e descentralizado. Imagens noturnas (do monstro e da morte) que mobilizam a interdição (e discussão simbólica) da/sobre o feminino.

Nesse sentido, o escopo teórico do imaginário nos auxilia na compreensão da complexa rede de símbolos que se inter cruzam na narrativa que estudamos. As imagens reverberam aspectos dos regimes diurnos e noturnos da imagem, expressando conflitos, medos, morte e renascimento.

Considerações finais

Sempre voltada a questionar os padrões e criticar o estabelecido, Lya Luft nos brinda, nesta obra, com uma consciente reflexão. Uma narrativa literária é representação da sociedade, trazendo consigo elementos de alguma cultura, civilização ou povo. É nessa representação social que o texto literário faz a sua leitura de uma sociedade por meio dos elementos representativos que são a composição de um meio social. Relata, além da vida urbana, a vida pacata das cidades interioranas, a simplicidade, o misticismo, o drama das sociedades que vivem um contexto pós-guerra, as militâncias e denúncias sociais.

Por fim, a narrativa de Lya Luft *A asa esquerda do anjo* talvez tenha, neste viés, o propósito maior: abordar a repressão à mulher, as consequências ao universo feminino provenientes de um sistema patriarcal na sociedade que, por anos a fio, exerceu domínio sobre as vontades e desejos femininos. Em nossa análise, investigamos como a imagem noturna, metaforizada a partir da perspectiva do monstro e da morte, emerge na narrativa. Percebemos que a noite surge como aniquilação em diferentes aspectos, tanto se referindo ao imaginário do já vivido, adquirindo uma conotação negativa e disfórica, mas perspectiva também um vir-a-ser, afastando-se do que foi nefasto. Um enredo marcado pelo trágico e pelo grotesco às portas de um porão. O noturno afasta-se do diurno e o engloba totalmente por caracterizar uma síntese final das dicotomias próprias daquele.

A asa fica como metáfora, símbolo em reticências, daquilo que se mostra interdito pelas questões culturais, mas em potência pelo individual. Eis o que Durand (2012, p. 41) chama de trajeto antropológico: “incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio

cósmico e social”, nossa personagem vai se construindo na tensão entre a subjetividade de Gisela e o que está em seu entorno, tornando-a Guísela. Esse movimento de construção e desconstrução da personagem, amor sentido e calado, a interdição do feminino e os símbolos que ancoram a narrativa, como o monstro e a morte, nos trazem reflexões que nos fazem perceber enquanto sociedade.

The interdiction of the feminine, the presence of the monster and death in The Left Wing of the Angel

Abstract

This work aims to analyze the imaginary about the feminine and death in the work A wing left of the angel, by the writer from Rio Grande do Sul, Lya Luft. To do so, we will analyze the narrative considering that it emphasizes the nighttime regime of the image, dealing, above all, with issues related to night, death, intimacy and descent movements (such as the aforementioned metaphorical birth in the plot). Another point that we will highlight is the social character of the imaginary arranged in the narrative which conflicts with questions of individuality. The main character's conception of the feminine is strongly shaken by the relationship with other female characters and by the rigor of family traditions.

Keywords: Imaginary. Feminine. Death. Night regimen

Referências

- ABELLA, Sandra I. S.; RAFFAELLI, Rafael. **As estruturas antropológicas do imaginário de Gilbert Durand em cinco pinturas de Arcimboldo**. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1984-8951.2012v13n102p224#:~:text=Trata%2Dse%20do%20recorte%20de,de%20suas%20ilus%C3%B5es%20de%20%C3%B3tica>. Acesso em 16 jul. 2021.
- ARAÚJO, Alberto F. ALMEIDA, Rogério. Fundamentos Metodológicos do Imaginário: Mitocrítica e Mitanálise. **Têssera**, Uberlândia, MG, v.1, n.1, p.18-42, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/tessera/article/view/42944/24672>. Acesso em 15 jun.2022.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário dos símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário dos símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Tradução Vera da Costa e Silva... [et al.] 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001
- DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e literatura no Brasil**. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/6fB3CFy89Kx6wLpwCwKnqfS/?lang=pt>. Acesso em 22 jul. 2021.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Tradução de Helder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Tradução de Helder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DURAND, Gilbert. **Campos do Imaginário**. Textos reunidos por Danièle Chauvin. Grenoble:

Ellug, 1996.

FONSECA, Theotonio. **Gênero, sexualidade e patriarcado em A asa esquerda do anjo, de Lya Luft**. Disponível em: <https://www.itapecurunoticias.com/noticia/6575/genero-sexualidade-e-patriarcado-em-la-asa-esquerda-do-anjo-de-lya-luft>. Acesso em 23 jul. 2021.

JUNG, C. G. **A vida simbólica**. Petrópolis, RJ.: Vozes, 1998.

LAPLANTINE, Francois; TRINDADE, Liana. **O que é o Imaginário?** São Paulo: Brasileense, 1996. Coleção Primeiros Passos.

LUFT, Lya. **A asa esquerda do anjo**. 4 ed. São Paulo: Siciliano, 1991.

MAFFESOLI, Michel. **O ritmo da vida**: variações sobre o imaginário pós-moderno. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **Dinâmica da violência**. São Paulo: Revista dos Tribunais/Vértice, 1987.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. Entrevista a Juremir Machado da Silva. In: **Revista FAMECOS**, n. 15. Porto Alegre, agosto de 2001. Disponível em

PITTA, Danielle P. Rocha. **Iniciação à teoria do Imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

RECHIA, Tânia Maria. Violência e identidade: a imposição de papéis sociais. In: PITTA, Danielle Perin Rocha; COPPI, Luiz Antonio Callegari; ALMEIDA, Rogério de (orgs). **Imaginário do Terror**. São Paulo: Feusp, 2019.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociedade brasileira**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SILVA, Luís Cláudio Ferreira. *A condição da mulher em O que a gente não disse, de Lya Luft*. Disponível em: http://www.fecilcam.br/nupem/anais_v_epct/PDF/linguistica_letras_artes/08_SILVA.pdf. Acesso em 20 jul. 2021.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e Antropologia do Imaginário**. Brasília: Editora UnB, 2003.

