

A COLHEITA DO IMAGINÁRIO: UMA ANÁLISE DOS SÍMBOLOS VIAGEM E CASA NA NARRATIVA DE NÉLIDA PIÑÓN

Marina Maimone de Almeida¹
Sherry Almeida²

RESUMO: Este artigo apresenta um estudo da obra de Nélide Piñón (1973) a partir da discussão acerca do paradigma humano da finitude. A certeza do fim leva o ser a lidar com a morte de diferentes maneiras, seja pela sua aceitação seja pela sua negação, o homem encara essa realidade por meio do universo simbólico. Tomando como base essa temática, o presente estudo se propõe a analisar os símbolos *viagem* e *casa* presentes no conto “Colheita”, da obra **Sala de Armas**, de 1973, da escritora Nélide Piñón. À luz dos estudos de Durand (2002) sobre os *Regimes Diurno e Noturno* das imagens, de Bachelard (1993) a respeito do símbolo casa e sua divisão estrutural simbólica entre porão, térreo e sótão, e da consulta aos dicionários de símbolos de Chevalier (1986) e de Cirlot (1992), pretende-se tratar das diferentes posturas do ser humano diante da certeza do fim.

PALAVRAS-CHAVE: símbolos; casa; viagem; finitude.

RESUMEN: Este artículo presenta un estudio de la obra de Nélide Piñón (1973) a partir de la discusión acerca del paradigma humano de la finitud. La certidumbre del fin lleva al ser a lidiar con la muerte de diferentes maneras, sea por su aceptación o por su negación, el hombre hace frente a esa realidad a través del universo simbólico. En el presente estudio se analizan los símbolos *viaje* y *casa* presentes en el cuento “Colheita”, de la obra **Sala de Armas** (1973), de la escritora Nélide Piñón. A la luz de los estudios de Durand (2002) sobre los *Regímenes Diurno y Nocturno* de las imágenes, de Bachelard (1993) sobre el símbolo de la casa y su división estructural simbólica entre sótano, planta baja y ático, y de la consulta a los diccionarios de símbolos de Chevalier (1986) y de Cirlot (1992), se abordan las diferentes posturas del ser humano en la certeza del fin.

PALABRAS-CLAVE: símbolos; casa; viaje; finitud.

1. Delimitando a trajetória

A escrita é um exercício de libertação; quando bem elaborada, vence os espaços e o tempo, pois a língua simbólica “obedece a categorias que não são o espaço e o tempo, mas a intensidade e a associação.” (CIRLOT, 1992, p. 12)³. Poucos são os que possuem a capacidade de tocar “em outras almas, em outros corações, apesar de todas as barreiras do senso comum, de todos os pensamentos sensatos, felizes em sua imobilidade” (BACHELARD, 1993, p. 3) a partir do dom da palavra. Nélide Piñón é uma dessas raras

¹ Graduanda do curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE

² Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e professora do curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco – (UFRPE)

³ “obedece a categorías que no son el espacio y el tiempo, sino la intensidad y la asociación”

figuras. Escritora carioca, nascida em 1937, Nélida vem desenvolvendo a arte do “bem-dizer” (BACHELARD, 1993, p. 11) desde a década de 60. Sua obra viaja entre o universo dos contos, romances, ensaios, memórias, crônica e literatura infanto-juvenil. Possuidora de uma escrita cortante que põe seus leitores em estado de alerta, Piñon desenha a realidade humana a partir do tecido simbólico. Por meio da simbologia, a autora leva os leitores a se reencontrarem com tempos longínquos e íntimos, à “anterioridade tanto cronológica como ontológica do simbolismo” (DURAND, 2002, p. 31). A ordem sintática dos seus textos desafia os leitores provocando rupturas quando há necessidade de suspirar diante das imagens poéticas e ordenando palavras cadenciadamente quando há a emergência de uma fluidez na narração. Dentre a sua vasta obra, o livro *Sala de armas*, de 1973, chama atenção pela riqueza literária e simbólica dos contos apresentados. A vida humana frente às batalhas contra a passagem do tempo se torna palco e plateia no delinear de narrativas que fazem personagem e leitor se entrelaçarem em meio a enredos que falam e tocam na alma de quem os lê.

Mesmo que a sua carreira literária tenha tomado maior destaque nos romances, foi escolhido para a análise deste artigo outro gênero desenvolvido pela autora, o conto. Essa escolha não se deu de forma aleatória nem ingênua, o caráter de eleição surgiu após a percepção de como a escrita de Nélida consegue dizer mais e além do que parece permitir o espaço do gênero narrativo eleito: “[s]uas histórias são sempre desconcertantes, exacerbando as características do conto: uma arquitetura toda voltada para o final que surpreende, eleva ou nauseia.” (BORDINI apud PIÑON, 1999). Não se encontra na escritora dificuldade em desenvolver visceralmente suas narrativas em maior ou menor número de páginas. Para ilustrar melhor essa afirmação, toma-se como exemplo o conto “Luz”, pertencente ao livro já referido. Com pouco mais de quatro páginas, Nélida causa momentos de suspensão em seus leitores. A história de amor de um casal, longe dos clichês existentes na literatura mundial, deixa espaço para um grande leque interpretativo. Os namorados se encontram em pleno auge da paixão, mas esse é de longe o foco da narrativa. Os dilemas humanos diante das fugas perfiladas nas viagens da protagonista Luz colocam em xeque o sentido da trajetória da vida face à passagem do tempo. Assim como esse conto são os outros presentes no livro. Os seus ditos vão muito além das temáticas centrais propostas.

A tecitura da obra vai desde a escolha minuciosa de títulos que, por si só, já dão indícios do que está para ser dito, até o fechamento das histórias, muitas vezes, finalizadas por meio de frases curtas e diretas que impulsionam o leitor a virar a página procurando a continuação da história. A frase final do conto “Vida de estimação” ilustra bem essa característica da autora: “[e] o venderam” (PIÑON, 1973, p. 39). Nélida não entrega o jogo completo de suas narrativas, ela dá aos leitores a missão de desvendar os símbolos de suas páginas para que os enredos tomem sentido completo. Esse caráter investigativo aguça e desperta o espírito dos que leem, pois aquelas laudas passam a sussurrar em seus ouvidos como se ali estivesse ocorrendo um diálogo entre íntimos amigos. Cada releitura dos contos desse livro revela uma nova façanha das personagens envolvidas, fazendo com que os leitores saibam “que as páginas amadas lhe *dizem respeito*” (BACHELARD, 1993, p. 10, *grifo do autor*).

Em meio a toda riqueza e deslumbre causados pelos contos de *Sala de armas* (1973), torna-se ainda mais complicada a tarefa de eleger um *corpus* específico para análise. Porém, faz-se necessário um recorte objetivo quando se deseja discutir cientificamente um tema, por esse motivo decidiu-se tratar de um só conto da obra. Delimitada a quantidade, parte-se para a escolha dos símbolos que encabeçariam a análise deste artigo. Como já foi dito, a obra de Nélida está imersa em uma vasta gama de

símbolos. Tornar-se-ia inviável para a proposição do presente estudo esgotar toda a matéria simbólica presente em um dos contos do livro. Então, tendo em vista que o objetivo central deste trabalho é tratar das diferentes posturas do ser humano diante do paradigma da finitude, elegeram-se os símbolos de maior recorrência em todos os contos do livro e com maior caráter de pertinência à discussão. Ficando, assim, delegada aos símbolos da *viagem* e da *casa* a tarefa de representar o universo simbólico da obra de Piñon.

A partir do objetivo proposto e da escolha dos símbolos encabeçadores do estudo, faltava eleger o conto a ser analisado. Por meio de releituras cuidadosas, as narrativas foram observadas minuciosamente e não restou dúvida quanto ao texto a se escolher. O conto “Colheita” revelou ser o mais oportuno para a presente discussão. Seu enredo, repleto de reviravoltas, traz os elementos necessários para o desenvolvimento de um estudo dos símbolos *viagem* e *casa* no que concerne à luta humana contra o fim. Mas, para discursar cientificamente sobre qualquer assunto que seja, é imprescindível a presença de teorias que embasem os argumentos a serem levantados. As vozes escolhidas para fundamentar este artigo foram: Gilbert Durand, com sua teoria sobre o imaginário e seus *Regimes Diurno e Noturno* das imagens, no livro **As Estruturas Antropológicas do Imaginário** (2002); Gaston Bachelard, com seu estudo sobre o símbolo casa baseado nas divisões estruturais entre porão, térreo e sótão, em sua obra **A Poética do Espaço** (1993); Jean Chevalier com a estruturação dos símbolos em seu **Diccionario de los Símbolos** (1986), e Juan Eduardo Cirlot com a sistematização dos símbolos no **Diccionario de Símbolos** (1992).

2. Da natureza simbólica ao livro

Trazer à tona a discussão sobre simbologia requer o levantamento do paradigma mais caro à humanidade, o da finitude. Em sua essência mais racional, a vida, tomada como algo que “não tem solução e acaba necessariamente com a morte” (CHEVALIER, 1986, p. 11, *tradução nossa*)⁴, seria uma constante batalha contra o fim. Dessa forma, viver passa a ser unicamente um mergulho no abismo, fazendo com que a “angústia e a náusea se apoderam do homem inteligente quando este reconhece o mundo e a vida simplesmente pelo que são na realidade, deixando à parte a fantasia.” (CHEVALIER, 1986, p. 9, *tradução nossa*)⁵. Porém, esse paradigma, por mais inevitável que seja, encontra resistência e os homens, desde os tempos primigênicos, buscam maneiras de libertar e perpetuar a sua existência. Surgem, então, os símbolos como “origem de uma libertação” (DURAND, 2002, p. 39). Através das imagens simbólicas “o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer.” (BACHELARD, 1993, p. 2), deixando de ser aquilo que acaba o homem, em seus momentos contemplativos passa a ser infinito. Nascidos da arte – já que “[n]ão há simbólica sem arte nem arte fora do símbolo” (CHEVALIER, 1986, p. 12, *tradução nossa*)⁶ –, esses símbolos são molas propulsoras da vida que “excitam a nossa consciência e a impedem de cair no sono.” (BACHELARD, 1993, p. 17). E não há ventre mais fértil para a contemplação e estudo dessa simbologia do que a obra da escritora Nélide Piñon.

⁴ “no tiene solución y acaba necesariamente con la muerte.”

⁵ “La angustia y la náusea se apoderan del hombre inteligente cuando éste reconoce el mundo y la vida simplemente por lo que son en realidad, dejando aparte la fantasía.”

⁶ “No hay simbólica sin arte ni arte fuera del símbolo.”

Em seu livro **Sala de armas** (1973), Piñon traz uma série de contos que ilustram a eterna luta do homem contra a passagem do tempo. Ao longo de dezesseis narrativas, a autora vai tecendo histórias que versam sobre a realidade humana incessantemente em busca de amor, de pertencimento, de verdade ou de aceitação. Uma análise mais vertical sobre os contos pôde revelar que, dentre o vasto universo simbólico presente na obra, dois símbolos se sobressaem em todas as narrativas: os símbolos da viagem e da casa. Seja por meio de viagens ou do acolhimento em suas casas, as personagens do livro reagem diante da certeza de acabar. No que tange essa diferenciação simbólica de postura frente ao axioma da morte, os estudos do antropólogo Gilbert Durand (2002) e do fenomenólogo Gaston Bachelard (1993) servirão como base teórica para a discussão aqui pretendida. Da teoria de Durand (2002), abstraiu-se a divisão dos símbolos em dois regimes de imagens – o *Regime Diurno* e o *Regime Noturno* – que significam, respectivamente: a negação da passagem do tempo por meio da fuga realizada nas viagens; e a aceitação da morte como um retorno ao lar, por meio do aconchego da casa. Já dos estudos de Bachelard (1983), retirou-se a divisão estrutural simbólica da casa entre porão, térreo e sótão pertencentes a todo o imaginário coletivo, segundo o autor.

Antes de partir para o estudo do corpus eleito, faz-se necessário traçar um panorama geral dos contos presentes no livro, a fim de evidenciar como os símbolos viagem e casa se encontram representados na obra de Nélida. Como dito anteriormente, o livro possui dezesseis contos ricos em imagens simbólicas. Característica da escrita de Nélida, a simbologia é aliada da autora na tarefa de tocar os leitores e fazê-los se conectarem em escala universal. O rico mundo simbólico, “reino intermediário entre o dos conceitos e o dos corpos físicos” (CIRLOT, 1992, p. 11, *tradução nossa*)⁷, delinea-se entre as histórias contadas.

Apresentando brevemente a obra, tem-se: “Ave de Paraíso”, conto inicial do livro que narra a história dos desencontros de uma família por conta das constantes viagens do marido que só ia visitar a esposa uma vez por semana. Essas viagens, tomadas como provação tanto para a mulher como para o homem, evidenciam o *Regime Diurno* das imagens, negação da morte por meio da fuga: “– Terminou o tempo da provação. Desta vez eu vim para ficar.” (PIÑON, 1973, p. 15). “Fronteira Natural” retrata as viagens ao inferno realizadas pelos habitantes jovens de uma aldeia no intuito de encontrar as suas origens através do contato com as profundidades da terra. Aqui já é possível notar uma inversão à verticalização característica do *Regime Diurno*, o símbolo viagem toma o caráter de retorno à casa, *Regime Noturno*: “[m]ais que desvendar terras, buscava a consciência no casulo, os meandros iniciais. Tornava-se o inferno sua mais intensa vinculação com a terra.” (PIÑON, 1973, p. 18).

“Sagrada Família” traz uma história de ódio dentro de uma família que possuía “vocaçào para a imobilidade”; (PIÑON, 1973, p. 26), característica do *Regime Noturno* das imagens que vai de encontro à efervescente movimentação do *Regime Diurno*. O medo encontrado nas personagens desse conto em perder a casa, símbolo de acolhimento e pertencimento, sem o qual “o homem seria um ser disperso” (BACHELARD, 1993, p. 26), leva os protagonistas à beira da loucura. “Vida de Estimação” narra a história de um bezerro tratado como membro da família que não consegue se adaptar à nova morada escolhida pelos seus donos como se tivessem tirado dele o sentimento de pertencimento existente na casa antiga: “a crueldade de o privar das terras onde vira a vida. Sua pátria.” (PIÑON, 1973, p. 35). Ao tirarem o bezerro de sua terra natal por conta das dificuldades

⁷ “reino intermedio entre el de los conceptos y el de los cuerpos físicos”

encontradas, seus donos lhe privaram “dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados” (BACHELARD, 1973 p. 19).

“Adamastor” conta a história de um anão (ironicamente com nome do gigante camoniano) que viaja em busca da verdade a respeito da bagagem mitológica que o seu nome carregava: “[c]uida do mundo, enquanto eu sumo um pouco” (PIÑON, 1973, p. 45). As viagens dos heróis gregos, símbolos máximos da luta contra o destino e a morte representam o *Regime Diurno* das imagens. “O Mistério de Eleusis” também tem forte teor mitológico e traz a história de Eleusis personagem tipicamente evolvida com o *Regime Noturno*, pois tinha o “hábito de morrer” (PIÑON, 1973, p. 43). Porém, uma viagem inesperada da protagonista para as montanhas faz com que esse regime das imagens se inverta, passando a configurar o *Regime Diurno*. Ao voltar, Eleusis modifica os seus hábitos e passa a ficar dentro de casa, retornando ao *Regime Noturno*, na tentativa de se reencontrar consigo mesma, ela volta “à função original do habitar” (BACHELARD, 1993, p. 24).

“O Sultão” é um conto que narra a história de um poderoso sultão que se encontra infeliz diante da sua realidade, duas viagens ocorrem nessa narrativa, ambas viagens interiores. Ao se refugiar no jardim de sua casa – “a natural dispersão destes atos o obrigou a refugiar se em seus jardins, mais tempo que normalmente lhe tomaria uma simples meditação” (PIÑON, 1973, p. 56-57) – o sultão começa uma viagem dentro de si mesmo. A outra viagem tem seu início após o protagonista observar demoradamente um pássaro que estava perto dele, a liberdade do voo do animal perturbou o sultão. Encontra-se nesse conto uma personagem que entra na introspecção do *Regime Noturno* em meio às viagens interiores, mas que almeja a liberdade e as andanças do *Regime Diurno* das imagens. “Cortejo do Divino” narra a história de amor de um casal que é preso pela ignorância dos moradores da cidade que não compreendiam a sua forma de amar. Ao serem soltos são acompanhados em cortejo pelos moradores da cidade que buscavam esclarecimento a respeito daquela estranha relação, necessidade de racionalização típica do *Regime Diurno* das imagens. Porém, o casal tinha no amor que sentiam um pelo outro a morada necessária para viver as adversidades constantes; diferentemente dos outros, os protagonistas viviam dentro do *Regime Noturno* das imagens, possuíam, assim, o “sentimento do divino. Embora vivessem o homem e a mulher na escuridão” (PIÑON, 1973, p. 70).

“Oriente Próximo” trata da história de quatro turquinhos estrangeiros que, ao se tornarem amigos de uma moradora da cidade, modificam profundamente a vida da mulher. Como se a viagem realizada por eles fosse necessária para que essa mulher se encontrasse consigo mesma: “[n]aquela noite sem remorsos eu podia dizer: não é segurança que eu buscava?” (PIÑON, 1973, p. 77). “Sala de Armas” é por excelência uma história de aceitação da morte, do *Regime Noturno* das imagens. O protagonista da narrativa, em uma atitude fúnebre, começa a construir o seu túmulo muitos anos antes de sua morte. Aceita que um dia ela chegará e trata de arrumar tudo ao seu gosto dentro da sala de armas de sua casa: “Me preparei minucioso para esta viagem. Não vencerei mares, nem vou sobressaltar meu coração com prováveis naufrágios. À coisa mais delicada, intransigente, eu me dedico: olhar o teto e deleitar-se” (PIÑON, 1973, p. 80).

“Ilustração da graça” apresenta a vida de uma mulher que vive em constante fuga de si mesma. O seu parceiro já havia se habituado “a ficar quinze minutos no aeroporto, regressando no avião seguinte. [...] Seu único contrabando era de alma, e ele a quis sempre mais intensamente pelo pecado desta liberdade” (PIÑON, 1973, p. 94). Mesmo sabendo quão cara à mulher era a liberdade, característica inerente do *Regime Diurno*, o homem cria esperanças em fincar raízes com a amada, mas é abandonado no fim do conto

com direito a apenas um bilhete de despedida. “O Novo Reino” traz a história de uma menina pertencente a uma família que não a apreciava. Ao se cansar do sentimento de não pertença, a menina foge em busca de suas origens. Acaba criando uma nova raça na cidade com o cruzamento realizado com um ser aquático e encontrando a sua verdade “lá no fundo da lagoa e por um amor a que serviu sem garantias” (PIÑON, 1973, p. 102).

“Colheita” será o conto analisado mais demoradamente no tópico a seguir desse artigo. “Sangue Esclarecido” conta a história de um rapaz incapaz de nutrir sentimento algum pelas pessoas, essa sua característica o faz fugir de casa: “[d]ormia mal, ignorando os de casa, ele intuía a partida. O pequeno quintal, suas plantas hesitantes, tudo o incitava à fuga” (PIÑON, 1973, p. 113). Essa viagem como fuga é característica do *Regime Diurno* das imagens e nega a criação de raízes em um lugar na tentativa de que a movimentação constante das viagens sirva para vencer a passagem do tempo.

“Luz” evoca em seu próprio título uma imagem que reflete a qual regime os seus símbolos pertencem, o *Regime Diurno*. A protagonista, chamada Luz, permanece em eterna viagem com seu amado que chega a se cansar da jornada por perceber que não estão chegando a lugar nenhum e que os trajetos sempre são escolhidos e guiados por ela, “deus sabe o que é viajar obedecendo ao rumo do outro, cada mapa eu não fiz, ela fazia, ela fizera” (PIÑON, 1973, p. 123). “Torre de Roccarosa” trata da história de uma personagem chamada Romina. Habituada a viajar sempre e nunca ser vista mais do que duas vezes pela mesma pessoa. Porém, as viagens da protagonista se realizavam por meio das palavras. Ela não chega a realizá-las de fato, “registrava hemisférios a que nunca se associara, mas que passava a dominar sob o império da palavra” (PIÑON, 1973, p. 127). Vivendo na escuridão da torre, Romina se encontrava no *Regime Noturno* das imagens, as palavras eram o seu lar.

Uma vez construído o panorama geral, já se faz possível a análise mais aprofundada do *corpus* específico entrelaçada às teorias escolhidas. Eleito como objeto de estudo do presente trabalho, o conto “Colheita” traz em seu enredo um rico material simbólico que navega entre os *Regimes Diurno* e *Noturno* das imagens, possibilitando, assim, uma discussão verticalizada sobre os símbolos viagem e casa na obra de Nélide. A narrativa escolhida possui imagens poéticas suficientes para abordar com profundidade a discussão a respeito das diferentes formas do homem em lidar com o seu destino inevitável e da necessidade de se enxergar os símbolos como “algo mais que uma substituição ornamental da realidade.” (CIRLOT, 1992, p. 11, *tradução nossa*)⁸.

A realidade por si só não basta, “reduzir o indivíduo humano a uma coisa simples, perfeitamente determinada, quer dizer, incapaz de imaginação e alienada da esperança” (DURAND, 2002, p. 429-430) é uma violência contra a essência do ser, visto que:

é a função fantástica que acrescenta à objetividade morta o interesse assimilador da utilidade, que acrescenta à utilidade a satisfação do agradável, que acrescenta ao agradável o luxo da emoção estética, que por fim, numa assimilação suprema, depois de ter semanticamente negado o negativo destino, instala o pensamento do eufemismo total da serenidade ou da revolta filosófica ou religiosa. (DURAND, 2002, p. 433).

O fim é uma certeza que não se pode mudar, porém, no universo simbólico, “o ser se manifesta a si mesmo: cria uma linguagem, inventa os mundos, joga, sofre, muda, nasce e morre.” (CHEVALIER, 1986, p. 10, *tradução nossa*)⁹, permitindo ao homem a

⁸ “algo más que una sustitución ornamental de la realidad.”

⁹ “el ser se manifiesta a sí mismo: crea un lenguaje, inventa los mundos, juega, sufre, cambia, nace y muere.”

contemplação não só de sua vida atual, mas das vidas que passaram deixando a sua existência em estado infinito.

3. A busca da viagem é a colheita do habitar

Por meio de um universo imergido em simbologia, Nélide Piñon (1973) desenha a condição de finitude do homem nos seus diversos matizes. As viagens realizadas pelas personagens da autora delineiam, página a página, o quadro da realidade humana em sua jornada de aceitação ou de luta frente ao fim. Direcionando o olhar para o conto “Colheita”, percebem-se mais nitidamente as diferentes posturas assumidas face à morte através das ações das personagens centrais da obra, o homem e a mulher. Essas formas distintas de lidar com a finitude comprovam a “potência fundamental dos símbolos que é a de ligarem, para lá das contradições naturais, os elementos inconciliáveis, as compartimentações sociais e as segregações dos períodos da história.” (DURAND, 2002, p. 38).

Segundo Durand (2002), os símbolos são representados pelo imaginário por intermédio de dois regimes de imagens, o *Regime Diurno* que configura a luta contra a passagem do tempo, “sobre o qual se desenha o brilho vitorioso da luz” (DURAND, 2002, p. 68), e o *Regime Noturno* que representa a aceitação da morte, consistindo “em captar as forças vitais do devir [...] em incorporar na inelutável mobilidade do tempo as seguras figuras de constantes, de ciclos que no próprio seio do devir parecem cumprir um desígnio eterno” (DURAND, 2002, p. 193-194). Em Bachelard (1993), esse imaginário será analisado a partir dos seus estudos sobre o símbolo casa composto “de três andares, a mais simples com referência à altura essencial, tem um porão, um pavimento térreo e um sótão.” (BACHELARD, 1993, p. 43), como forma de tratar do íntimo da alma humana e suas posturas diante da morte analogamente às partes estruturais das casas do imaginário coletivo.

Por meio dessas duas teorias, torna-se evidente no conto “Colheita” a configuração do *Regime Diurno* das imagens a partir do momento em que o seu protagonista viaja em busca de independência fugindo de casa, abandonando a sua mulher e assumindo uma postura de negação diante da passagem do tempo. Essa viagem realizada pelo homem não será uma “mera transposição no espaço, mas sim a tensão de busca e de mudança” (CIRLOT, 1992, p. 459-460, *tradução nossa*)¹⁰. A reclusão da protagonista em casa após ser deixada pelo amado marca o momento em que se inicia o *Regime Noturno* das imagens, uma vez que, após se encontrar habitando sua casa em profunda solidão, a mulher começa uma viagem para dentro de si e acaba encontrando seu “canto no mundo” (BACHELARD, 1993, p. 24).

O conto trata, à primeira vista, de uma história de amor interrompida pela súbita vontade do homem de viajar em busca de liberdade, pois “[c]ompetiam-lhe andanças, traçar as linhas finais de um mapa cuja composição havia se iniciado e ele sabia hesitante” (PIÑON, 1973, p. 104). A ida do amado faz a mulher entrar em reclusão dentro de sua casa, evitando ao máximo qualquer contato com o mundo exterior: “[a] partir desta data trancou-se dentro de casa” (PIÑON, 1973, p. 105). O que poderia ser interpretado apenas como um drama amoroso advindo do abandono, se olhado mais debruçadamente, revelará ao leitor a real profundidade do enredo que versa sobre os encontros e desencontros do ser no processo rumo ao fim. A partir da ótica dos *Regimes das Imagens* postulada por

¹⁰ “mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio”

Durand (2002), a jornada do homem se revela embebida por uma simbologia proveniente do *Regime Diurno* das imagens configurado na luta contra o passar do tempo, contra a imobilidade diante do fim através do símbolo viagem, essa “busca não é mais do que, no fundo, uma demanda e, em geral, uma fuga de si” (CHEVALIER, 1986, p. 1067, *tradução nossa*)¹¹; e a reclusão da mulher reflete o *Regime Noturno* que trata de um mergulho interior, da aceitação e da eufemização da morte, “é necessário descer-se de novo à caverna, tomar em consideração o ato da nossa condição mortal e fazer, tanto quanto pudermos, bom uso do tempo” (DURAND, 2002, p. 193). Esse enquadramento conceitual torna possível a análise interligada de dois símbolos: viagem, “busca pela verdade, pela paz, pela imortalidade e de um centro espiritual” (CHEVALIER, 1986, p. 1065, *tradução nossa*)¹²; e casa, “uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 1993, p. 26). Sendo a viagem tomada aqui como a negação da morte, portanto *Regime Diurno*, e a casa como o acolhimento e aceitação deste axioma vital, portanto *Regime Noturno*.

O título “Colheita” oferece ao leitor, já em um primeiro momento, a expectativa do que irá se desenrolar ao longo do enredo. Espera-se que, em algum momento, haja uma sementeira, uma germinação e uma colheita. No centro desse processo de plantio estão o homem e a mulher, um é sementeiro nato, espírito em movimentação constante: “[a] cada terra a sua verdade de semente, ele se dizia sorrindo” (PIÑON, 1973, p. 104); e a outra é uma contempladora do universo através do silêncio e da observação de seu amado, “era altiva como ele, embora seu silêncio fosse de ouro, olhava-o mais do que explicava a história do universo” (PIÑON, 1973, p. 104). Os dois parágrafos iniciais descrevem o casal por meio de imagens que remetem à profundidade, ao contato com a terra, ao início de uma sementeira: “[u]m amor que se fazia profundo a ponto de se dedicarem a escavações, refazerem cidades submersas em lava.” (PIÑON, 1973, p. 104), características do *Regime Noturno* das imagens. Essa intimidade com a natureza, primeira morada de todo ser, evidencia o caráter noturno dos símbolos introdutórios do conto. Uma vez que “[a] vida não é mais que a separação das entranhas da terra e a morte reduz-se a um retorno à casa” (DURAND, 2002, p. 236), passa-se a encarar o correr do tempo como uma aproximação gradativa com o lar primigênio, “que retorne à terra, porque dela foste tomado; por quanto és pó, e ao pó retornarás.” (Gn 3.19). Enquanto se “preocupavam apenas com o fundo da terra, que é o nosso interior” (PIÑON, 1973, p. 104), os amantes não lutavam contra a finitude.

O homem continuava a semear e a mulher a seguir seus passos tendo a natureza como testemunha. “Inspirava-lhes o sentimento a conspiração das raízes que a própria árvore, atraída pelo sol e exposta à terra, não podia alcançar, embora se soubesse nelas” (PIÑON, 1973, p. 104). Porém, árvore citada no fim deste parágrafo, dá indícios de uma reviravolta no andamento da narrativa e de uma inversão dos *Regimes das Imagens*. A estrutura dessa árvore pode ser analisada comparativamente com a divisão estrutural bachelardiana – porão, térreo e sótão – pertencente à casa de todo imaginário coletivo. O ser humano, segundo o fenomenólogo, vive exposto ao térreo/terra através de suas atividades cotidianas; almeja subir ao sótão pela sedução que a luz do sol causa, “[n]o sótão, a experiência diurna pode sempre dissipar os medos da noite” (BACHELARD, 1993, p. 37); mas evita o contato com o porão/raiz, mesmo sabendo que ele constitui a base da casa interior de todo ser. “A grande planta de pedra que é a casa crescerá mal se

¹¹ “busca no es en el fondo más que una demanda y, por lo general, una huida de sí.”

¹² “búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, en la busca y el descubrimiento de un centro espiritual.”

não tivesse em sua base a água dos subterrâneos” (BACHELARD, 1993, p. 41-42). A contemplação da árvore em seu não contato com a raiz e a sedução causada pela luz solar são indicativos de uma tendência filiativa do protagonista ao *Regime Diurno*.

Parte-se, então, para o momento de ruptura. A partida do homem quebra o ciclo que vinha sendo vivido pelo casal, o plantio é interrompido em seu momento de germinação. Para se tornar flor, a semente precisa germinar. É necessário morrer enquanto semente para germinar e florescer. O homem, em sua verdade de semente, negou essa passagem do tempo, essa morte necessária. Mesmo tendo ciência de que é no fundo da terra, no porão de cada um, que se encontra a intimidade do ser, o homem rompe com o *Regime Noturno* que vinha sendo desenvolvido e assume a postura diurna das imagens ao decidir viajar em busca de independência. A atração causada pelo sol faz com que essa árvore, que é o homem, desprenda-se de suas raízes em uma jornada de luta contra a passagem do tempo, negando, assim, a profundidade noturna e partindo para a verticalização diurna. Conforme Durand, essa tendência à verticalidade indica uma “preocupação fundamental dessa simbolização de verticalização, acima de tudo escada levantada contra o tempo e a morte” (DURAND, 2002, p. 127).

A necessidade de movimentação e o espírito inquieto dos que lutam contra a imobilidade diante da certeza do fim, característica fundamental dos heróis retratados no *Regime Diurno* das imagens, afloram no homem e ele parte: “[s]empre os de sua raça adotaram comportamento de potro” (PIÑON, 1973, p. 105). Os símbolos que, segundo Durand (2002), definem o *Regime Noturno* destacados na inclinação para a profundidade, na aceitação e na eufemização da morte, são invertidos e o homem assume seu comportamento de potro, símbolo *teriomórfico* próprio do *Regime Diurno*: “Cavalo e touro são apenas símbolos, culturalmente evidentes, que reenviam para o alerta e para a fuga do animal humano diante do animado em geral” (DURAND, 2002, p. 83). O potro, cavalo ainda em amadurecimento, simboliza o homem que quebrou seu processo de maturação durante a germinação e que não conseguiu permanecer parado, negando o repouso da terra que está abaixo do céu sempre em movimento (DURAND, 2002). A separação do casal é mais uma evidência da inversão dos regimes das imagens durante o conto, já que no *Regime Diurno* a cisão é uma das formas de se vencer a passagem do tempo: “a imaginação atrai o tempo ao terreno onde poderá vencê-lo com toda facilidade. E, enquanto projeta a hipérbole assustadora dos monstros da morte, afia em segredo as armas que abaterão o Dragão.” (DURAND, 2002, p. 123).

O homem partiu, a mulher ficou. Ressentida pelo abandono tranca-se em casa pretendendo manter viva a memória do amado na esperança que seu retorno não tardasse: “Compreendendo que talvez devesse preservar a vida de modo mais intenso, para quando ele voltasse” (PIÑON, 1973, p. 105). O desenvolvimento da personagem a partir desse acontecimento toma destaque. Ela, que até este ponto da narrativa não fez muito além do que repetir as falas do homem e de contemplá-lo, irá passar por um processo de mudança profunda no decorrer da solidão dos anos. Assim como foi possível notar uma inclinação do homem à inversão dos regimes das imagens a partir da inspiração que a árvore lhe causou, também se faz pertinente olhar mais aguçadamente as pistas deixadas por Nélida em relação às atitudes da protagonista. A sua aparente passividade demonstrada por falta de ação diante da inquieta mobilidade do homem pode ser colocada em xeque ao se analisar algumas passagens indicativas de que esta personagem não era tão plana quanto parecia. Logo no início do conto, nota-se uma profundidade de alma muito maior na mulher do que no homem. Enquanto ele tinha um espírito fugidio, ela, em seu silêncio “de reserva mineral” (PIÑON, 1973, p. 104), demonstrava uma latente potência à intimidade, por mais que a sua contemplação se voltasse apenas para o seu amado,

“embora os diálogos do homem a inquietassem” (PIÑON, 1973, p. 105). Percebe-se que na mulher o plantio tem potencialidade efetiva de florescimento. A sua quietude e silêncio simbolizam o processo de germinação ocorrido na imobilidade da terra e a potência de um ser que está prestes a viajar para dentro de si e construir a intimidade de sua alma. Ao se trancar dentro de casa “[c]omo os caramujos que se ressentem com o excesso da claridade” (PIÑON, 1973, p. 1105), a mulher mergulha nas trevas do *Regime Noturno*, eufemizando a morte e dando valor à profundidade de estar viva. “A morte era uma vertente exagerada, pensou ela olhando o pálido brilho das unhas, as cortinas limpas, e começou a sentir que unicamente conservando a vida homenagearia aquele amor mais pungente que búfalo” (PIÑON, 1973, p. 106). Sua reclusão e seu entrar na concha, “[o] ser que se esconde, o ser que ‘entra na concha, prepara ‘uma saída’” (BACHELARD, 1993, p. 123), simbolizam a mudança que estava para ocorrer no íntimo da mulher, pois, “ao conservar-se na imobilidade de sua concha, o ser prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser” (BACHELARD, 1993, p. 123). Essa entrada na concha é o início de uma viagem que ocorrerá dentro dos limites dos cômodos da casa, no interior desta mulher: “[a] única viagem válida é aquela realizada pelo homem no interior de si mesmo.” (CHEVALIER, 1986, p. 1067, tradução nossa)¹³.

A casa negada pelo homem se torna morada absoluta da mulher em sua mais profunda solidão, estrutura *mística* característica do *Regime Noturno* que valoriza os esquemas de intimidade e de profundidade. A partir desse abandono é dada à mulher a possibilidade de se encontrar consigo mesma por meio dos devaneios provenientes da solidão: “[é] encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou seus feitos” (BACHELARD, 1993, p. 29). Ao habitar sozinha a casa, a mulher adentra o seu porão, conhece a obscuridade necessária para que haja luz no dia seguinte. Esta estrutura de *síntese*, característica do *Regime Noturno*, faz com que a passagem do tempo seja encarada de maneira eufêmica, os valores diurnos são gradativamente substituídos por valores de intimidade e acolhimento, pois a casa como um espaço é “corpo e alma” (BACHELARD, 1993, p. 26): “[e]m seus mil alvéolos, [...] retém o tempo comprimido. É essa função do espaço” (BACHELARD, 1993, p. 28). Com o passar do tempo, a mulher foi modificando a sua postura triste e passou a se desfazer das lembranças do homem, “além de mudar a cor do vestido, antes triste agora sempre vermelho, e alterar o penteado, pois decidira manter os cabelos curtos, aparados rentes à cabeça — decidiu por eliminar o retrato” (PIÑON, 1973, p. 106). O retrato do homem havia sido colocado pela mulher em um ambiente da casa de modo que sua presença pudesse ser evidenciada, porém o olhar dele na figura começou a incomodá-la com o decorrer do tempo. O ato de se livrar deste objeto evidencia a concretização das mudanças ocorridas na mulher. No começo do conto, ela não contemplava nada além de seu amado, já no momento em que elimina o retrato se abre para novas contemplações. “Durante a noite, confiando nas sombras, retirou o retrato e o jogou rudemente sobre o armário. Pôde descansar após a atitude assumida.” (PIÑON, 1973, p. 106). Nota-se nessa passagem uma atitude de confiança diante das sombras da noite, mais uma prova da presença do *Regime Noturno* das imagens, pois as trevas deixam de ser evitadas e temidas como antes se fazia no *Regime Diurno*, agora elas se fazem necessárias. Ao abraçar as sombras do *Regime Noturno*, a mulher adentra no porão de seu interior possibilitando a construção de uma intimidade consigo mesma.

A ida ao porão é indispensável para que se chegue ao sótão, à claridade do ser. Para se entender como futura flor, a mulher aceitou a escuridão e a imobilidade da morte

¹³ “el único viaje válido es aquel que realiza el hombre en el interior de sí mismo.”

da semente em germinação. Esta imobilidade, tão cara ao *Regime Noturno*, permite ao ser acesso à imensidão que “é o movimento do homem imóvel” (BACHELARD, 1993, p. 190), imensidão essa que “está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão” (BACHELARD, 1993, p. 190). A morte passa a ser aceita pela mulher, a única coisa que lhe falta é a confirmação de que este capítulo da sua vida poderia se encerrar. A incerteza, característica também do habitar nas sombras do porão, do paradeiro do homem ainda impossibilitava a sua colheita: “[m]as, se morrera, ela dependia de algum sinal para providenciar seu fim. E repetia temerosa e exaltada: algum sinal para providenciar meu fim” (PIÑON, 1973, p. 107). Após longo tempo de contemplação interior em meio à solidão, a mulher passa a sentir que as paredes da casa e seus objetos interiores não mais bastavam. O seu lugar no mundo já estava delimitado pelo seu habitar profundo da casa, a imensidão agora a esperava: “[q]uando já se tornava penoso em excesso conservar-se dentro dos limites da casa, pois começara a agitar nela uma determinação de amar apenas as coisas veneradas, [...] como que adivinhando ele chegou” (PIÑON, 1973, p. 107).

A volta do homem será ponto crucial para o fim do processo de germinação da mulher. A forma como ele chega em casa demonstra claramente que a sua longa viagem não surtiu efeito de mudança. “Acontece, na realidade, que tais viagens não se cumprem, exceto no próprio interior do ser. Uma viagem que é uma fuga de si mesmo não acaba nunca” (CHEVALIER, 1986, p. 1066, *tradução nossa*)¹⁴. Ainda com postura heroica, típica do *Regime Diurno*, o homem bate à porta na esperança de encontrar a mesma mulher que deixara anos atrás: “[e]le ainda herói bateu algumas vezes mais, até que gritou seu nome, sou eu, então não vê, então não sente, ou já não vive mais, serei eu logo o único a cumprir a promessa?” (PIÑON, 1973, p. 107). A atitude da mulher diante de sua chegada levanta desconfiança no homem, talvez ali não estivesse presente a mesma mulher dos tempos passados: “[a]inda apurou a verdade: se não for você, nem preciso entrar” (PIÑON, 1973, p. 107). Ao utilizar a porta como escudo, a mulher delineia uma postura diferente da conhecida até então pelo homem: “[a]garrou a mão da mulher, assegurava-se de que seus olhos, apesar do pecado das modificações, ainda o enxergavam com o antigo amor, agora mais provado” (PIÑON, 1973, p. 108). Ao analisar o homem, a mulher nota a passagem do tempo estampada no corpo dele que havia partido no intuito de lutar contra essa realidade. “Fingia a mulher não perceber seu ingresso casa adentro, mais velho sim, a poeira colorindo original as suas vestes” (PIÑON, 1973, p. 108). Com a mesma atitude cortante da partida, o homem anuncia sua chegada: “[d]isse-lhe: voltei” (PIÑON, 1973, p. 108).

A mudança nele só se nota fisicamente, porque o seu interior permanece da mesma maneira, desprovido de profundidade, ele não consegue notar nada além si mesmo, atitude característica do *Regime Diurno*, pois os heróis que lutam contra a morte se sentem constituídos de poder. “A arma de que o herói se encontra munido é, assim, ao mesmo tempo símbolo de potência e de pureza” (DURAND, 2002, p. 161). Ele não nota, inclusive, a mudança interior da mulher que até então permaneceu em silêncio: “[n]em a verdade, ou sua imagem contrária, denunciaria seu hino interior” (PIÑON, 1973, p. 108). A preocupação do homem se voltou para procurar onde a sua imagem se havia feito presente dentro da casa que agora não pertencia mais a ele. Volta-se para a mulher e questiona a sua ausência. “E procurando ele pensava onde teria estado quando ali não estava, ao menos visivelmente pela casa” (PIÑON, 1973, p. 108-109). Mas não obteve

¹⁴ “Sucede en realidad que tales viajes no se cumplen sino en el propio interior del ser. El viaje que es una huida de sí mismo no termina nunca.”

resposta satisfatória, a mulher o deixou procurando e se voltou para os afazeres domésticos, atitude que tranquilizou o homem, pois o lembrava da imobilidade passiva de tempos atrás. “Esta disposição da mulher como que o confortava” (PIÑON, 1973, p. 108). Ao encontrar o seu retrato jogado em cima do armário, “centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite” (BACHELARD, 1993, p. 91-92), o homem fica sem reação e é levado até a cozinha. Este momento do conto mostra a indignação da mulher diante da volta repentina, mas a demonstração deste sentimento é realizada através dos afazeres domésticos. Ela passa a limpar, arrumar e cozinhar, o que, segundo Bachelard (1993), simboliza o cuidado com a casa, cuidado com o interior. Ao organizar a casa, organiza-se o que está dentro de si.

A partir desse momento de retorno, o enredo entra no seu último delineamento, no seu clímax. O processo de plantio está para ser finalizado. O homem que negou a sua morte enquanto semente rompeu a sua germinação, mas a mulher permaneceu em cultivo durante toda a sua estadia solitária na casa. A volta do homem será o ponto primordial para o fechamento desse ciclo. Após ser alimentado, ele percebe que o silêncio da mulher não se interrompeu, então, sente-se à vontade para contar a sua jornada mundo afora. “Tenho tanto a lhe contar. percorri o mundo, a terra, sabe, e além do mais...” (PIÑON, 1973, p. 109). É nesse momento que, pela primeira vez, a mulher interrompe o homem e faz presente a sua voz. “E ela, não deixando ele contar o que fora o registro da sua vida, ia substituindo com palavras dela então o que ela havia sim vivido” (PIÑON, 1973, p. 110). Ela o impede de narrar as suas andanças e, através da palavra, mostra a ele tudo o que viveu profunda e intimamente em sua ausência, “sua riqueza era enumerar com volúpia os afazeres diários a que estivera confinada desde a sua partida, como limpava a casa, ou inventara um prato talvez de origem dinamarquesa” (PIÑON, 1973, p. 110). As palavras foram crescendo em sua boca assim como uma flor vívida que brota do solo após longo período de germinação, “sentia-se mulher” (PIÑON, 1973, p. 110).

Os anos de abandono causados pela viagem do homem permitiram à mulher a aceitação da morte enquanto semente para poder florescer, o plantio agora estava pronto para a sua colheita. As longas estadias no porão de sua casa interior agora a permitiam subir as escadas do sótão para se enxergar com clareza. Foi ao sentir profundamente a imensidão da sua existência que a mulher pôde se fazer presente no mundo, pôde habitar um espaço. É pela palavra que a vida se faz, foi pelo discurso que a mulher floresceu diante do homem: “[n]o princípio era o Verbo.” (Jo 1.1). A reclusão em concha como caramujo ressentido agora a permitia explodir como flor/mulher: “[a]s evasões mais dinâmicas são feitas a partir do ser reprimido e não na mole preguiça do ser preguiçoso que não deseja senão espreguiçar-se em outros lugares” (BACHELARD, 1993, p. 123). O homem, agora em silêncio, só observava a vida saindo de seus lábios. “E tanto ela ia relatando os longos anos de sua espera, um cotidiano que em sua boca alcançava vigor, que temia ele interromper um só momento o que ela projetava dentro da casa como se cuspsse pérolas” (PIÑON, 1973, p. 111). E via a confirmação de que sua jornada em busca de independência e verdade, de nada servira: “[n]ada fizera senão andar e pensar que aprendeu verdades diante das quais a mulher haveria de capitular” (PIÑON, 1973, p. 112).

A potencialidade da mulher construída timidamente no início do conto toma corpo após esse episódio de explosão verbal. “Ela não cessava de se apoderar das palavras, pela primeira vez em tanto tempo explicava sua vida, tinha prazer de recolher no ventre, como um tumor que coça as paredes íntimas, o som da sua voz” (PIÑON, 1973, p. 112). O poder vital da mulher atinge o homem em cheio e a sua viagem heroica “se converte [...] no símbolo de um perpétuo rechaço de si mesmo” (CHEVALIER, 1986, p. 1067,

tradução nossa)¹⁵. Enquanto a mulher jorrava a sua alegria pós-nascimento, o homem entende sua atual condição, levanta, rasga seu retrato como gesto simbólico de que o seu “rosto proibido desde que crescerá” (PIÑÓN, 1973, p. 104), assim como o da figura mitológica de Narciso, não possuía mais encantamento sobre a mulher. “Ele jogou o retrato picado no lixo e seu gesto não sofreu ainda desta vez advertência” (PIÑÓN, 1973, p. 112). Neste último parágrafo, o homem inverte de papel com a amada e passa a cuidar da casa como antes ela fazia: “[o]s atos favoreciam a claridade e, para não esgotar as tarefas a que pretendia dedicar-se, ele foi arrumando a casa, passou pano molhado nos armários, fingindo ouvi-la ia esquecendo a terra no arrebatado da limpeza” (PIÑÓN, 1973, p. 112). Nessa última inversão de papéis, o homem sai do seu caráter de personagem plano na tentativa de achar as mudanças que em sua viagem não encontrou assumindo os afazeres domésticos da mulher na tentativa de organizar a sua casa, o seu ser.

A análise minuciosa desse conto desconstrói a ideia de um enredo voltado apenas para os desencontros amorosos de um casal apaixonado. A riqueza simbólica das páginas aqui discutidas demonstra como o ser humano pode assumir diferentes posturas diante da certeza do fim. É esta a força motriz do universo simbólico, “esse acontecimento singular e efêmero que é o aparecimento de uma imagem poética singular pode reagir – sem nenhuma preparação – em outras almas, em outros corações, apesar de todas as barreiras do senso comum” (BACHELARD, 1993, p. 3). Partindo do texto literário e dando as mãos às teorias existentes na área, o estudo dos símbolos analisados a partir da angústia humana diante da morte se faz não só possível, mas também indispensável para que seja dado assim:

um sentido à morte, não pelas certezas objetivas, não por coisas, casas, e riquezas, mas por opiniões, por esse vínculo imaginário e secreto que liga e religa o mundo e as coisas ao coração da consciência; não só se vive e se morre por ideias, como também a morte dos homens é absolvida por imagens. (DURAND, 2002, p. 433-434).

A ideia de imortalidade faz com que o homem expresse em seu imaginário símbolos que dão vazão às lutas internas de todo ser, seja pela aceitação e eufemização desse processo por meio de uma representação do *Regime Noturno*, seja pela luta contra as trevas e pela não aceitação da morte nas imagens do *Regime Diurno*. O fato de as personagens do conto não serem nomeadas demonstra que as diferentes maneiras de lidar com o dilema da finitude são comuns a todo ser humano. Todos os homens e todas as mulheres passarão por essas questões em algum momento de suas vidas. A inversão dos regimes das imagens, presente no decorrer do enredo, e o habitar em diferentes cômodos da casa que é o interior de cada um comprova como essas diferentes posturas diante do fim podem ir se invertendo e modificando seu caráter com o passar dos anos.

4. Finalizando o trajeto

O princípio da incerteza impulsiona a vida humana. Por mais que o ser tente controlar os ambientes que o cercam na tentativa de encontrar estabilidade, faz-se indispensável que a dúvida permeie a existência do homem. Os seres não lidam tranquilamente com axiomas, ter certeza absoluta de que um fenômeno irá acontecer pode até trazer certo sentimento de paz, mas quando se fala na certeza da morte a história muda de configuração. É fato que não há possibilidade do homem saber o dia, hora e local em

¹⁵ “se convierte [...] en el símbolo de un perpetuo rechazo de sí mismo.”

que sua existência terá fim, mas a inevitabilidade de esse fenômeno é inegável. Por isso, é tão importante que esses seres, visceralmente racionais, deixem de tentar apreender a realidade material em todas as suas instâncias e se entreguem aos devaneios da alma, nem que seja para escapar momentaneamente da morte. Nos momentos de leitura de contos como “Colheita”, leitor e autor se tornam infinitos dentro do universo simbólico, pois “a verdadeira liberdade da vocação ontológica das pessoas repousa precisamente nesta liberdade espiritual e nesta expressão criadora que constitui o campo do imaginário” (DURAND, 2002, p. 430).

A linguagem simbólica é universal. Por meio dela as lutas e angústias deixam de ser solitárias e se interligam pelo imaginário coletivo. Todos os seres, como visto anteriormente, já passaram por momentos de negação antes de olharem para si e se reconhecerem no mundo. Teorias como a de Durand (2002) e Bachelard (1993) servem não só para embasar um trabalho científico, mas também para fazer com que os que entram em contato com elas passem a enxergar a vida para além da certeza de que ela irá acabar, e para desconstruir as práticas de “desvalorização cultural do imaginário no pensamento oficial do Ocidente” (DURAND, 2002, p. 428).

Habitar significar existir dentro de sua intimidade. Não adianta o olhar crítico para o exterior quando os cômodos de sua casa não estão bem cuidados. A existência humana não fará diferença alguma se for encarada apenas pela ótica da racionalidade. O devaneio é necessário, assim como a fabulação. É de suma importância que discussões sobre o simbólico, o devaneio e a fabulação sejam desenvolvidos em trabalhos científicos para que esses estudos possam sair dos muros da academia e chegarem à sociedade.

Demonstrar as diferentes posturas do homem diante da morte por meio da representação simbólica da viagem e da casa na obra de Nélida (1973) serve como documento de comprovação do poder do imaginário humano. Com isso, o mergulho no universo simbólico de obras como a de Nélida (1973), o estudo dos espaços íntimos do ser em reflexões como a de Bachelard (1993), a discussão dos regimes das imagens em teorias como a de Durand (2002) e a sistematização das diversas significações existentes para os símbolos em dicionários como os de Chevalier (1986) e de Cirlot (1992) permitem a comprovação de que o imaginário é parte integrante e formadora da essência humana que não se esgota diante do paradigma do fim.

Referências

- A BÍBLIA SAGRADA: tradução na língua de hoje. E.U.A, 2015.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BORDINI, M. G. Prefácio. In: PIÑON, N. **Cortejo do divino**. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- CHEVALIER, J. **Diccionario de los símbolos**. Editorial Herder, 1986.
- CIRLOT, J. E. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martim Fontes, 2002.
- PIÑON, N. **Sala de armas**. Coleção Aché dos Imortais da Literatura Brasileira. ed. 5, 1973.