

**DIALÉTICA ENTRE AS IMAGENS SIMBÓLICAS INCONSCIENTES  
TRANSGRESSORAS E A ESTRUTURA FAMILIAR REPRESSORA NO ESPAÇO DA  
CASA, NO ROMANCE A ASA ESQUERDA DO ANJO, DE LYA LUFT**

Yolanda Maria da Silva  
PPGLI-UEPB

**RESUMO**

O presente trabalho tem como objetivo delinear uma leitura das imagens simbólicas transgressoras da criança, do anjo, da casa, do jazigo, da morte e da noite que se constelam no romance *A asa esquerda do anjo* (1991), de Lya Luft. Ensejamos compreender o caminho do imaginário simbólico que se vale a personagem-narradora Guísela para transgredir e vencer os traumas de infância - causados pela estrutura familiar repressora dominada pela matriarca Frau Wolf – para assim, construir/assumir sua personalidade diante da sociedade. Tomamos como aporte teórico Gilbert Durand (1996; 2001; 2002), Carl Gustav Jung (2000) e Gaston Bachelard (1993; 2006). O imaginário simbólico estudado pelo antropólogo Gilbert Durand (1996; 2001; 2002) afirma que, dependendo da forma como encaram a vida, as culturas e os indivíduos usam uma constelação de imagens simbólicas. Essas constelações podem pertencer ao Regime Diurno ou Regime Noturno da imagem. O Regime Diurno busca vencer a morte numa perspectiva de ascensão e verticalidade em busca da fuga das imagens traumáticas da vida. O Regime Noturno da imagem, ao contrário, apresenta uma perspectiva de eufemismo e inversão em relação à passagem do tempo, à morte e os traumas da vida.

**Palavras-chave:** imaginário, símbolo, repressão, família.

**DIALÉTICA ENTRE AS IMAGENS SIMBÓLICAS INCONSCIENTES  
TRANSGRESSORAS E A ESTRUTURA FAMILIAR REPRESSORA NO ESPAÇO DA  
CASA, NO ROMANCE A ASA ESQUERDA DO ANJO, DE LYA LUFT**

Yolanda Maria da Silva  
PPGLI-UEPB

## **Introdução**

*“No cemitério, na entrada do jazigo, a asa esquerda do Anjo se fende um pouco mais.”*

*Lya Luft*

Segundo o pensamento de Gilbert Durand (2002), diante da passagem do tempo e o fantasma da morte, o homem pode seguir as imagens que se constelam na estrutura que compõe o Regime Diurno ou Noturno da imagem. O estudo do regime diurno mostra as dificuldades da busca transcendental, uma vez que estar sempre a almejar o alto, numa perspectiva platônica, acaba exaurindo as forças físicas e do inconsciente (DURAND, 2002). Deste modo, as imagens do Regime Diurno desembocam numa vacuidade absoluta, numa total busca niilista estressante, ou numa tensão polêmica em estado de constante vigilância para não ceder aos aspectos ctônicos e animais que separam o homem de uma purificação que poderia levá-lo à ascendência (DURAND, 2002). As culturas pautadas no Regime Diurno buscam vencer os aspectos da passagem do tempo e da morte por meio da purificação, transcendência religiosa e ritualística, buscando um universo paradisíaco superior onde os aspectos ruins da vida humana são apenas fantasmas passageiros.

A outra perspectiva de encarar a morte e a passagem do tempo segue a estrutura do Regime Noturno da imagem. Essa perspectiva é subdividida na estrutura *mística* e *sintética*. O Regime Noturno da imagem busca distrair a realidade dicotômica do Regime Diurno da

imagem, destituindo a perspectiva antitética da vida. Desse modo, o processo de vencer a morte e os aspectos inquietantes do tempo não será mais realizado em um lugar metafísico, ao contrário, buscar-se-á reviver as imagens da natureza, cônsonas com o poder feminíde, terrestre e libidinal (DURAND, 2002). Sobre o Regime Noturno da imagem, Gilbert Durand afirma que:

Diante das faces do tempo, desenha-se, assim, uma outra atividade imaginativa, construindo em captar as forças vitais do devir, em exortar os ídolos mortíferos de Cronos, em transmutá-los em talismãs benéficos e, por fim, em incorporar na inelutável modalidade do tempo as seguras figuras de constantes, de ciclos que no próprio seio do devir parecem cumprir um desígnio eterno. O antídoto humano não será procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substancia ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes (DURAND, 2002, p. 193-194).

O Regime Diurno da imagem e sua constelação de imagens heróicas da antítese dão lugar ao Regime Noturno da imagem, que envolve em si a panacéia para o monstro da finitude, através do eufemismo das imagens tenebrosas da passagem do incontrolável tempo. Nessa perspectiva de vida, os terrores mortíferos da existência humana passam a ser simplesmente temores eróticos e carnais. Sai o “mal metafísico para dar lugar a uma convenção de pecado moral fomentado, pelo jogo sugestivo das próprias imagens” (DURAND, 2002, p. 194). Isso implica afirmar que “a beleza (que se expressa através das imagens do Regime Noturno) acompanha a deusa ctônica e em torno da morte e da queda do destino temporal formou-se pouco a pouco uma constelação feminina e em seguida sexual e erótica” (DURAND, 2002, p. 195).

Esta pulsão erótica e sensual é o que conhecemos por libido, que é a força criadora da espécie *homo sapiens*. Para Gilbert Durand (2002), a libido é uma necessidade de impulso fundamental que aponta, ambigualmente, à ânsia de eternidade e à vigência da morte. O desejo de eternidade é fortemente odiado devido à frustração de nunca poder ser alcançado. O Regime Diurno da imagem discorre sobre a perspectiva do ódio e da luta armada contra a libido. O Regime Noturno, em contrapartida, apreende a finitude e o prazer propiciado ambigualmente pela libido como um processo natural e factual e, deste modo, constitui uma constelação de imagens que convergem para um *amor fati* pela força libidinal e a morte.

Os dois regimes da imagem são, assim, os dois aspectos dos símbolos da libido. Por vezes, com efeito, o desejo de eternidade liga-se à agressividade, à negatividade, transferida e objetivada, do instinto de morte para combater o Eros noturno e feminóide, e até agora classificamos esses símbolos antitéticos, purificadores e militantes (DURAND, 2002, p. 197).

As imagens simbólicas *antitéticos* são aquelas em que a energia libidinal se torna autoridade de um Monarca divino; que empreita uma luta contra “a revolução incestuosa e os seus símbolos femininos ou teriomórficos” (DURAND, 2002, p. 197). E a purificação imposta por este são as purificações ascéticas e batismais. Nos símbolos *purificadores* do Regime Noturno, ao contrário dos *antitéticos* do Regime Diurno, a libido valorizará o tempo, invertendo de forma eufemizada as imagens ameaçadoras “da morte, da carne e da noite” (DURAND, 2002, p. 197), valorizando os aspectos da libido que expressam o feminino e o materno em oposição à visão antitética transcendental. Também, fazem parte do Regime Noturno, os símbolos *militantes* que afloram quando “o desejo de eternidade [passa a] querer ultrapassar a totalidade da ambiguidade libidinosa e organiza o devir e a morte. É então que a imaginação organiza e mede o tempo, mobiliza o tempo em mitos e nas lendas históricas” (DURAND, 2002, p. 197) que vem transcender definitivamente o fantasma da morte.

Neste trabalho, buscamos demonstrar a guerra de estrutura imaginária simbólica entre a família Wolf repressora, representada pela matriarca Frau Wolf, que segue os padrões da família tradicional convergindo na perspectiva do Regime Diurna da imagem de encarar a vida em contrapartida à perspectiva do Regime Noturna da imagem defendida pela imaginação transgressora da menina Guísela. Este embate de estrutura imaginária simbólica é travado no espaço da casa que é revivida pelas lembranças da personagem Guísela na idade adulta.

De acordo com Gilbert Durand (2002), a casa é um *símbolo de intimidade*, representando a homologia do acolhimento feminino, conotando, deste modo, um espaço de proteção e aconchego em meio ao universo adverso da vida. “A casa é, portanto, sempre a imagem da intimidade repousante, quer seja templo, palácio ou cabana” (DURAND, 2002, p. 244).

Ainda vendo a casa nessa perspectiva simbólica, afirma Gilbert Durand:

A casa constitui, portanto o microcosmo do corpo humano e o cosmo, um microcosmo secundário, um meio-termo cuja configuração iconográfica é, por

isso mesmo, muito importante no diagnóstico psicológico e psicossocial. Pode-se dizer: “Diz-me que casa imaginas e dir-te-ei quem és” (2002, p. 243).

A casa da família Wolf tem essa conotação de acolhimento e aconchego, mas também é o lugar onde há repressão, infelicidade e dialética do jovem contra o velho, em busca de uma afirmação de si mesmo diante de uma cultura que prima por uma identidade estática.

### **Leitura das imagens simbólicas transgressoras no romance *A asa esquerda do anjo*, de Lya Luft, sob a perspectiva do imaginário simbólico de Gilbert Durand**

O romance *A asa esquerda do anjo* (1991), de Lya Luft, conta a desesperada história de Guísela, uma menina que cresceu sem adquirir um lugar diante de sua própria existência. Filha de mãe brasileira e pai de descendência alemã, ela pertence à Família Wolf, família dominada por uma matriarca controladora e castradora chamada Frau Wolf. A constante cobrança da matriarca para realização de coisas que estavam acima de suas habilidades, a busca de um enquadramento forçado e a culpa por ser tão diferente, faz de Guísela um ser sem vontade e sem identidade - nessas condições Guísela foi a maior vítima de Frau Wolf. Diante de tais contingências, ao chegar à maturidade, a personagem Guísela resolve enfrentar o que se tornou, ou seria melhor dizer, o que a tornaram?

Agora, preciso concentrar-me nesse ritual: ficarei aliviada e limpa depois do horrendo parto. Deitar-me nesta cama branca, e deixar que meu corpo expulse seu violador. Por muito tempo estive esquecido. Hibernava (interrogação). Pensei que morrera, ou não passava de um daqueles medos que me atormentavam antigamente, eu era acriança mais esquisita da família Wolf. Uma família tão importante, nossos mortos eram engavetados no jazigo de pedra rosa e vitrais roxos (LUFT, 1991, p. 11).

A narradora adulta, ao passar no lugar onde outrora existira a casa da avó Frau Wolf, lembra: “o porão, uma peça velha, de teto abobado, cheirando a mofo. Teias de aranha, móveis quebrados, garrafas empilhadas, uma cadeira de balanço com palhinha furada que pertencera a meu avô, botas de montaria, tachos de cobre azinhavrados” (LUFT, 1991, p. 57). Lembra também da portinha que escondia um mistério: “Num canto a portinha: tão baixa,

que por ela só passaria uma criança ou um anão. Ninguém se interessava por ela; ninguém possuía a chave. Se eu insistia muito, diziam, mas que mania tem essa menina de imaginar mistério em toda parte” (LUFT, 1991, p. 57). Neste trecho percebemos a imaginação criativa como sendo a primeira transgressão na personagem Guísela, que sempre buscava seguir a imaginação transgressora, em vez de ser a jovem prendada que sua avó tanto primava.

Tenho sete ou oito anos. Ao menos três vezes por semana passo nesta rua para visitar minha avó e estudar piano na sua sala de musica. Um ritual a ser cumprido, como tantas numa família organizada na família Wolft, ao compasso da voz seca da matriarca, minha avó. Só eu me sinto fora de ritmo, com o corpo miúdo, as orelhas grandes, que me obrigam a usar bem curto, “assim fica mais forte” (LUFT, 1991, p.14).

A casa é uma imagem que compõe os símbolos de *intimidade*, de acordo com o pensamento durandiano por homologia ao materno, sendo lugar de acolhimento e proteção em meio às turbulências da vida, em outras palavras, “de acordo com todas as dialéticas da vida, como no enraizamos dia a dia, num ‘canto do mundo’” (BACHELARD, 1993, p. 24). Gaston Bachelard afirma que a casa, sendo tomada num estudo fenomenológico, abordando as imagens poéticas no devaneio, pode nos trazer a ontologia do ser que carrega tais imagens. Ainda segundo Bachelard “parece que a imagem da casa se torna a topoanálise do nosso ser íntimo” (1993, p. 20). A casa no romance *A asa esquerda do anjo* (1991), realmente, é de fundamental importância na vida da personagem, que, ao lembrar-se da casa, traz à tona lembranças que constituíram felicidade e desventura, fazendo-a entrar em um processo de busca de conhecimento de si e também da sua conjuntura familiar já desfeita pela morte, mas a imagem da casa lhe permite reviver os acontecimentos, proporcionando-lhe uma topoanálise: “a topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1993, p. 28).

Diante do seu não lugar, Guísela podia observar os componentes de sua família, a começar por Frau Wolf que tinha uma obsessão pelo domínio das pessoas e até do próprio tempo:

Frau Wolf tinha poucas fraquezas. Mas cultivava manias, como o ritual absoluto quanto a limpeza e ordem, e o extremado carinho por sua coleção de relógios. Colecionava-os havia anos, uma boa quantidade se espalhava por toda a casa. dava-lhes corda diariamente. Em geral batiam juntos, com diferença de frações

de segundos, como se até as máquinas obedecessem à grande dama. Para mim, os relógios eram a voz da casa. Sinistra, intercalando-se ao incessante tique-taque, a cantar as horas que não se podiam mais recuperar e às quais não era possível fugir: hora de Frau Wolf aparecer no alto da escada; hora de tio Ernest arrotar depois do almoço; hora de eu errar novamente as escalas; hora de alguma coisa se arrastar na poeira de um quarto secreto no porão. Hora dos meus fracassos (LUFT, 1991, p. 43-44).

Nesse fragmento do romance *A asa esquerda do anjo* (1991) aparece uma imagem – melhor dizendo – fenômeno que atormenta o homem por sua impotência diante do mesmo, ou seja, o fenômeno referido é a passagem devastadora do tempo. Tempo que representa a existência da vida humanamente frágil que incontrolavelmente caminha para a morte. Frau Wolf, a matriarca, não se contenta em controlar a vida de seus parentes, mas também enseja controlar o terrível tempo. Esse controle por parte da “dama” é percebido pela constante obsessão de dar corda aos relógios, que marcam a hora que cada coisa deve ser feita. Para Frau Wolf o tique-taque ordenado dos relógios simbolizava o seu poder; para os outros da casa a rotina, para Guísela o fracasso. Deste modo, podemos perceber a perspectiva do Regime Diurno de encarar a passagem do tempo e da morte. Frau Wolf tenta controlar o tempo e todos ao redor.

Ao contrário da avó, Guísela segue o Regime Noturno da imagem, entrega-se as contingências da passagem do tempo e da morte. Diante de uma vida de deslocamento em família, na escola e na cultura, a personagem via na morte uma saída: “tomara que eu fique doente, muito doente, tomara que eu morra” (LUFT, 1991, p. 30). Ainda Guísela diz: “A morte me parecia mágica e pacífica, lugar onde se estaria livre de aflições. Não a morte em que se apodrecia e arrebatava” (LUFT, 1991, p.69). Assim, a morte é tomada de forma eufêmica pela personagem. Acerca da imagem da morte, em seu devaneio infantil reflete:

O que era a morte? Dormir numa gaveta, quem sabe numa caixa com tampa de vidro, como eu vira nos livros de história: a Branca de Neve. O anjo do Jazigo bem que poderia transformar-se no príncipe que me despertaria para uma vida diferente. Longe de tudo que me afligia: minha avó, minha solidão, meus defeitos, incertezas, pesadelos (LUFT, 1991, p. 30).

Algumas imagens simbólicas em relação à aparência de Anemarie – prima de Guísela - convergem para a constelação de imagens que permeiam o Regime Noturno. Anemarie expressa em si toda a exuberância do feminino sedutor: “cabelo de ouro, vestida de veludo

azul, cor da pedra do seu único anel” (LUFT, 1991, p. 24). Segundo Gilbert Durand (2002), o cabelo é um símbolo que converge para o arquétipo da grande mãe, por lembrar a água, o movimento ondulante sensual do corpo feminino, e no contexto do livro, ele se torna um símbolo *eufêmico* da morte, pois, é através de seu cabelo dourado, que mesmo depois de morta Anemarie eterniza a sua beleza na mente de Guísela. Para ilustrar essa afirmação, leiamos o fragmento a seguir:

Se é verdade que os cabelos dos mortos continuam a crescer, os dela devem ter forrado o caixão, desabrochando por alguma fresta da madeira, rebentando a pedra, misturando-se à relva aos pés desse guardião que finge, com ar sereno, ignorar isso que vigia: a morte, a podridão (LUFT, 1991, p. 24).

Ao fugir de casa com o próprio Tio, Anemarie foi banida da família Wolf, mas não pelo coração de Guísela que usa o eufemismo até para imortalizá-la. Pois, mesmo tendo sido consumida por um câncer, e ter sua beleza totalmente deteriorada, resumida a podridão da carne, os cabelos de Anemarie simbolizam a perduração da sua beleza de outrora, que a mesma exibia e encantava a todos. Nesse contexto, o cabelo é um símbolo *eufêmico* da morte, convergindo nas imagens de inversão do Regime Noturno.

A paixão e admiração de Guísela por Anemarie traz a visão de Guísela como andrógina, uma palavra mítica para substituir de forma poética um traço homoerótico, que se percebe no fragmento a seguir: “As pessoas habitam o edifício sobre a casa, o jardim, o porão com a misteriosa portinha, certamente ignoram que o hálito morno, o perfume, o fio de música, resguardadas no cimento novo, são Anemarie, a quem tanto amei em segredo” (LUFT, 1991, p. 72). Sendo assim, a sexualidade de Guísela é uma transgressão contra a ordem da matriarca. Mas esse desejo reprimido na infância transforma Guísela na “Rainha da neve”, sendo incapaz de amar e ser amada na vida adulta: “Faz três dias enterraram Leo, a quem amei mas neguei meu corpo. Como se chamava o mais belo conto dos meus livros infantis? A Rainha da neve” (LUFT, 1991, p. 11).

A imagem da noite também está presente no romance. A noite é uma imagem que pertence aos símbolos *nictomórficos* do Regime Noturno da imagem, expressa o desconhecido, as forças ocultas e tenebrosas da vida. E, isso é percebido no momento em que Guísela afirma:

Porque eu era assustada e nervosa: especialmente à noite, quando sozinha, via olhos, crânios calvos, coisas agachadas nos cantos. A noite inteira, encostavam-se contra as paredes da casa cheias de ruídos assustadores e me chamavam como uma respiração enorme: vem, vem, vem (LUFT, 1991, p. 49-50).

No seu quarto, a narradora já adulta enfrenta as imagens de sua infância traumática travando um combate dentro de sua psique em busca de sua identidade, e, por meio de um parto sangrento, Guísela concebe um verme gigante.

Devagar meu habitante se vira, o leite acabou, mas ele ainda está faminto, vira-se na minha direção, balançando pesadamente a parte erguida do corpo. Vira-se mais, sei que vai me encarar. Minha identidade – qual é a minha identidade? (...). Ele vai me fitar, sem olhos, sem nariz, sem feições. Sem identidade como eu – qual é o meu nome? Onde fica meu lugar? Como se deve amar? Neve ou fogo? (LUFT, 1991p. 141)

O verme é símbolo nictomórfico de fervilhamento: “diz respeito a larvas amontoadas visguntas e agitadas, a insetos em geral, que expressam a repugnância primitiva diante da agitação incontrollável – o arquétipo do caos” (PITTA, 2005, p. 23). Nesse contexto, a imagem do verme culmina no clímax da narrativa em que a personagem se sente invadida pelo caos da solidão e do não lugar pessoal e cultural. No decorrer do tempo, a sua família vai se fragmentando com a morte de uns, a fuga da repressão familiar por parte de outros, a morte da matriarca, a demolição da casa e, por fim, a morte do único que poderia a redimir, seu noivo Leo. O verme simbolizando o caos e a passagem do tempo implica “ser uma projeção assimiladora da angústia diante da mudança (DURAND, 2002, p 74). Se antes Guísela vivia dividida entre dois mundos, Guísela ou Gisela, agora perde ambos os caminhos e fica a deriva na vida com sua angústia existencial. “Um suspiro, um lamento perpassa pela casa. Sussurros que se fundem e gemem. Meu habitante e eu somos a única criatura viva neste quarto (LUFT, 1991, p. 141).

Durante toda a narrativa, a personagem usa a asa esquerda do Anjo do Jazigo que era fendida para expressar sua condição no mundo. Depois do encontro com o verme Guísela afirma: “No cemitério, na entrada do Jazigo, a asa esquerda do Anjo se fende um pouco mais” (LUFT, 1991, p. 141).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELADR, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi; revisão e tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Tópicos)

\_\_\_\_\_. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução Alain Marcel Mouzat, Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Tópicos)

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução de Renée Eve Levié. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

\_\_\_\_\_. **A imaginação simbólica**. Tradução de Eliane Fittipalde Pereira. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

\_\_\_\_\_. **Mito, símbolo e mitodologia**. Tradução de Hélder Godinho e Vítor Jaboulli. Lisboa: Editorial Presença, LDA, 1982.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005. (Coleção filosofia).

STRÔNGOLI, Maria Thereza. O discurso literário, o mítico e o multiculturalismo. In: SANTOS, Dulce O. Amarante dos. TURCHI, Maria Zaira. **Encruzilhadas do imaginário**: ensaios de literatura e história. Goiânia: Cãnone Editorial, 2003.

## REFERÊNCIAS CONSULTADAS

AUGRAS, Monique. **A dimensão símbolo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1967.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2002.

DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Tradução de Maria João Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

\_\_\_\_\_. Situação atual do símbolo e do imaginário. In: **A fé do sapateiro**. Tradução de Sérgio Bath. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

\_\_\_\_\_. **Mito e sociedade**: a mitanálise e a sociologia das profundezas. Tradução de Nuno Júdice. Portugal: A regra do jogo, 1983.