



UEPB

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE - PPGLI**

YOLANDA MARIA DA SILVA

**IMAGINÁRIO NA TRILOGIA FRONTEIRAS DO UNIVERSO DE PHILIP
PULLMAN**

**Campina Grande – PB
Dezembro/2022**

YOLANDA MARIA DA SILVA

**IMAGINÁRIO NA TRILOGIA FRONTEIRAS DO UNIVERSO DE PHILIP
PULLMAN**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura e Hermenêutica, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de doutor.

**Orientador: Profº Drº Antonio Carlos de Melo
Magalhães**

**Campina Grande – PB
Dezembro/2022**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586i Silva, Yolanda Maria da.
Imaginário na trilogia fronteiras do universo de Philip Pullman [manuscrito] / Yolanda Maria da Silva. - 2022.
135 p.

Digitado.

Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2023.

"Orientação : Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães,
Departamento de Letras e Artes - CEDUC. "

1. Imaginário. 2. Imaginação. 3. Imagem. 4.
Remitologização. I. Título

21. ed. CDD 801.95

YOLANDA MARIA DA SILVA

IMAGINÁRIO DA TRILOGIA FRONTEIRAS DO UNIVERSO DE PHILIP
PULLMAN

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Literatura e Interculturalidade.

Área de concentração: Literatura e Estudos Interculturais.

Aprovada em: 22/12/2022.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI)



Prof. Dr. Gilvan de Melos Santos
Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI)



Prof. Dr. Eli Brandão da Silva
UEPB/PPGLI



Prof. Dr. Vitor Chaves de Souza
UFPB/SIGAA



Prof. Dr. Geam Karlo Gomes
PROFLETRAS/UPE

AGRADECIMENTOS

À minha Mãe, Avelina Maria da Silva, que sempre acreditou em mim e, mesmo com todas as dificuldades que a vida lhe impôs, lavando roupa, tornou-se minha heroína e mantenedora, dando-me horas de ócio para estudos enquanto outras mães mandavam seus filhos trabalharem ou pedirem esmolas na rua.

Ao meu esposo, Robson Barbosa da Silva, que é responsável pela existência desta pesquisa, pois, quando já não acreditava que seria capaz de fazer qualquer trabalho acadêmico, ele acreditou em mim a ponto de pedir para que tentasse a seleção de doutorado, logo, sem ele, não estaria aqui.

À minha Sogra, Maria das Dores Barbosa da Silva, que enquanto teve saúde, cuidou de minha filha para que pudesse terminar a presente pesquisa.

À Professora Geralda Medeiros Nóbrega que me emprestou livros preciosos e, durante o tempo que teve, dedicou-se a esta pesquisa comigo.

Ao Professor Antonio Carlos de Melo Magalhães por ter aceito me orientar, mesmo com o tempo corrido e já com prazos avançados.

À Professora Maria das Vitórias que nos últimos dias teve grande contribuição no desenrolar do trabalho com suas revisões preciosas.

Por fim, agradeço ao Senhor Deus pela vida de minha filha Yohanna Barbosa da Silva... A existência de minha filha trouxe uma carga de responsabilidade muito grande, mas também mostrou a capacidade de duplicação do tempo bem direcionado.

À Yohanna, minha pequena preciosa, dedico este trabalho!

RESUMO

A presente tese tem como objetivo pesquisar o processo de remitologização do mito bíblico da criação e o trajeto antropológico nas obras *A Bússola de ouro* (2013), *A faca sutil* (2013) e *A luneta âmbar* (2013) que compõem a Trilogia Fronteiras do Universo de Philip Pullman. Nestas obras, temos explicações sobre o início, meio e fim do universo numa perspectiva ateuista contrária aos dogmas judaico-cristãos. A forma como este escritor tenta explicar a origem e o fim do universo, recriando o mito de Adão e Eva enraizado na cultura Ocidental, demonstra sua cosmovisão de mundo, reverberando na composição do imaginário simbólico expresso em suas histórias. Na perspectiva teórica de Gilbert Durand (2002), diante da passagem do tempo e da vigência da morte, o homem pode criar um imaginário simbólico de fuga para um plano metafísico, longe das imagens nefastas ou, ao contrário, um imaginário simbólico libidinal que toma as imagens da passagem do tempo de forma positiva. Ainda no intuito de ver o poder que estas imagens literárias possuem para influenciar o imaginário da humanidade, buscaremos nos embasar primordialmente na mitodologia de Gilbert Durand (2002; 2001; 1995; 1988; 1983); na fenomenologia das imagens de Gaston Bachelard (2006; 1993); nos estudos de religiões comparadas de Erich Neumann (2006; 1995) e Joseph Campbell (2010; 2004).

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário, Imaginação, Imagem, Remitologização, Regime Noturno, Philip Pullman.

ABSTRACT

This thesis aims to research the process of remythologization of the biblical myth of creation and the anthropological path in the works *A Bússola de ouro* (2013), *A faca sutil* (2013) and *A luneta âmbar* (2013) that composes the trilogy *Fronteiras do Universo*, by Philip Pullman. In these works, we have explanations about the beginning, middle and end of the universe in an atheistic perspective contrary to Judeo-Christian dogmas. The way this writer tries to explain the origin and end of the universe, recreating the myth of Adam and Eve rooted in Western culture, demonstrates his worldview, reverberating in the composition of the symbolic imaginary expressed in his stories. In the theoretical perspective of Gilbert Durand (2002), in the face of the passage of time and the validity of death, man can create a symbolic imaginary of escape to a metaphysical plane, away from harmful images or, on the contrary, a libidinal symbolic imaginary that takes the images of the passage of time in a positive way. Still in order to see the power that these literary images have to influence the imagination of humanity, we will seek to base ourselves primarily on the Gilbert Durant's mythology (2002; 2001; 1995; 1988; 1983); on the phenomenology of images by Gaston Bachelard (2006; 1993); on the studies of comparative religions by Erich Neumann (2006; 1995) and Joseph Campbell (2010; 2004).

KEYWORDS: Image, Imaginary, Imagination, Night Regime, Philip Pullman, Remythologization.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	07
2. ASPECTOS MITODOLÓGICOS E MITOPOÉTICOS SOBRE O IMAGINÁRIO E SUA APLICAÇÃO NA OBRA DE PHILIP PULLMAN.....	15
2.1. Fortuna crítica sobre a obra de Philip Pullman.....	15
2.2. A mitopoética e remitologização.....	24
2.3. Sobre o método mitocrítico de Gilbert Durand.....	29
2.3.1. Trajeto antropológico do imaginário segundo Gilbert Durand.....	34
2.3.2. O Regime Diurno e Noturno da imagem.....	37
3. IMAGENS DE QUEDA, PECADO E MORTE EM AS FRONTEIRA DO UNIVERSO.....	51
3.1. O maravilhoso ou o fantástico em As fronteiras do universo de Philip Pullman.....	51
3.1.1. Os símbolos teriomórficos: dimons.....	57
3.1.2. Os símbolos catamórficos: o feminino e a queda moral.....	62
3.1.3. Os símbolos nictomórficos: água negra e o mundo dos mortos.....	69
3.2. República do céu na terra sem medo da morte, do pecado e da queda.....	73
3.2.1. Da expressão de eufemismo ao túmulo e o repouso como panaceia para a queda, o pecado e a morte.....	74
3.2.2. Símbolos ascensionais e diaréticos invertidos.....	84
4. REMITOLOGIZAÇÃO DO MITO DA CRIAÇÃO: O CAMINHO DE EVA.....	94
4.1 Como um escritor pode remitologizar um mito?.....	94
4.1.1. Remitologização do mito da criação na narrativa bíblica.....	98
4.1.2. O surgimento da consciência humana em Pullman.....	102
4.1.3. Remitologização da imagem de deus.....	105
4.1.4. Remitologização do mito de Adão e Eva e a nova perspectiva dada ao pecado original.....	109
4.1.5. O arquétipo da criança e a subversão diante do pecado original e a construção da nova visão do paraíso.....	121
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
REFERÊNCIAS.....	132

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho é o desdobramento de minhas pesquisas sobre o imaginário simbólico sob a égide da teoria de Gilbert Durand desde o segundo período de minha graduação, quando comecei a pesquisar a obra de Lya Luft no PIBIC, com orientação da Prof^a Dr^a Maria Goretti Ribeiro até o presente momento de doutoramento. Na conclusão da graduação, em minha monografia, apliquei o método mitocrítico de Gilbert Durand para pesquisar as imagens da morte em Lya Luft. Estudando e lutando para compreender a teoria de Gilbert Durand, fui me apaixonando pelo estudo do mito, imaginário e imaginação simbólica, em especial, a descoberta dos mitos que estão por baixo das narrativas que lia e, rasgando o véu de minha mente, pude perceber que estes mitos escolhidos pelos autores para remitologizar, reescrever ou retomar, revelam a cosmovisão de mundo dos mesmos por meio da imaginação simbólica que põe em dinâmica criativa o imaginário. Nas palavras do crítico Damazio (2021, p. 117): “[...] ele é uma espécie de força estruturante, uma energia própria para fundar, emergir, criar, construir e desconstruir, que funciona como um elo, uma partilha, entre indivíduos de uma sociedade, uma atmosfera compartilhada”.

No mestrado, apliquei o mesmo método mitocrítico para pesquisar o trajeto antropológico na obra *Macunaíma* de Mário de Andrade com a orientação do Prof^o Dr^o Sebastian Joachim. *Macunaíma*, à luz da visão de Mário de Andrade, é nosso herói sem nenhum caráter. Para chegar a esta conclusão, Mário pesquisou o ramo folclórico e mitológico de nossa cultura de forma profunda, por isso, acreditei que em *Macunaíma* seria possível encontrar o mito fundante de nossa cultura que sustenta a raiz cultural de nosso imaginário. Nesta pesquisa, percebi que *Macunaíma* segue o regime noturno da imagem quando segue o Grande Feminino, deleitando-se com a libido e, quando tem seus órgãos sexuais, uma das pernas e a muiraquitã devorados pelo feminino nefasto na figura da Uiara, perde a possibilidade de saciar sua libido, então, foge para o regime diurno da imagem, tornando-se uma estrela inútil no céu. Todavia, as aventuras de *Macunaíma* são repetidas pelo papagaio ao narrador. No fim da obra de Mário de Andrade, descobrimos que o narrador escreve a narrativa de *Macunaíma*, à maneira do herói, deitado numa rede, ouvindo e transcrevendo o que o papagaio contava sobre o herói de nossa gente, multifacetado por ter tantas referências míticas e, por isto, não consegue seguir um único caminho. Nesse ponto, percebi que o herói *Macunaíma* segue o regime diurno e noturno da imagem de acordo com suas ânsias existenciais, mas a narrativa em si segue o regime dramático, quando o narrador repete o tempo mítico do herói, ao repetir a narrativa, juntando os dois regimes da imagem, vencendo simbolicamente o tempo e a morte por meio do eterno

retorno cíclico narrativo, desembocando no *mito do progresso* que, segundo Damazio (2021, p. 134): tem a “tendência de enlaçar uma narrativa na outra, de modo circular, pois, como demonstra Durand (2001) a história nunca parece chegar ao seu ponto final, ela tem sempre um recomeço, um eterno retorno ao seu início”.

Partindo dos resultados da pesquisa feita no mestrado e com base nas obras literárias infantojuvenis que levava para minhas aulas na rede pública, percebi que vários escritores ressignificavam as imagens simbólicas, levando os leitores a se deleitarem com o regime diurno ou noturno da imagem, segundo à sua cosmovisão de mundo. Entre várias reescrituras de contos de fadas, fábulas e releituras de mitos em histórias infantis, decidi trazer para esta pesquisa o processo de remitologização da narrativa bíblica feita por Philip Pullman em *As fronteiras do universo* e *As crônicas de Nárnia* de C. S. Lewis. Fomentando ainda mais meu enfoque, o Professor Antonio Carlos de Melo Magalhães, durante a apresentação de meu trabalho sobre as constelações de imagens simbólicas em Philip Pullman e C. S. Lewis, em uma cadeira do doutorado, chamou minha atenção para a remitologização pagã na obra de C. S. Lewis e não somente a remitologização do mito cristão.

Meu intuito inicial era defender a tese de que: um escritor pode remitologizar um mito fundante usando a imaginação simbólica para criar um imaginário por meio do processo de criação de um trajeto antropológico do imaginário que desemboque no regime diurno ou noturno da imagem. Utilizando como exemplo os escritores que seriam pesquisados, no projeto inicial, hipoteticamente, inferimos que: o primeiro usa o processo de ressignificação das imagens para transformar o mito da criação numa narrativa ateísta, ligada à terra e ao feminino, fazendo uso das constelações de imagens do regime noturno da imagem; já o segundo, numa manobra contrária, usa constelações de imagens do regime diurno para escrever uma narrativa que reafirma a narrativa bíblica de forma teísta. Ambos conseguem remitologizar a narrativa mítica bíblica usando as imagens para ressignificar o mito da criação e outros mitos.

Iniciei o doutorado com a Professora Maria Goretti Ribeiro, mas ela não pode continuar comigo por causa de problemas de saúde. Segui a pesquisa com a professora Geralda Medeiros Nóbrega, todavia, a professora também não conseguiu continuar me orientando, porque durante a pandemia, a mesma precisou ter cuidados para se proteger por causa de sua idade avançada e, também, ficou debilitada ao ter um familiar querido muito doente. Assim, o professor Antonio Carlos de Melo Magalhães abraçou minha pesquisa, posto que é coordenador do PPGLI e viu a emergência de concluí-la. Agradeço aos orientadores que tocaram nesse trabalho, pois me fizeram ver possibilidades e me ajudaram a fechar lacunas. Concluo a breve explanação desse percurso afirmando que voltei naturalmente para o meu orientador de origem, mesmo que

não oficial, pois foi na aula do próprio professor Antonio Carlos de Melo Magalhães que surgiu o cerne desse trabalho.

Além desses imprevistos em relação aos orientadores, tive outros como a cirurgia do apêndice e uma gestação inesperada acompanhada de diabetes gestacional que mudou toda minha rotina por causa das constantes consultas médicas e, às vezes, deixava-me debilitada, reduziu o tempo de minha pesquisa de quatro para dois anos, por causa disso, tive que escolher apenas um dos autores para seguir analisando. Optei por trabalhar com Pullman porque este aspecto de remitologização do mito bíblico da criação à luz da teoria de Gilbert Durand e Mielietinski seria uma proposta inédita. E, por outro lado, muito já foi pesquisado sobre C. S. Lewis e minha pesquisa com um resquício de ineditismo só faria sentido comparando os dois autores que remitologizam o mesmo mito, modificando-os segundo a ressignificação das imagens simbólicas seguindo o regime diurno ou noturno da imagem como descrito na obra de Gilbert Durand. O que pretendo defender futuramente é que qualquer autor, tendo conhecimento da obra de Gilbert Durand e um vasto conhecimento mitológico, pode aprender a usar as constelações de imagens diurnas e noturnas para escrever histórias que possam tomar a libido de forma positiva ou negativa, evidenciando um trajeto antropológico que tem um *schème* de luta equivalente ao diurno ou aconchego que desemboca no *schème* noturno, trazendo o imaginário singular da cosmovisão de mundo autor para a comunidade. Aqui, chegamos no ponto principal do porquê decidi pesquisar a obra de Philip Pullman: pretendo demonstrar o quanto um autor pode remitologizar um mito canônico como o bíblico da criação, levando sua visão de mundo, usando a imaginação criativa a tal ponto que possa criar um novo imaginário, trazendo alternativa simbólica ateísta para os indivíduos ressignificarem simbolicamente a passagem do tempo e a morte.

Sobre o processo da imaginação criativa em dinâmica de ressignificação e construção de um novo imaginário, podemos parafrasear as palavras de Northop Frye (2007) que afirma ter a linguagem humana três dimensões ou funções. A imaginação usará a primeira dimensão da linguagem para compreender o espaço ao redor; no segundo momento, a imaginação irá usar a linguagem com objetivo de se comunicar com outros seres e, por último, vem a dimensão da linguagem verdadeiramente literária com a qual a imaginação irá trazer ao mundo o universo do querer ao utilizar imagens e símbolos contidos no imaginário para delinear determinado imaginário cultural. Nesse contexto, o trabalho da imaginação criativa faz surgir um imaginário que “pode ser entendido como o encantamento do mundo, uma faculdade humana de produzir sentido, de iluminar o que ainda está na escuridão, de incandescer os universos, de juntar o provável e o improvável para dar sentido à vida humana” (DAMAZIO, 2021, p. 117).

A imaginação criativa é importante porque fará a linguagem literária exercer a engenhosidade em busca de dimensões singulares ao imaginário. Uma vez que o indivíduo conhece o espaço, comunicando-se com os outros indivíduos ao redor, pode usar a imaginação simbólica para criar e recriar o ambiente onde vive. Neste sentido, compreendemos que toda obra literária é uma criação simbólica voltada para recriar ou legitimar um querer para o mundo. Em outras palavras:

Certamente dentro deste esforço para conhecer o universo da representação humana, é extremamente importante, o reconhecimento do animal simbólico, que constrói e desconstrói de forma variada o seu lugar no mundo, bem como estabelece nele o seu pertencimento (LIMA, 2018, p. 28).

E, quando se trata de fomentar a discussão sobre a gênese ou a escatologia de uma cultura, que se pauta em uma narrativa mítica, há sempre a busca de remitologizar este mito antigo hegemônico para fundamentar ou desconstruir um pensamento singular de uma cultura por um projeto estético de um autor.

Sobre a estrutura mítica por trás do texto literário, afirma Ribeiro:

Há um substrato mítico na gênese do texto literário que alimenta a imaginação poética fornecendo imagens simbólicas, anteriores até mesmo ao mundo dos símbolos. O ato imaginal da criação artística está atrelado a uma realidade primordial preexistente nas camadas profundas da psique (2008, p. 62).

Na presente pesquisa, observaremos um escritor com cosmovisão ateuista que usa a imaginação criativa para ressignificar imagens, símbolos e o próprio mito judaico-cristão da criação, da queda e do fim dos tempos para transmitir uma visão de mundo subversiva aos valores judaico-cristãos e, esta recriação do imaginário é viável pela imaginação criativa num processo de remitologização. Sobre isto, tomamos a fala de Ribeiro que diz:

O escritor deles se apossa para projetar seus mitos particulares construídos pelo medo, pelo amor, pelo ódio, pelas relações de sexos, pelo espanto, pela dúvida, pela sede de conhecimento, pelo inconformismo com a realidade, pelos sonhos de transformação, etc., etc. etc (2008, p. 63).

Assim, compreendemos que no universo da concepção de textos literários nada é aleatório, ele é feito de afetividade carregada de certa intencionalidade que faz parte do próprio autor. E, no intuito de transfigurar as velhas tradições, o escritor pode usar a imaginação criativa e a simbolização para remitologizar um mito canônico à sua imagem e semelhança. Neste contexto, podemos perceber nas narrativas literárias *A bússola de ouro* (2013), *A faca sutil*

(2013) e *A luneta âmbar* (2013), de Philip Pullman, há remitologização da narrativa bíblica no intuito de ressimbolizar um imaginário divergente da mesma.

Philip Pullman é um ateu convicto, ainda vivo, que resolveu criar um novo imaginário através da narrativa literária infantil, dando alternativas aos pais ateus que desejam ler juntamente com as crianças uma literatura subversiva que enfrente o *status quo* do cristianismo ou, simplesmente, uma narrativa que se pauta na ciência e no materialismo. Pouco se sabe sobre a vida pessoal de Pullman, apenas se lê, nas orelhas de seus livros, que nasceu em Norwich, Inglaterra, em 1946. Cresceu no Zimbábue, depois, foi viver no País de Gales. Foi professor de crianças e adolescentes em Londres, fez várias peças teatrais para que seus alunos encenassem e estas resultaram em vários livros, dentre estes, sua Trilogia Fronteiras do Universo composta pelos livros: *A bússola de ouro* (2013), *A faca sutil* (2013) e *A luneta âmbar* (2013) que analisaremos nesta tese.

Em uma visão geral de suas obras, podemos perceber uma recorrência de remitologização de narrativas judaico-cristãs que versam, primordialmente, sobre a origem do homem, do pecado e da morte, desconstruindo, principalmente, o medo da morte correlacionado com a ideia de inferno que atormenta o cristão. Em todas as obras até aqui analisadas, os aspectos morais pautados no imaginário cristão são confrontados, buscando-se uma desconstrução destes mitos fundadores da cultura cristã. Por meio deste percurso de remitologização, podemos entender que:

[...] o processo de remitologização literária é devido, essencialmente, à tendência artística para ressignificar a realidade por meio do imaginário simbólico, com o intuito de realizar sonhos, prioritariamente os que parecem impossíveis, atendendo, assim, ao princípio do prazer, e nada melhor do que os mitos para ensinar tal façanha (RIBEIRO, 2008, p. 63).

Nesse contexto, o objetivo desta tese é analisar o processo de remitologização do mito bíblico da criação e o trajeto antropológico na Trilogia Fronteiras do Universo, de Philip Pullman, visando analisar um imaginário simbólico que recria o imaginário judaico-cristão, remitologizando a narrativa bíblica da queda, ao passo que tenta dar explicações racionais para as imagens que expressam a passagem do tempo e a finitude. Buscaremos entender como o imaginário pode reverberar no universo do querer, podendo transbordar da obra literária para o imaginário cultural infantojuvenil, transmitindo uma nova forma de *viver e querer* o mundo. Assim, posto estas questões gerais, buscamos responder: como se dá o processo de remitologização do mito bíblico da criação na trilogia Fronteiras do Universo de Philip Pullman? Qual é o trajeto antropológico da narrativa em estudo? E, uma vez estudado o trajeto

antropológico do imaginário na obra, veremos o processo de simbolização de algumas imagens que demonstram os semblantes da passagem do tempo e, buscaremos responder como estas reverberam na imaginação simbólica criativa do autor, ressignificando a imagem da queda, do pecado e da morte.

A presente pesquisa seguirá três momentos, a saber: a) traçar uma análise mitocrítica das imagens simbólicas na obra literária, seguindo a perspectiva mitológica de Gilbert Durand (2002); b) comparar o percurso do imaginário distinto que a imaginação criativa fomenta na obra em relação a narrativa bíblica, e, por último, c) identificar se há uma ressignificação da visão cosmogônica e escatológica da bíblia. Nesta última etapa, serão delineadas hipóteses em aberto sobre a cosmovisão ética e ideológica que a obra pode vir a disseminar no imaginário cultural contemporâneo, posto que as obras analisadas se tornaram filmes e séries conhecidas, sendo admiradas por muitas pessoas e censuradas pela igreja católica.

Por meio dos passos mitológicos e sob a égide da teoria do imaginário simbólico, poderemos defender a tese de que: na Trilogia Fronteiras do universo há a remitologização fantástica do mito bíblico da criação, por meio da simbolização positiva das imagens de pecado, queda e morte processada pela imaginação criativa que remitologiza noturnamente a bacia semântica de imagens da obra de Pullman. Ainda afirmamos que para conseguir remitologizar as imagens da queda, do pecado e da morte, o autor constrói uma narrativa que converge no Trajeto Antropológico do Regime Noturno da imagem para fugir ou transcender simbolicamente da morte e da passagem do tempo. Seguindo o Regime Noturno da imagem, a narrativa em análise expressa uma ligação com o arquétipo da Grande Mãe, desembocando num imaginário semelhante às culturas matriarcais, tomando os aspectos como o pecado, a queda, a morte e a passagem do tempo de forma positiva, simbolizando uma cultura que se insurge contra o Deus urânico de maneira subversiva, posto que não vê a libido como queda, mas como uma força vital que deve ser apreciada, ou seja, vê o pecado, a queda e a morte como um caos necessário à verdadeira redenção.

Partindo do arcabouço do Imaginário Simbólico, faremos o percurso interdisciplinar fenomenológico e hermenêutico para analisar a simbologia das imagens, valendo-nos da antropologia, da literatura e da psicologia profunda, traçando, assim, uma pesquisa analítica com base nos estudos do imaginário simbólico, sendo todo este arcabouço caro à mitologia de Gilbert Durand (2002; 2001; 1995; 1988; 1983). Seguiremos a mitocrítica para pesquisar o trajeto antropológico presente na trilogia Fronteiras do Universo, pesquisando se segue um trajeto antropológico diurno, concernente às narrativas diurnas como a judaico-cristã, ou se

seguirá o trajeto noturno, concernente às culturas que buscam se ligar à terra e à materialidade. Para analisar as imagens e sua ligação com os mitos clássicos, nos valeremos também das pesquisas fenomenológicas acerca das imagens de Gaston Bachelard (2006; 1993); nos estudos de religiões comparadas de Erich Neumann (2006; 1995) e Joseph Campbell (2010; 2004; 1992).

A presente tese está dividida em três capítulos: o primeiro é chamado de **Imaginação em movimento** que tem como subtópico **A fortuna crítica sobre a obra de Philip Pullman**, onde delineamos um breve resumo dos trabalhos mais relevantes sobre a obra de Pullman e, ao final deste, explicamos em que nosso trabalho se torna relevante para contribuição na pesquisa literária e na obra em questão. Em seguida, no subtópico **Mitocriação, literatura e recriação do imaginário**, buscamos explicar o que é o processo de remitologização para assim ilustrar o processo estético literário de desconstrução da ideia de pecado original do mito bíblico da criação. No tópico **Trajeto antropológico do imaginário segundo Gilbert Durand**, segundo o autor aqui usado, cada cultura segue um trajeto antropológico que é observado pela sua constelações de imagens, essa pode seguir o Regime diurno ou noturno da imagem, tudo depende da forma como a cultura ou indivíduo toma, simbolicamente, as imagens que expressam o semblante da passagem do tempo. E, como aqui pretendemos ver como Pullman deseja “transformar o trajeto antropológico da cultura Ocidental” que, em sua maioria, segue o cristianismo, religião que demonstra uma fuga simbólica para o regime diurno da imagem. O último tópico deste capítulo é **O Regime Diurno e Noturno da imagem**, em um primeiro momento, dissertamos sobre os símbolos *catomórficos*, *teriomórficos* e *nictomórficos* que expressam a passagem do tempo para poder entender a dinâmica na fuga simbólica e o trajeto antropológico e, no segundo momento, explicamos o que é o Regime Diurno e Noturno da imagem. Explanamos como as fugas simbólicas que convergem em uma estrutura diurna ou noturna demonstra a cosmovisão cultural de determinado povo ou obra literária. Em linhas gerais, seguir uma pesquisa mitológica é essencial para se delinear uma pesquisa que siga a mitologia, de acordo com a teoria de Gilbert Durand, pois, utilizando estes símbolos, os seres humanos tomam ritos e religiões que expressam sua perspectiva simbólica de enfrentar a finitude expressa na passagem do tempo e na vigência da morte.

No segundo capítulo intitulado **Análise das imagens de queda, pecado e morte em As Fronteiras do Universo**, temos o primeiro subtópico **O maravilhoso ou o fantástico em As Fronteiras do universo de Philip Pullman**, onde resumimos a trilogia e tentamos compreender em que gênero do modo-fantástico essa se enquadra. **Os símbolos teriomórficos: dimons**, vimos os animais tomados de forma simbólica para expressar a dinâmica de animação

e pecado. No subtópico **Os símbolos catamórficos: o feminino e a queda moral**, observamos a imagem da queda ligada à mulher e ao pecado. No subtópico **Os símbolos nictomórficos: água negra e o mundo dos mortos**, pudemos ver as imagens que remetem simbolicamente à morte. Depois de analisar as imagens que remetem ao semblante da passagem do tempo, pudemos observar que as imagens convergem no trajeto antropológico noturno, por isto denominamos este tópico de **República do céu na terra sem medo da morte, do pecado e da queda**. O tópico seguinte se chama **Da expressão de eufemismo ao túmulo e o repouso e Símbolos ascensionais e diairéticos invertidos** para expressar como as imagens convergem para uma fuga simbólica ligada ao feminino e à materialidade.

No terceiro capítulo, chamado **Remitologização do mito da criação: o novo caminho de Adão e Eva**, poderemos discutir sobre o processo de remitologização do mito bíblico da criação na própria Bíblia quando esteve em contato com a cultura babilônica. No subtópico **O surgimento da consciência humana em Pullman**, já podemos ver o processo da remitologização que tem por intuito destituir a ideia do Deus de Israel como criador do universo. No subtópico **Remitologização do mito da criação na narrativa bíblica** complementa o subtópico denominado **Remitologização da imagem de Deus**. No subtópico **Remitologização do mito de Adão e Eva e a nova perspectiva dada ao pecado original**, buscamos entender o que é o pecado original e a visão que Pullman revolve transfigurar em sua obra ao trazer uma visão materialista e ateísta. Complementando o subtópico anterior, trouxemos o último subtópico **A criança subversiva diante do pecado original e a construção da nova visão do paraíso**. Aqui, buscamos entender o porquê de ser a criança o novo Adão e Eva que será capaz de levar o projeto estético de Pullman adiante. O fim da trilogia tem por intuito demonstrar como é possível trazer a república do céu para a terra, livrando-se da ideia de pecado original, queda e o fim do medo da morte e, todas estas imagens estão relacionadas à libido e como podemos tomá-la como algo positivo ou negativo. O adulto já está carregado de valores e, por causa disso, Pullman escolhe a imagem que traz a mudança e possibilita a aventura nesta saga que é a imagem da criança divina. Somente elas são capazes de construir a república do céu na terra, ou seja, são capazes de ressignificar a narrativa mítica da criação, trazendo liberdade para viver o desejo e as vicissitudes que a terra proporciona.

2.ASPECTOS MITODOLÓGICOS E MITOPOÉTICOS SOBRE O IMAGINÁRIO E SUA APLICAÇÃO NA OBRA DE PHILIP PULLMAN

2.1 Fortuna crítica sobre a obra de Philip Pullman

Philip Nicholas Outram Pullman nasceu em 19 de outubro de 1946 em Norwich, no Reino Unido. Ele era o mais velho de três irmãos e o fato de seu pai ser piloto do RAF, Força Aérea Britânica, deu-lhe a oportunidade de viver e conhecer diferentes países. Após a morte do pai, o jovem vai morar com o avô que era capelão em uma prisão de Norwich e este sempre lhe contava várias anedotas relacionadas à Bíblia, influenciando seu modo irreverente em relação à mesma no futuro. Por causa da morte do pai, a mãe trabalhava em Londres e vivia longe dos filhos. Pullman atribui muitas similaridades de seus personagens órfãos com esses fatos de sua infância. Aos 19 anos, 1965, obteve uma bolsa de estudos para ingressar na Universidade de Exeter, Oxford, onde se formou em Língua e Literatura Inglesa.

A relação de Pullman com a escrita se inicia numa escola para jovens de 9 a 13 anos de idade, onde escrevia adaptações de peças teatrais com temáticas sacras. E, sua entrada oficial no universo da escrita foi um sucesso desde o início:

En 1972 Pullman vio satisfecha su ambición de convertirse en escritor cuando ganó un premio literario para narradores menores de 25 años que le permitió publicar su primera novela, *The Haunted Storm*, un «thriller metafísico», una obra de la que ahora el escritor prefiere no oír hablar, a la que siguió *Galatea*, aparecida en 1978 (ALDEA, 2006, n.p.).¹

O sucesso dessas produções iniciais proporcionou uma vida mais confortável até que Pullman ingressou na universidade de Wesminster, em Oxford, onde se especializou em oralidade e narração de histórias infantis. Por causa dessa visão em relação às histórias infantis, o mesmo se considera mais um contador de histórias que um escritor/autor propriamente dito. Outro ponto importante na pesquisa sobre Pullman é a relação da vida com a obra do autor. Sobre isto, afirma Aldea:

Desde sus inicios como narrador, Pullman siempre ha defendido a ultranza la fabulación como un elemento indisoluble de la trayectoria vital de quien se

¹ Em 1972, Pullman realizou sua ambição de se tornar um escritor ao ganhar um prêmio literário para contadores de histórias com menos de 25 anos de idade que lhe permitiu publicar seu primeiro romance, *The Haunted Storm*, um "thriller metafísico", uma obra que o escritor agora prefere não publicar *Hearing Talk*, que foi seguido por *Galatea*, lançado em 1978 (ALDEA, 2006, n.p.).

acerque para escuchar o para leer sus historias: el cuentista debe ofrecerse al servicio de un argumento claro y de un sentido trepidante de la aventura y debe proponer un elenco de personajes dotados de autonomía suficiente que les permita disfrutar de una libertad de elección que, en ocasiones, puede quedar alejada de las filias o fobias del propio escritor. Con este grado de autonomía se consigue la verosimilitud y la coherencia de unos hechos y unas acciones que visten la progresión narrativa de los libros. La trilogía de La Materia Oscura procura dar buena cuenta de ello (ALDEA, 2006, n.p.).²

Isso implica dizer que Pullman sempre se incomodou com a forma ortodoxa de leitura da Bíblia, assim, inspirado em John Milton, buscou escrever uma obra juvenil que versasse sobre o mito, de onde se originou a ideia de pecado original, partindo do ponto de vista de uma criança que traz a aventura para a narrativa ao passo que subverte toda a ideologia dominante. Em um dos personagens da trilogia analisada nesse trabalho, podemos ver a própria projeção do escritor em um de seus personagens: o Lorde Asriel que tem por intuito destruir o império da igreja e construir a república do céu na terra, onde as pessoas teriam liberdade de crença e, por sua vez, liberdade cultural. Nisso está deliberadamente o ponto de vista do autor que afirma estar a ficção de um autor ligada aos seus ideais pessoais. Sobre isso, escreve Aldea,

Para Pullman, el personaje bíblico de Eva obró bien al contravenir la prohibición expresa de comer la fruta del Árbol del Conocimiento. Con independencia de su obra literaria, Pullman considera que la Iglesia es la responsable de atizar la idea del pecado y de la tentación original para reprimir a sus fieles con el fin de someterlos con el sentimiento de culpabilidad que atenaza sus vidas (2006, n.p.).³

Por causa desta crítica ferrenha ao cristianismo, a fortuna crítica de Philip Pullman é marcada por comparações com as narrativas bíblicas e com a obra de John Milton, que também tem sua matéria prima pautada na Bíblia. Sendo assim, a maioria das obras consultadas para referências têm como objeto de estudo a comparação das “Fronteiras do universo” com a Bíblia e a obra *Paraíso perdido* de John Milton. A seguir, faremos um resumo das teses mais importantes sobre a obra em análise.

² Desde o seu início como contador de histórias, Pullman sempre defendeu a ficção como elemento indissociável da trajetória de vida de quem vem ouvir ou ler suas histórias: o contador de histórias deve se oferecer a serviço de uma argumentação clara e de um frenético sentido da aventura. E deve propor um elenco de personagens dotados de autonomia suficiente que lhes permita gozar de uma liberdade de escolha que, em certas ocasiões, pode estar bem distante das próprias filias ou fobias do escritor. Com esse grau de autonomia, consegue-se a verossimilhança e a coerência de alguns fatos e ações que revestem a progressão narrativa dos livros. A trilogia *Dark Matter* tenta dar uma boa explicação disso.

³ Para Pullman, o personagem bíblico de Eva fez bem em infringir a proibição expressa de comer o fruto da Árvore do Conhecimento. Independentemente de sua obra literária, Pullman considera que a Igreja é responsável por alimentar a ideia do pecado e a tentação original de reprimir seus fiéis para subjugar -los com o sentimento de culpa que toma conta de suas vidas.

Em *Philip Pullman: el realismo de la fabulación*, de Víctor Aldea, o autor começa por ressaltar a diferença da obra de Pullman em comparação com as narrativas fantásticas e de fantasia direcionadas às crianças como *As crônicas de Nárnia* de C. S. Lewis e *O senhor dos anéis* de J. R. R. Tolkien, porque nas obras de Pullman, não há uma espécie de fuga da realidade em prol de uma construção imaginária de um lugar longe da terra onde as crianças possam viver aventuras magníficas. Na obra de Pullman, o mundo da aventura é o mesmo do nosso dia a dia e os problemas enfrentados pelas crianças são realistas como abandono, introdução à vida adulta e o medo da morte.

No trabalho *La República del Cielo: Milton, Blake y universos paralelos en La materia oscura de Philip Pullman*, de Francisco Gimeno Suances, encontramos um trabalho que compara a obra de Pullman com os dois autores clássicos citados no título e se foca nas polêmicas das críticas voltadas ao cristianismo.

Em um primeiro momento, o autor traz à baila a crítica que Pullman faz ao Deus todo-poderoso que diz ser o criador do universo, mas na verdade tem criado um reino tirânico que subjuga a todos em uma suposta república do céu. O Deus descrito, nesse contexto, é o mesmo Deus colérico do antigo testamento revisado na obra de John Milton. Esta visão em relação a obra de John Milton é bem singular na visão de Pullman, posto que este diz que na obra *Paraíso Perdido* o herói é o anjo rebelde que se rebela contra a vontade arbitrária deste mesmo Deus todo poderoso, mas que Milton teria feito isto de forma inconsciente, posto que este reafirmava a vontade de Deus em sua obra mesmo trazendo um certo ufanismo às obras de Satã. Em outras palavras:

Fueran cuales fuesen las inescrutables motivaciones íntimas de Milton, lo que nos interesa señalar aquí es que Pullman, dentro de la corriente crítica que considera que el verdadero héroe de Paraíso Perdido no es otro que Satán, se inscribe claramente en esta “vía media” según la cual Milton fue, digamos, “traicionado por su inconsciente” (SUANCES, 2007, n.p.).

Em comum na obra William Blaker e Pullman, observa-se a crítica a manipulação social e a exortação a experiência que busque compreender o universo como um todo, sem ser passivo à doutrina do pecado original. Por isto, Pullman, semelhante a Blake, não busca criar uma nova mitologia, mas usa a própria narrativa bíblica que alicerça certos preceitos ortodoxos para demitologizá-la ou remitologizá-la. Muitos de seus personagens ilustram tanto os personagens que se dão a liberdade de buscar o conhecimento de forma livre, exemplo da criança Lyra, em contrapartida com personagens que são espectrais por serem dominados pela ortodoxia da doutrina judaico-cristã, em especial, à ortodoxia católica. Em outras palavras:

A efectos de comprensión de la obra de Pullman – mucho más apegado a la ortodoxia narrativa -, quizá el aspecto más importante de estas obras lo constituya el hecho, a menudo soslayado, de que el propósito perseguido por Blake no era crear una supuesta mitología ultraterrena, sino, en el ámbito individual, mostrar, mediante la figura de sus Zoas, Emanaciones y Espectros, los peligros inherentes a la escisión de la psique humana, motivada por la imposición religiosa del “mito de la Caída” (de cuya consolidación consideraba a Milton el principal responsable) y el consiguiente rechazo de la imaginación y del deseo; y, en el ámbito histórico, desvelar los medios de manipulación ideológica mediante los cuales la “sagrada Alianza” ha impuesto sus doctrinas sobre la humanidad, proceso que Blake consideraba culminado en su tiempo por la deshumanización racionalista del capitalismo industrial⁴ (SUANCES, 2007, n.p.).

Neste contexto, o caminho deve ser inverso. A narrativa construída por Pullman busca trazer o homem para a terra e vê-la como seu verdadeiro paraíso. Desconsiderando uma fuga que reverbere em um céu e deus metafísico, pelo contrário, na obra deste autor, e nisso se assemelha à obra de Blake, há a rejeição à figura de deus, tal qual conhecemos na cultura Ocidental, em busca de ligação com a terra “centro onde floresce a verdadeira eternidade”. A terra e não o céu são o centro da escatologia desta narrativa. Assim,

En Blake y en Pullman, por tanto, encontramos una temática central similar: el rechazo de la figura del Dios trascendente y omnipotente, cuya “mano invisible” (transmutada por Adam Smith en dogma mercantil de la nueva religión capitalista) sustentaría la inmutabilidad del orden natural y social; y una misma propuesta, la incitación a una “rebelión” que libere a la humanidad de las cadenas forjadas por la mente, de igual manera que, en el Milton de Blake, el autor de Paraíso Perdido debe descender desde la ficticia mansión celestial de su propio poema a la Tierra, “el verdadero centro donde la Eternidad florece”, a fin de “limpiarse de todo lo no humano”⁵ (SUANCES, 2007, n.p.).

Abrindo mão da velha república metafísica do céu, o homem tem espaço para pensar em seu próprio e verdadeiro lar – a terra – tendo consciência de que ela é seu único lar e deve

⁴ Para entender o trabalho de Pullman - muito mais próximo da ortodoxia narrativa - talvez o aspecto mais importante desses trabalhos seja o fato, muitas vezes esquecido, de que o propósito perseguido por Blake não era criar uma suposta mitologia de outro mundo, mas, no nível individual, para mostrar, através da figura de suas Zoas, Emanações e Espectros, os perigos inerentes à cisão do psiquismo humano, motivada pela imposição religiosa do "mito da Queda" (de cuja consolidação ele considerava Milton o principal responsável) e a consequente rejeição da imaginação e do desejo; e, no plano histórico, desvendar os meios de manipulação ideológica pelos quais a "sagrada Aliança" impôs suas doutrinas à humanidade, processo que Blake considerou culminado em sua época pela desumanização racionalista do capitalismo industrial.

⁵ Em Blake e Pullman, portanto, encontramos um tema central semelhante: a rejeição da figura do Deus transcendente e onipotente, cuja “mão invisível” (transmutada por Adam Smith no dogma mercantil da nova religião capitalista) sustentaria a imutabilidade de ordem natural e social; e a mesma proposta, o incitamento a uma "rebelião" que liberte a humanidade das correntes forjadas pela mente, da mesma forma que, em Milton de Blake, o autor de Paraíso perdido deve descer da fictícia mansão celestial de seu próprio poema a Terra, “verdadeiro centro onde floresce a eternidade”, para “purificar-se de tudo o que não é humano”.

ser valorizada. Isso aumenta o senso de responsabilidade no cuidado de si e de todos ao redor. Por causa disso, as personagens jovens de Pullman já adquirem missões e dilemas direcionados à vida de adultos, posto que parece ser eles os únicos capazes de se desligar das amarras morais dos dogmas ortodoxos para construir uma república do céu na própria terra. Ilustrando essa ideia, afirma Suances:

Una actitud vital sintetizada por Pullman en la extraordinaria frase pronunciada al recibir el premio Carnegie Medal –“lo que necesitamos no son listas de lo que es correcto y lo que es erróneo, sino libros, tiempo y silencio”-, y sobre la que basa los tres grandes principios de su República del Cielo: primero, “el sentimiento de pertenencia, de formar parte de una historia verdadera y estar ligado a las demás personas, incluso a las que partieron antes que nosotros; y el sentimiento de estar vinculados al propio universo”; segundo, “el sentimiento de que este mundo en el que vivimos es nuestro hogar, de que no hay ningún otro lugar fuera de él”; y tercero, la convicción de que las promesas efectuadas por el Reino de los Cielos, ficticias pero psicológicamente necesarias para la felicidad humana, deben ser transferidas al ámbito inmanente del ser humano mediante el establecimiento de una sociedad donde “seamos ciudadanos libres e iguales, dotados – y este es el punto esencial - de responsabilidades. La responsabilidad de hacer de este lugar una República del Cielo, renunciando a vivir en una perpetua autoindulgencia para, mediante nuestro esfuerzo, convertir este mundo en un lugar tan bueno cómo seamos capaces de conseguir” (2007, n.p.).⁶

Como percebemos nessa citação, o projeto estético de Pullman ganha vida ao remitologizar o mito bíblico da criação, dando uma explicação racional para o mesmo, abrindo um caminho imagético materialista em detrimento de um metafísico. A terra, em suas vicissitudes, pode ser vista como a nova república do céu onde o homem poderá viver o prazer sem medo de inferno e morte.

Esta terceira via imagética alcançada por Pullman é permitida por meio da criação poética da imaginação simbólica usada para recriar o imaginário judaico-cristão, ao se remitologizar a narrativa fundante da criação, dando uma nova opção de paraíso. Nesse contexto, a presente pesquisa tem como objetivo investigar a ressignificação dessas imagens,

⁶ Uma atitude vital sintetizada por Pullman na extraordinária frase pronunciada ao receber a Medalha Carnegie - "o que precisamos não são listas do que é certo e do que é errado, mas livros, tempo e silêncio" -, e na qual se baseia os três grandes princípios da sua República do Céu: primeiro, “o sentimento de pertença, de fazer parte de uma história verdadeira e de estar ligado a outras pessoas, mesmo aquelas que partiram antes de nós; e a sensação de estar ligado ao próprio universo ”; segundo, "a sensação de que este mundo em que vivemos é nosso lar, de que não há outro lugar fora dele"; e terceiro, a convicção de que as promessas feitas pelo Reino dos Céus, fictícias mas psicologicamente necessárias para a felicidade humana, devem ser transferidas para o reino imanente do ser humano por meio do estabelecimento de uma sociedade onde “somos cidadãos livres e iguais, dotados –E este é o ponto essencial- das responsabilidades. A responsabilidade de fazer deste lugar uma República do Céu, desistindo de viver em autocomplacência perpétua para, através de nossos esforços, fazer deste mundo um lugar tão bom quanto somos capazes de alcançar ”

para além de uma simples comparação entre a narrativa cristã e a crítica ao cristianismo, como pudemos ver nos trabalhos anteriores. Defendemos a tese de que: na Trilogia Fronteiras do universo há a remitologização fantástica do mito da criação e, por meio disso, a imaginação criativa remitologiza noturnamente a imagem do pecado original, da queda e da morte.

Ao defendermos a tese, partimos da hipótese de que Pullman usa seu conhecimento sobre mitos e narrativa infantojuvenis para remitologizar o mito bíblico da criação, ao passo que tenta dar explicações racionais para as imagens que expressam a passagem do tempo e a morte, desse modo, Pullman constrói uma constelação de imagens que desembocam no Regime Noturno da Imagem, possibilitando a eufemização especificamente das imagens aterrorizantes que, de certa forma, transforma o homem em um crédulo forçado a aceitar a supremacia do céu em detrimento da terra.

Em uma via de mão dupla, Pullman consegue criar um imaginário transgressor por meio da remitologização do mito bíblico da criação, dando uma nova visão à imagem da queda, trazendo, de forma consciente ou inconsciente, o processo de demitologização do mito bíblico da criação e suas reverberações na doutrina do pecado original e o castigo infernal.

Para que haja uma desconstrução dos valores judaico-cristãos que alicerçam a cultura Ocidental, deve-se haver um imaginário que traga uma panaceia simbólica para a morte e a passagem do tempo, papel até aqui desempenhado pela narrativa escatológica do céu após a morte.

Afirmar o céu e sua salvação também é afirmar a existência de um Deus carrasco que penaliza a todos que não o seguem com fogo eterno. Percebemos que uma desconstrução de valores sociais que intervenha no mecanismo cultural está atrelado à criação de um outro imaginário que dê uma alternativa simbólica às pessoas diante da angústia da morte. Sobre este poder que o imaginário tem, Wunenburger reflete nesta passagem:

Lo imaginario no satisface solamente las necesidades de la sensibilidad y del pensamiento, sino que también logra realizarse en acciones, dándoles fundamentos, motivos, fines y dotando al agente de un dinamismo, una fuerza, un entusiasmo para realizar su contenido. En efecto, ¿qué es lo que incita a los hombres a actuar socialment, a obedecer, a respetar a las autoridades, las normas y las leyes, a orientar sus deseos? Sin una envoltura, una sobrecarga, un horizonte de imaginario, la vida en sociedad correría el riesgo considerable de aparecer como muy arbitraria u frágil. Ni la autoridad, ni la justicia, ni el trabajo podrían encontrar su lugar en la sociedad si no estuvieran, en alguna medida, tejidos en lo imaginario (2008, p. 51).⁷

⁷ O imaginário não só satisfaz as necessidades da sensibilidade e do pensamento, mas também consegue realizar suas ações, dando-lhes fundamentos, motivos, fins e proporcionando ao agente um dinamismo, força, entusiasmo para realizar seu conteúdo. Com efeito, o que é que instiga os homens a agir socialmente, a obedecer, a respeitar

Com essa citação anterior, percebemos que a obra em análise dá um novo significado à imagem da morte como também recria o mito da criação atrelado ao pecado original trazendo uma leitura diferente da bíblica. Em outras palavras: “[...] la trilogía es una obra em la que Pullman se propuso ofrecer su particular visión del mito del pecado original” (ALDEA, 2006, n.p.).

No intuito de reconfigurar os mitos fundantes da cultura judaico-cristã, Pullman nos envia para um universo paralelo onde o novo Adão e a nova Eva vão nos ilustrar uma releitura do mito da criação sem o pecado original, visionando nos trazer uma nova perspectiva para encarar os traumas do pecado que causam a destruição do homem. Antes de qualquer coisa, para esta nova remitologização do mito, faz-se necessário um mundo livre das amarras ideológicas. Assim, percebemos uma obra que nos traz uma visão transgressora dos mitos fundantes da cultura Ocidental, num ato de liberdade em busca de uma chave de leitura singular que possa libertar a sociedade da igreja tida como opressora e dos valores até então vigentes na sociedade. Em outras palavras,

Para Pullman, el personaje bíblico de Eva obró bien al contravenir la prohibición expresa de comer la fruta del Árbol del Conocimiento. Con independencia de su obra literaria, Pullman considera que la Iglesia es la responsable de atizar la idea del pecado y de la tentación original para reprimir a sus fieles con el fin de someterlos con el sentimiento de culpabilidad que atenaza sus vidas (ALDEA, 2006, n.p.).

O espaço narrativo da fabulação é lugar de imaginar o imaginável de tal maneira que esta imaginação seja capaz de trazer uma nova alternativa para a compreensão do universo, ou seja, das próprias narrativas míticas que fundamentaram as culturas. A narrativa em estudo busca a remitologização. “Para que uma consciência possa imaginar, é preciso que, por sua própria natureza, possa escapar ao mundo, é preciso que possa extrair de si mesma uma posição de recuo em relação ao mundo. Numa palavra: ela precisa ser livre” (SARTRE, 1996, p. 240).

Dentro desta visão de recriar o mito dando um equilíbrio psíquico-social, sabemos que se enquadra na estrutura noturna dramática, quando o imaginário cria/recria narrativas míticas que sejam capazes de trazer uma panaceia simbólica para o homem diante dos fatos desconhecidos pela humanidade. Durand descreve a função do mito na constelação noturna:

as autoridades, normas e leis, para guiar seus desejos? Sem um envelope, uma sobrecarga, um horizonte imaginário, a vida em sociedade correria o considerável risco de parecer tão arbitrária ou frágil. Nem a autoridade, nem a justiça, nem o trabalho, poderiam encontrar o seu lugar na sociedade se não estivessem, em certa medida, entrelaçados no imaginário.

(...) no Regime Noturno do imaginário fazia tender o simbolismo a organizar-se numa narrativa dramática ou histórica. Por outras palavras, no Regime Noturno, e especialmente nas suas estruturas sintéticas, as imagens arquetípicas ou simbólicas já não bastam a si próprias em seu simbolismo intrínseco, mas, por um dinamismo extrínseco, ligam-se umas às outras sob a forma de narrativa. É essa narrativa – obcecada pelos estilos da história e pelas estruturas dramáticas – que chamamos “mito”. Repetimos: é no seu sentido mais geral que entendemos o termo “mito”, fazendo entrar nesse vocábulo tudo o que está balizado por um lado pelo estatismo dos símbolos e por outro pelas verificações arqueológicas (1997, p. 355-356).

Na obra em estudo, percebemos uma desconstrução da ideia de Deus, do pecado e da morte por meio da remitologização do mito bíblico numa narrativa infantil capaz de ser acessível a qualquer indivíduo, assim como fora os mitos que abarcaram o imaginário de todas as culturas desde os primórdios dos tempos. Para este novo tempo, nada mais importante do que a construção de um novo mito. “Porque o mito nunca é uma notação que se traduz ou se decodifique, mas é sim presença semântica e, formado de símbolos, contém o seu próprio sentido” (DURAND, 1997, p. 357).

O mito é o alfa e o ômega que rege o comportamento humano, mesmo que seja de forma inconsciente. Ricoeur também aborda um estudo sobre o entendimento do mito que o afasta do senso comum de relato fantástico e o aproxima de uma forma de explicação da vivência da humanidade:

Por mito entenda-se aqui a descrição que dele é feita hoje em dia pela história das religiões: não uma falsa explicação através das imagens e de fábulas, mas uma narrativa tradicional sobre acontecimentos que tiveram lugar na origem dos tempos, destinada a fundar a ação ritual dos homens dos dias de hoje e, de maneira geral, a instituir todas as formas de ação e de pensamento através dos quais o homem se compreende a si mesmo no seu mundo (2013, p. 21).

Phillip Pullman cria novas versões do mito bíblico da criação que corroboram para uma nova visão acerca da queda e da morte e essas novas versões do mito desembocam no que Gilbert Durand denominou de estrutura sintética do imaginário. “Nesta estrutura, o tempo se torna positivo: trata-se do movimento cíclico do destino e da tendência ascendente do progresso do tempo” (ROCHA PITTA, 2010, p. 33). O mito judaico-cristão da criação, que traz atrelado a doutrina do pecado original, tem uma conotação que converge no regime diurno da imagem, onde há uma luta simbólica de separação da queda e da morte para que haja uma fuga simbólica e conforto diante da morte. Indo de encontro a isso, na presente narrativa estudada, o mito é remitologizado, trazendo uma visão eufêmica à passagem do tempo e da morte, desembocando no regime noturno da imagem. Todavia, como é possível se fazer isto? Simples, Pullman retoma

o mito fundante da criação dando novo significado. Ao recontar o mito da criação de forma materialista e ateísta, doma o tempo e a ideia de morte em uma via de mão dupla. Ou seja,

Vários estudiosos do imaginário dizem que o homem não faz senão repetir o ato da criação; o calendário religioso comemora no espaço de um ano todas as fases que ocorreram desde as origens. Nesse caso, o destino não é mais uma fatalidade, mas consequência dos atos dos homens. No entanto, para assegurar o ciclo de vida são necessários rituais de sacrifício (ROCHA PITTA, 2010, p. 33).

Neste contexto, mitemas que remetem à narrativa cristã do mito da criação são tomados e reconfigurados para fazer surgir uma nova narrativa mítica no imaginário em um processo de remitologização da narrativa original. Para fundamentar essa tese, tomamos as palavras de Ribeiro que diz:

Corroboro o pensamento de Mielietinski ao reafirmar que a remitologização na literatura moderna se insurge como dinamização dos mitos que fundamentaram a literatura erudita, visto que se pauta na (re)encenação de episódios inapreensíveis, apresentando traços originais do pensamento mitológico em analogia com os produtos da fantasia do homem arcaico (2008, p. 60).

Se há a necessidade de refazer ou reconstruir um mito é porque existe uma narrativa fundante que rege a cultura e, caso seja intenção de um autor reformular o imaginário dessa cultura, não cabe a luta irracional de demitologizar o mito sem deixar algo palpável para o indivíduo ter sua âncora simbólica diante das forças desconhecidas. Sobre isto:

[...] Tanto Frye quanto Eliade proclamam que há uma narrativa fundante, imagens e enredos dos princípios, modelos arquetípicos religiosos, folclóricos, sagrados, tematizados por poetas, por dramaturgos, por romancistas, por contistas, de modo que a literatura atualiza os mitos quer no plano geral quer em relação à poética, exprimindo “idéias eternas”, cosmogonias e escatologias, origens do homem, realidades inefáveis, etapas existenciais e tantos outros conteúdos que compõem o acervo temático da mitologia (RIBEIRO, 2008, p. 60-61).

Uma vez reconfigurado as imagens simbólicas do pecado, da queda e da morte, há a remitologização do mito da criação aos termos outro mito que possa trazer a panaceia simbólica sem as amarras dos dogmas religiosos que, na perspectiva de Pullman, são nocivos às crianças. Deste modo,

[...] o *mythos*, assim como o *logos*, expressa uma imagem do mundo como caminho alternativo à razão. O mito alerta para uma realidade transcendente, situada além do que pode ser percebido pelos sentidos, impelindo quem o

experimenta a saltar no plano existencial para o das essências. Ele busca as verdades mais profundas e invisíveis da realidade. Por isto, é tão necessário na cultura (REINKE, 2019, p. 29).

O presente trabalho se torna inédito e relevante porque busca analisar o processo de remitologização do mito da criação e transfiguração das imagens da passagem do tempo e morte na obra de Philip Pullman, para isso, buscamos responder: como se dá o processo de remitologização do mito bíblico da criação e a resimbolização das imagens que denotam a passagem do tempo – a queda, o animalesco e a morte - na trilogia Fronteiras do Universo de Philip Pullman, tentando mapear e analisar simbolizadamente e fenomenologicamente o processo de simbolização destas imagens. Tendo como método mitológico, buscamos entender o trajeto antropológico da narrativa em estudo, segundo o estudo metodológico de Gilbert Durand, posto que esse é o mais indicado para se estudar mitos que subjazem a matéria prima de uma obra literária. E, uma vez estudado o trajeto antropológico do imaginário na obra, podemos observar como esse reverbera na imaginação simbólica criativa em sociedade.

A obra de Philip Pullman tem sido apreciada por vários jovens no mundo, inclusive, essa popularidade lhe rendeu uma série sobre a obra no canal HBO, como também tornou-se uma obra perseguida pela igreja católica, posto que apresenta várias críticas ácidas a mesma. Por tudo isso que foi dito e por ser um trabalho singular no que concerne ao imaginário simbólico, torna-se a pesquisa sobre a obra de Philip Pullman tão importante e ímpar, posto que até então não se foi feito.

2.2. A mitopoética e remitologização

A mitologia é um campo de estudo renegado pelo viés científico positivista. Nas palavras Durand: “nossa tradição epistemológica ocidental, se encontra do lado do *logos*, da razão e não do lado do *mythos*” (1996, p. 96), mas este é um equívoco, posto que o seu cerne tem como objetivo refletir sobre aspectos que a ciência tenta margear, porque não está no âmbito do empirismo. Diante da morte e da passagem do tempo, há narrativas eufêmicas que, sendo uma visão infantil, ou não, possibilitam ao pensamento mítico promover a panaceia à humanidade desde tempos primórdios. Além disto, para o bem ou para o mal, estes mesmos mitos se configuram em narrativas que expressam rituais imitados pelas comunidades antigas modelando todo o sistema de vida.

A mitologia não se reduz à satisfação da curiosidade do homem primitivo, como a sua ênfase cognitiva está subordinada a uma orientação harmonizadora

e ordenadora definida, voltada para o enfoque integral do mundo no qual não se admitem os mínimos elemento do caótico, da desordem. A transformação do caos em cosmo constitui o sentido fundamental da mitologia, e o caos compreende desde o início um aspecto axiológico ético” (MIELIETINSKI, 1987, p. 196).

O equilíbrio diante das forças angustiantes do destino motiva toda nossa cosmovisão de mundo, dando-nos os ritos, sejam antigos ou contemporâneos, que nos ajudam nesta fuga simbólica do caótico e do nada que permeia a vida humana. Ainda nas palavras de Mielietinski:

O funcionamento dos símbolos mitológicos visa pôr em oposição o comportamento individual e social do homem e a sua cosmovisão (o modelo axiologicamente orientado de universo) nos limites de um sistema indiviso. O mito explica e sanciona a ordem social e cósmica vigente numa concepção de mito, próprio de uma dada cultura e explica ao homem o próprio homem e o mundo que o cerca para manter essa ordem; um dos meios práticos dessa manutenção da ordem é a reprodução dos mitos em rituais que se repetem regularmente (1987, p. 196- 197).

Nesse contexto, podemos dizer que a estratégia do mitologismo poético em narrativas literárias contemporâneas - a exemplo de Philip Pullman – torna-se rica porque une o mito e à narrativa infantojuvenil para mitologizar, ou melhor, remitologizar aquelas narrativas míticas antigas como a judaico-cristã.

O mito, na antiguidade, tinha a função de equilibrar o universo no âmbito psicológico e social, configurando o pensamento dos indivíduos numa hegemonia de pensamento que harmonizava a vivência cotidiana. Assim,

[...] a questão aqui não se reduz a magia ritual: cria-se uma espécie de equilíbrio entre as concepções do mundo em volta e as normas de comportamento, equilíbrio esse que consolida, “metafisicamente” a harmonia social e natural, o equilíbrio espiritual e social) (MIELIETINSKI, 1987, p. 197).

O mito cria uma realidade suprema que é eficiente até hoje para explicar fenômenos do tempo primordial à humanidade. De modo que é difícil mudar um sistema de pensamento que tem sua raiz bem fundada em determinado mito que fornece esta âncora psicológica diante das questões metafísicas que a ciência não consegue desvendar.

Segundo Mielietinski,

[...] ao retratar as formas de vida aceitas, o mito cria uma espécie de nova “realidade suprema” fantástica, que paradoxalmente é percebida pelos portadores de uma tradição mitológica correspondente como origem e protótipo ideal (ou seja, arquétipo no sentido mais amplo da palavra e não no

junguiano) dessas formas de vida. Em termos práticos, a modelação mitológica se realiza mediante a narração de alguns acontecimentos do passado (apenas em alguns sistemas mitológicos tardios – em parte também nos do futuro -, nos chamados mitos escatológicos (MIELIETINSKI, 1987, p. 198).

Depois da compreensão da função do mito nas culturas antigas, faz-se necessário estudar como se configura todo o mitologismo poético nas narrativas que contam “fatos” míticos do início, meio e fim do mundo, onde o herói mítico serve de modelo para nossa vivência prática ressignificando os ritos. Sobre isto, Mielietinski afirma que

[...] os mitos tem às vezes o caráter de conto maravilhoso, lenda ou tradição popular local e narram não só sobre deuses mas também sobre heróis, inclusive aqueles que têm protótipos históricos. Na mitologia primitiva (e nisso se encerra em parte a especificidade daquilo que denominamos convencionalmente forma clássica de mito), entretanto, esses aspectos costumam coincidir e o modelo de mundos é descrito na forma de narração acerca da origem de alguns de seus elementos. Neste sentido os mitos etiológicos são mito por *excellence*, embora a questão não se reduza a explicações. Os eventos do tempo mítico, as aventuras dos ancestrais totêmicos, heróis culturais, etc., são um original código metafórico através do qual modela-se a estrutura do mundo, natural e social (MIELIETINSKI, 1987, p. 199- 200).

Ao traçar uma narrativa maravilhosa do tempo mítico que nos dá os meios imaginários para sondar o insondável, temos mais que uma narrativa fictícia, temos um meio mimético para sanar nossos próprios obstáculos na vida prática, exercendo o caminho do herói mítico de forma simbólica. “O mito primitivo permanece inalteravelmente um relato do passado, e o passado continua sendo a fonte de todo o substancial no presente” (MIELIETINSKI, 1987, p. 204). Seguindo o modelo do herói mítico, entendo como aconteceu os eventos primordiais e o modo como foram feitos os rituais de expurgação da morte e do terrível Cronos, é possível ter esperança no futuro. Deste modo,

[...] explicar a estrutura das coisas significa narrar de que modo ela foi feita; descrever o mundo circundante é o mesmo que contar a história da criação. Sabemos que as raízes de semelhantes concepções estão na identificação mitológica do começo e do princípio, da sucessão do temporal e das causas e efeitos, da concepção do processo de causa e efeito como metamorfose material, como substituição de uma matéria concreta por outra nos limites de um evento individual (MIELIETINSKI, 1987, p. 200).

O mito e suas funções se tornaram obsoletos com o advento da modernidade, mas as angústias humanas permanecem as mesmas, assim, podemos ver a insurgência e permanência

do mitologismo poético nas obras literárias em todas as épocas históricas. Em outras palavras, “a literatura está geneticamente relacionada com a mitologia através do folclore, e particularmente a literatura narrativa – a que dedicamos em primeiro lugar -, que se liga à mitologia via conto maravilhoso e epos heroico (MIELIETINSKI, 1987, p. 329). Tendo seu apogeu nos contos maravilhosos e lendas que transformaram figuras históricas em seres mitologizados. Neste processo, temos “ao mesmo tempo uma forma de conservação e uma forma de superação da mitologia” (MIELIETINSKI, 1987, p. 329).

A literatura assimilou os mitos antigos com diversas funções de acordo com o objetivo de cada época histórica. Na Idade Média, a mitologia sofre o domínio da religião cristã. Os escritores cristãos utilizaram o mitologismo poético para demonizar os mitos pagãos e, em outras ocasiões, a exemplo do Brasil, usava-se as narrativas autóctones dos índios para ensinar preceitos cristãos. Dessa maneira, a literatura cristã se alimentou dos mitos pagãos antigos marginalizando-os, demonizando-os, ressignificando-os sempre num processo de mitologismo poético até à demitologização.

Nas palavras de Mielietinski,

É fato bem conhecido que a literatura antiga se alimenta da mitologia e da cosmologia mitológica, mas os mitos antigos continuam a ser lembrados até na Idade Média, embora tenham sido parcialmente deslocados para a periferia pela demonologia cristã ou sejam assimilados em parte por via evemérica ou alegórica. Certo grau de desmitologização do paganismo antigo é acompanhado da superação dos mitos “pagãos” dos celtas, germânicos e outros que, entretanto, também se tornam fonte da ficção poética, literária. No computo geral, a literatura medieval permanece sob o domínio da mitologia religiosa cristã, que é bem mais espiritualista e parte da consideração do mundo material como signos materiais das supremas essências ético-religiosas “celestiais” (MIELIETINSKI, 1987, p. 329-330).

No renascimento, há o mitologismo dos mitos pagãos que são utilizados para fazer uma literatura inspirada na mitologia greco-romana.

[...] o Renascimento é o último sistema integral de cultura construído sobre arquétipos, i.e., sobre o mito (os fragmentos do mitologismo se mantêm até os nossos dias). Com seu antropocentrismo, a tendência para o historicismo e a criatividade do pensamento, com a transferência da atenção para a realidade, o mito renascentista cria as premissas da desmitologização (BATKIN apud MIELIETINSKI, 1987, p. 330).

Ainda de acordo com Mielietinski, a partir do século XVIII, há uma mudança radical em relação ao mitologismo poético no Ocidente.

O que acaba de ser exposto deixa claro que a renúncia da literatura europeia ocidental, basicamente no século XVIII, ao tema tradicional e, mais tarde, ao “tópico” teve importância de princípio para a desmitologização da literatura. No século XVIII e sobretudo no século XIX, em parte no XX, mantem-se dois novos tipos de relação da literatura com a mitologia, que em certo sentido podem correlacionar-se com o realismo e o romantismo (MIELIETINSKI, 1987, p. 332-333).

O mitologismo poético e a imaginação criativa podem se unir e criar uma nova mitologia que traga uma cosmovisão diferente da até então presente. Num caminho semelhante ao do demitologismo cristão da Idade Média, alguns escritores contemporâneos usam as narrativas míticas antigas e as remitologizam para criar um novo imaginário cultural.

O processo de remitologização só é possível por meio da imaginação criativa e o imaginário simbólico. O imaginário possui duas tradições semânticas e analíticas que o embasam: a primeira é restrita, pois vê o imaginário como uma abstração estática que compila toda produção cultural do homem criada pela imaginação e é vista de forma estagnada; a segunda concepção concebe o imaginário de forma ampliada e dinâmica, que agrega em si imagens em constantes relações semânticas, criativas e sistemas de auto-organização que oferecem ao indivíduo que trabalha com a arte o acesso às transformações, inovações e possibilidades de recriações. Sobre a segunda vertente, Dubois afirma que “o imaginário é o resultado visível de uma energia psíquica, formalizada tanto no nível individual como no nível coletivo” (apud WUNENBURGUER, 2007, p. 14) e Gaston Bachelard complementa dizendo:

O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação é “imaginário”. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta. No psiquismo humano, ela é a própria experiência de abertura, a própria experiência da novidade (apud WUNENBURGUER, 2007, p. 14).

Esta concepção dinâmica do imaginário simbólico possibilita a originalidade deste trabalho, porque mostra a importância da *imaginação criativa* como *mediação* de uma produção literária que fomenta um imaginário transgressor contra a visão conservadora da Bíblia. A mediação simbólica permite à imaginação criativa do escritor Phillip Pullman que usa as imagens simbólicas bíblicas com mobilidade para renovar, criar e recriar um novo imaginário desconstruindo uma vertente de pensamento enraizada na cultura Ocidental como a narrativa judaico-cristã. O percurso de usar uma narrativa mítica já legitimada para recriar outra perspectiva de narrativa é o que denominamos de remitologização. Sobre este processo, afirma Ribeiro:

A remitologização na literatura contemporânea é um processo de dinamização de construções simbólicas adequadas à descrição dos eternos modelos e comportamentos individual e social, de certas leis essenciais do cosmo, que torna extremamente atual o problema do imaginário e a investigação dos motivos psicológicos nas narrativas literárias (2005, p.91).

A relevância da pesquisa na esteira do imaginário simbólico contribui ainda mais quando observamos o contexto da criação das narrativas que fomentam o imaginário na busca por construir ou reconstruir um imaginário para determinado viés ideológico ou uma cosmovisão de mundo.

Ao utilizar a faculdade da imaginação simbólica criativa, os autores remitologizam e criam novos imaginários em suas narrativas, por meio da análise deste imaginário, podemos ver o “manipulação” do *sermo mythicus*, ou seja, o discurso mítico em seus textos literários, representando “o símbolo em dinamismo instaurativo à procura do sentido, [que] constitui mesmo a mediação do Eterno no temporal” (DURAND apud TURCHI, 2003, p. 46) e da reconstrução de sentido para a vida em sociedade.

2.3. Sobre o método mitocrítico de Gilbert Durand

A mitocrítica é o método de análise aplicado ao discurso mítico no texto literário. O que se busca, por meio da mitocrítica, é encontrar arquétipos, imagens, mitemas que remetem para mitos que estão na epiderme de um texto literário.

Para começar uma pesquisa à luz da teoria durandiana, faz-se necessário entender que ele não parte do símbolo para iniciar a mitocrítica, mas da estrutura corporal que está antes da imagem, do arquétipo e do mito. Na tradução do livro “As Estruturas Antropológicas do Imaginário”, temos a palavra *schème* que é a postura corporal que vem antes dos símbolos, arquétipos e, por fim, transforma-se na narrativa mítica.

Me parece que el aparato simbólico consta siempre de três categorías: el esquema – que llamé “verbal” metafóricamente, ya que em los lenguajes naturales el verbo es lo que “expresa la acción” -, el más inmediato para la representación figurativa, que se se deduce directamente - mediante las conexiones mismas, reflejas en el “gran cerebro” humano – em el inconsciente reflejo del cuerpo vivo. Los esquemas son el capital referencial de todos los gestos posibles de la especie *Homo Sapiens* (DURAND, 2013, p. 19).

No livro “De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra” (2013), de Gilbert Durand, o tradutor resolveu usar a palavra estrutura no lugar de *schème*. Por meio

desse livro, percebemos a crítica de Durand aos vários métodos de análises aplicadas ao mito que usam o símbolo como ponto de partida. Para entendermos a importância do *schème*, ou seja, a estrutura antes do símbolo, em um estudo que use a mitocrítica, seguem as palavras de Durand que afirma ter os símbolos três dimensões que são:

[...] Pero, al situar el esquema en la raíz de la figuración simbólica, me aparto a la vez de la teoría junguiana que coloca en último término una reserva de arquetipos elaborados en un inconsciente colectivo, y de las reducciones de la figura simbólica, tanto freudianas (reducción al *síntoma* de una única libido obsesionada por el agujero, digestivo y genital) como lacanianas (reducción de este lenguaje prelingüístico e las sintaxis y los juegos de palabras de un lenguaje natural). Con Mauss, pienso firmemente que el primer “lenguaje”, el “verbo”, es expresión corporal (DURAND, 2013, p. 19-20).

Em outras palavras, não conseguiremos compreender a mensagem do símbolo se não adentrarmos na profundidade em que esse foi construído ou tomado numa determinada cultura. Quando partimos do símbolo para fazer o trabalho de estudo de mitos, corremos o risco de fazer reducionismos como fizeram Freud, Jung e alguns estudiosos.

Tomando como exemplo Freud, a crítica é ferrenha porque esse fecha toda análise de um indivíduo que é plural na narrativa de Édipo que consiste em odiar o pai, em busca da mãe e do objeto simbólico precioso que é o falo. Sobre isso, afirma Durand (2013, p. 20): “[...] !El pene no es el único em tenere el carácter verbal! La mímica, la danza, el gesto – lo que Husserl llama lo “prerreflexivo” – están antes que la palabra, y con mayor motivo antes que la escritura”. Antes do símbolo, está o gesto, a postura corporal do indivíduo diante do semblante da passagem do tempo e da morte que nasce na relação primal da criança com o ato de se alimentar no seio materno. Assim,

Pero estos son casos límites difíciles de realizar para la especie animal *Homo sapiens*, y esto nos lleva a considerar las *dimensiones* genéticas del símbolo. Antes, resumamos en pocas palabras los tres aparatos simbólicos que pueden servir de repertorio mecánico: hay el nivel “verbal” – que otros llamarían actancial -, que lleva a todo simbolismo, como veremos, a animarse em situaciones dramáticas, en el sentido etimológico del término. Luego viene el nivel del epíteto y del sustantivo, en el que el símbolo se fija en algunas grandes cualidades o en algunos “objetos” particularmente generales y estables. Por fin, llega el nivel “cultural”, en el que símbolo se encarna histórica, sociológica e incluso biográficamente en unas circunstancias particulares (DURAND, 2013, p. 22).

Partindo da compreensão do termo *schème* exposto anteriormente, vamos agora explicar como se forma o imaginário de uma cultura segundo Gilbert Durand e como devemos ver o estudo do símbolo sob a égide da mitocrítica.

Segundo Gilbert Durand (2002), as criações artísticas, intelectuais e científicas do *homo sapiens* são regidas por três fatores fundamentais: a imaginação, o imaginário e a imagem. A imaginação consiste na capacidade mental de criar e recriar, partindo de imagens pré-estabelecidas na mente humana. Sobre esta dinâmica da imaginação, segundo Bachelard (1990, p. 1): “[...] a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, e sobretudo a faculdade de libertar-se das imagens primeiras, de mudar as imagens”, com o intuito de pôr a imaginação em movimento dinâmico e criativo.

O imaginário, por sua vez, trata-se desse conjunto de imagens criadas e recriadas pelo percurso existencial do *homo sapiens*, e, justamente no imaginário, processam-se as relações das imagens que dão subsídios para a organização do pensamento cultural. Nas palavras de Turchi (2003, p. 32): “a produção imaginária é uma defesa contra o prospecto brutal da morte, em outras palavras, a função do imaginário provém de uma relação do homem com a circunstância de ser mortal e o desejo de escapar dela”. Gilbert Durand busca estudar o imaginário simbólico do *homo sapiens* sob égide da episteme antropológica porque:

[...] para estudar *in concreto* o simbolismo imaginário será preciso enveredar absolutamente pela via da antropologia dando a esta palavra o seu sentido pleno atual – ou seja: conjunto das ciências que estudam o *homo sapiens* – sem se pôr limitações a priori e sem optar por uma ontologia psicológica que não passa de espiritualismo camuflado, ou uma ontologia culturalista que, geralmente, não é mais que uma máscara da atitude sociologista, uma e outra dessas atitudes resolvendo-se em última análise num intelectualismo semiológico. Gostaríamos de estudar as motivações simbólicas e tentar dar uma classificação estrutural dos símbolos, rejeitar simultaneamente o projeto claro aos psicólogos, fenomenologistas e os recalamentos ou intimações sociófugas caras aos sociólogos e psicanalistas (DURAND apud LIMA 2018, p. 39).

O imaginário, neste contexto durandiano, tem como principal apresentação, ou seja, sua materialização na imagem.

As imagens não partiram do nada, nem são privilégios da contemporaneidade, ao contrário, as imagens que compõem o imaginário são ressonâncias de formas *a priori* que constituem o Inconsciente Coletivo da humanidade. Segundo Bachelard (1990, p. 14): “[...] as imagens são, do nosso ponto de vista, reais idades psíquicas. Em seu nascimento, em seu

impulso, a imagem é, em nós, o sujeito do verbo imaginar”. No intuito de enlaçar estes conceitos, transcrevemos as palavras de Strôngoli (2003, p. 118):

[...] a imagem é a representação de realidades do mundo físico, mental ou emocional; a imaginação, a faculdade de perceber, reproduzir e criar essas imagens; o imaginário, a maneira como tal faculdade é operacionalizada para construir o repertório das experiências sensíveis e inteligíveis de cada indivíduo.

Para adentrarmos nos estudos do imaginário, é necessário conhecer os conceitos dados acima como, também, os conceitos de *schème*, arquétipo, símbolo, mitema e mito.

Segundo Pitta (2005, p. 18) o *schème*

[...] é anterior à imagem, corresponde a uma tendência geral dos gestos, leva em conta as emoções e as afeições. Ele faz junção entre os gestos inconscientes e as representações. Exemplos: à verticalidade da postura humana, correspondem dois *schèmes*: o da subida e o da divisão (visual ou manual); ao gesto de engolir, correspondem os *schèmes* da descida (percurso interior dos alimentos) e do aconchego na intimidade (o primeiro alimento do homem sendo o leite materno, a amamentação).

O estudioso da mitocrítica vai perceber o *schème* por meio dos arquétipos escolhidos pela cultura ou indivíduo, pois é o arquétipo que vai refletir o herói mítico e seus valores diante da luta simbólica diante da morte e da passagem do tempo.

As imagens podem ser superficiais, constituindo a representação de elementos prosaicos da vida humana, como podem ter uma conotação profunda. As imagens profundas do imaginário simbólico foram denominadas de arquétipos. Os arquétipos são imagens primordiais contidas no imaginário do *homo sapiens*. “Estes produtos nunca ou raramente são formados, mas sim componentes de mitos que, devido à sua natureza típica, podemos chamar de ‘motivos’, ‘imagens primordiais’, ‘tipos’ ou ‘arquétipos’” (JUNG, 2000, p. 155). O arquétipo, nas palavras de Rocha Pitta,

[...] é a representação dos *schèmes*. Imagem primeira de caráter coletivo e inato; é o estado preliminar, zona onde nasce a ideia (Jung). Ele constitui o ponto de junção entre imaginário e os processos racionais. Exemplos: o *schème* da subida vai ser representado pelos arquétipos (imagens universais) do chefe, do alto; o *schème* do aconchego, pelos da mãe, do colo, do alimento (2005, p. 17).

O conceito recorrente diz que os símbolos são ícones linguísticos constituídos de significante e significado que expressam determinadas imagens. “Em outros termos, um símbolo é uma coisa que representa outra coisa” (AUGRAS, 1967, p.1). Segundo os estudos mitológicos de Brandão (2015, p.40), “para a etimologia de símbolo, do grego *symbolon*, do

verbo, *sympállein*, ‘lançar com’, arremessar ao mesmo tempo, ‘com-jogar’”. Nas palavras de Pitta (2005, p. 17): o símbolo “é todo signo concreto evocando, por uma relação natural, algo ausente ou impossível de ser percebido. É uma representação que faz ‘aparecer’ um sentido secreto. Os símbolos são visíveis nos rituais, nos mitos, na literatura, nas artes plásticas, etc”.

Desse modo, o símbolo é a matéria prima da imaginação criativa que por meio dele, lançam à mente humana histórias primordiais como as narrativas míticas tidas como sobrenaturais em busca de fomentar determinado discurso para explicar um fenômeno psicológico ou social. “Assim, para se atingir o mito, que se expressa por símbolos, é preciso fazer equivalência, uma ‘com-jugação’, uma ‘re-união’, porque [...] o símbolo apresenta sempre mais do que seu significado evidente e imediato” (BRANDÃO, 2015, p. 40).

Ainda sobre a definição de símbolo, podemos afirmar que:

Para Durand, o símbolo é a epifania de um mistério, pois, é a transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato. O domínio de predileção do simbolismo é o não sensível sob todas as suas formas: inconsciente, metafísico, sobrenatural e surreal (LIMA, 2018, p. 35).

Sobre a importância do símbolo no desenvolvimento da linguagem humana, tomaremos as palavras de Lima:

É previsível nos estudos de Durand e também de Ricoeur que o símbolo é o fundador da linguagem humana e possui uma cobertura a ser desvelada que não privilegia análise exclusiva da ciência, da religião ou da literatura, ao contrário, ainda que se mostrem inicialmente com um tom contraditório a pluralidade de conhecimentos sobre o símbolo é exigida para o seu dinamismo e progresso (2018, p. 29).

Os símbolos estão em todo lugar, dando possibilidade de significação para a imaginação humana e estas se revelam por meio dos mitos e os mitos, nas obras literárias, são percebidos pelos mitemas. Os mitemas são pequenas unidades reveladoras de mitos, não são considerados relevantes em uma análise empírica de um fenômeno cultural ou psíquico, mas onde falha a racionalidade, os mitemas encontrados em obras artísticas revelam o oculto, com suas imagens figuradas e plurissignificativas. Os mitemas arcaicos são tomados tanto de forma individual, retomando imagens que representam a vivência pessoal complexa ou saudosa de cada pessoa; como também podem ser expressões mais profundas que remontam às lembranças arcaicas da humanidade, ou seja, trata-se de imagens primordiais do Inconsciente Coletivo (JUNG, 2000). Os símbolos, juntamente com as imagens profundas – arquétipos - são usados pela imaginação

dinâmica inventiva do homem para dar significado à existência humana por meio da criação mítica.

O mito, por sua vez, trata-se de narrativas que têm como objetivo explicar ou traçar uma premissa simbólica sobre a origem das coisas insondáveis para a mente humana. Sendo assim, “Mito é, pois, a narrativa de uma criação: conta-nos de que modo algo, que não era, começou a ser” (BRANDÃO, 2015, p. 37); como, também, suscita um fundamento para a moral e o ensino ético de uma determinada cultura. Segundo Durand (1996, p. 85): “O mito é feito de pregnância simbólica dos símbolos que põe em narrativa: arquétipos ou símbolos, ou então, sistemas anedóticos” de determinada cultura. E, longe de ser algo inerente às comunidades primitivas, o mito está presente em todos os tempos da existência humana, pois o ser humano se constitui pelo universo simbólico que lhe propicia significado sobre seu estar no mundo. Segundo Joachim (2011, p. 28): “[...] A verdade é que o mito está em tudo e em todos os lugares, ele é o alfa e o ômega de nossa cultura e, portanto, de nosso cotidiano tecido de emoções, de convicções, de atitudes, de gestos, de decisões, de falas e de silêncio”. E todo este arsenal de conceitos ligados ao imaginário tem como objetivo desesperado vencer o aspecto terrificante da passagem do tempo e a vigência intransferível da morte inerente a cada ser humano. Segundo Nóbrega (2011, p. 22): “A morte é, realmente, o acidente contra o qual ninguém pode lutar, mas posto a serviço do imaginário, desvenda universos inimagináveis, que se rebelam contra a ordem estabelecida”.

2.1.1. Trajeto antropológico do imaginário segundo Gilbert Durand

Segundo o teórico do imaginário, Gilbert Durand (2002), diante da passagem do tempo e a vigência da morte, o homem enfrenta alguns símbolos que estão contidos no Inconsciente Coletivo. A forma como as culturas ou os indivíduos veem estes símbolos, acusam seu trajeto antropológico. Os símbolos que expressam os aspectos terríveis da dinâmica da passagem do tempo se dividem em três grandes temas, a saber: os símbolos *teriomórficos*, relativos à animalidade; os *nictomórficos* relativos à noite e há os *catamórficos* referentes à queda; que se expressa por um castigo que vem como consequência de uma falha moral (PITTA, 2005).

Os *símbolos teriomórficos* são compostos pelas constelações de imagens referentes à bestialidade, ou seja, as imagens que compõem esse sistema simbólico são compostas por animais tomados de forma simbólica e não literalmente como animal físico. Na história do *homo sapiens*, houve o tempo animista, em que havia uma interação entre o homem e a natureza de forma simbiótica, sem separação categórica entre o mundo dos animais e dos seres humanos.

“O animismo não é o culto dos animais, mas a tendência a considerar toda a natureza como espiritualmente viva” (LARSEN, 1991, p. 173).

Sempre houve uma relação simbólica entre o homem e os animais em nosso inconsciente, revelando-se por meio de sonhos metafóricos ou comparativos com imagens de animais. Segundo Larsen, essa simbiose entre o homem e os animais acontece na chamada “zona teriogênica – da psique, onde ainda residem os poderes animais e outros, novos são criados, sempre a partir da matéria bruta da mente” (1991, p. 172). Tais animais e suas características naturais expressam algumas ações que correspondem, de forma analógica, com atitudes humanas, sendo tomados como expressão simbólica para determinadas situações que permeiam a vivência do *homo sapiens*. Ainda sobre esta relação simbólica entre os animais e a psique humana, Durand afirma que:

[...] o simbolismo animal parece ser bastante vago porque demasiado comum. Parece que pode agregar valorizações negativas, com os répteis, ratos, pássaros noturnos, como positivos, com a pomba, o cordeiro e, em geral, os animais domésticos. Todavia, apesar dessa dificuldade, qualquer arquetipologia deve abrir com um Bestiário e começar por uma reflexão sobre sua universalidade e banalidade (2002, p. 69).

Isso implica afirmar que o animal é transposto de sua forma literal para uma dimensão simbólica, seja ela metafórica ou comparativa, em que obtém significados simbólicos universais para expressar arquetipamente ações humanas. Deste modo, podemos entender certas relações simbólicas entre ações humanas e os animais:

A ovelha é agradável, o bode é hostil, o tigre é feroz, o coelho é medroso, o elefante é forte no vigor e na memória. Os animais convidam os nossos estereótipos, recebendo-os muito mais inequivocamente do que as pessoas, que são sempre demasiado complicadas. Cada animal evidencia uma característica, um afeto. Os animais devem ser estudados, bem como reverenciados, porque são manifestações dos poderes arquetípicos ocultos que estão por trás das transformações da alma humana (LARSEN, 1991, p. 179).

Neste paradigma, encontram-se as imagens de *animalidade* composta pela imagem do esquema do animado expresso pelo movimento do fervilhar, ilustrado por imagens que remetem ao caos. “É este movimento que, imediatamente, revela a animalidade à imaginação e dá uma aura pejorativa à multiplicidade que se agita. É a este esquema pejorativo que está ligado o substantivo do verbo fervilhar (*grouiller*), a larva” (DURAND, 2002, p. 73-74). As imagens que fomentam esse aspecto ctônico são repugnantes e angustiantes, pois denotam algo mais profundo, ou seja, as imagens do fervilhar expressam o aspecto do caos à mente humana, sendo

homóloga e sinonímica à imagem do inferno. O touro e o cavalo - por serem animais que expressam movimentos rápidos e impactantes - em diversas culturas são símbolos de morte, pois o movimento dos mesmos implica a semanticidade da passagem do tempo. O cavalo, por sua vez, ganhou diversos aspectos arquetípicos, abrangendo dimensões diferentes. Num primeiro momento, podemos ver a imagem do cavalo ligada aos aspectos terríveis, sendo isomórfico às trevas, à morte e ao inferno. “São os negros cavalos do carro da sombra (...). Só o que os poetas fazem é reencontrar o grande símbolo do cavalo infernal tal como aparece em inumeráveis mitos e lendas” (DURAND, 2002, p. 73-75). Paulatinamente, os cavalos vão perdendo os aspectos terríveis de isomorfismo com a morte para se transfigurarem em imagens ascensionais e solares.

[...] Por intermédio do sol vemos mesmo o cavalo evoluir de um simbolismo ctônico e fúnebre para um puro simbolismo urânico (...). Mas, primitivamente, o cavalo é o símbolo da fuga do tempo, ligado ao sol negro, tal como voltaremos a encontrar no simbolismo do leão. Pode-se, por isso, em geral, assimilar o semantismo do cavalo solar ao do cavalo ctônico. O corcel de Apolo não é mais que trevas domadas (DURAND, 2002, p. 78).

Os símbolos *nictomórficos* se referem a imagens da noite, expressos na semanticidade da passagem do tempo. A imagem da noite obscura conota sentidos ambivalentes: por um lado é temida sendo a expressão do horror das trevas; em outra perspectiva a noite é o lugar de prazer desvinculado da luz, em um hino à noite e às suas maravilhas lascivas, obscuras e oníricas; “à noite é ligada à descida pela escada secreta, ao disfarce, à união amorosa, à cabeleira, às flores, à fonte, etc” (DURAND, 2002, p. 219). A noite é a oposição ao dia, é o momento de intimidade do homem consigo mesmo, trata-se de mergulhar no inconsciente através da obscuridade das imagens noturnas da psique humana não controlada pela racionalidade da consciência.

A noite é misteriosa, porque é a fonte íntima da reminiscência (...). O tempo da luz é medida, mas o reino da noite não conhece nem o tempo nem espaço (...). A noite é o lugar onde constelam o sono, o retorno ao lar materno, a descida à feminilidade divinizada (DURAND, 2002, p. 220).

Outra imagem *nictomórfica* é a água negra que simboliza o devir cíclico da eterna passagem sem volta do tempo, posto que, como já havia afirmado Heráclito (apud DURAND, 2002, p. 96): “A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente. A água que corre é a figura do irrevogável”. Isomorficamente ligada à água negra, encontra-se a cabeleira negra. A

ondulação da cabeleira se liga à água e faz surgir a expressão da passagem nefasta do tempo, trazendo-nos a imagem feminóide da morte por meio da cabeleira negra que, por sua vez, liga-se ao sangue menstrual. Também ligada ao tempo e ao sangue menstrual, cônsonas com o feminino, encontramos a imagem nictomórfica da lua.

[...] a lua aparece como a grande epifania dramática do tempo. Enquanto o Sol permanece semelhante a si mesmo, salvo quando dos raros eclipses, enquanto ele só se ausenta por um curto de tempo da paisagem humana a lua por sua vez, é um astro que cresce, descreve, desaparece, um astro caprichoso que parece submetido à temporalidade e à morte (DURAND, 2002, p. 102).

Assim, os *símbolos nictomórficos* são cônsonas com o feminino, expressos pelas imagens da noite misteriosa, das águas negras, da cabeleira ondulante, do ciclo menstrual e da lua, sendo próprios vaticínios da passagem do tempo que desembocam na morte.

Os *símbolos catamórficos*, como já fora dito, são aqueles que expressam imagens dinâmicas de queda. A primeira imagem de queda que o ser humano enfrenta é a advinda com o parto, ou seja, a queda da criança do útero para a vida. Outra imagem catamórfica é a queda enfrentada durante a transposição do nível consciente para o inconsciente, trazendo à tona imagens traumáticas que surgem por meio de pesadelos que fazem ressurgir imagens infernais escondidas e esquecidas por nós, mas ressurgem quando escavamos o passado. Quando sonhamos alto demais, sentimos a imagem catamórfica que a vertigem. Segundo Durand (2002, p. 113): “[...] a vertigem é imagem inibidora de toda a ascensão, um bloqueamento psíquico e moral que se traduz por fenômenos psicológicos violentos. A vertigem é um relembrar brutal da nossa humana e presente condição terrestre”. O castigo por alguma ação moral não virtuosa, que vai de encontro com um determinado *status quo* social, é uma expressão de imagem simbólica que fomenta a constelação dos símbolos *catamórficos*. No Ocidente, onde a cultura judaico-cristã é predominante, encontramos a imagem da queda, em sentido sinonímico com o mito da queda do Éden.

Ao lutar simbolicamente contra estas imagens que denotam a dinâmica da passagem do tempo que desembocam da morte, o indivíduo e cultura demonstram uma fuga para o regime diurno ou noturno da imagem.

2.1.2. O Regime Diurno e Noturno da imagem

A vida do ser humano está marcada pela passagem do tempo que pode ser demonstrada no mito do implacável *Cronos* que devora os próprios filhos. Assim como no mito, o homem

percebe, ao longo da vida, que seu destino é ser devorado pelo tempo que desembocará na morte. Diante desta ação fatídica do destino, o *homo sapiens* pode seguir uma luta simbólica com 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, acabando por exaurir as forças físicas e do inconsciente. 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 ascensão da morte. Porém, há outra perspectiva de encarar as forças desconhecidas do universo expresso na passagem do tempo e da morte, ao que o estudo do imaginário simbólico denominou de 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, consoantes com o poder feminino, terrestre e libidinal. Sobre o Regime Noturno da imagem, Gilbert Durand afirma que:

Diante das faces do tempo, desenha-se, assim, uma outra atividade imaginativa, constituindo 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 substância 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 transformados em temores eróticos e carnavais ligados ao feminino em suas ambivalências. Sai o “mal metafísico para dar lugar a uma convenção de pecado moral fomentado pelo jogo sugestivo das próprias imagens” (DURAND, 2002, p. 194). Em outras palavras, isto 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, citada no comentário de Gilbert Durand, é o que conhecemos por libido, que consiste na 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 feminino, e até agora classificamos esses símbolos antitéticos, purificadores e militantes (DURAND, 2002, p. 197).

As imagens simbólicas *antitéticas* 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. Fazem parte do Regime Noturno os símbolos *militantes* que afloram quando “o desejo de eternidade [passa a] querer ultrapassar a totalidade da ambiguidade libidinal 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 através das narrativas históricas e mitológicas universais.

O Regime Diurno da imagem é a forma simbólica *antitética* que as culturas podem tomar para seguir com seu *Trajetos Antropológico*. Neste regime, a ordem é pegar em armas na busca de empreitar um combate simbólico, ensinando vencer e exorcizar a morte e a passagem do tempo. Isso é feito pela capacidade que o indivíduo tem de imaginar, criando um simulacro simbólico, onde destrói ou domina o monstro terrível que atormenta a vida humana. O Regime

Diurno da imagem é subdividido em duas constelações simbólicas: o *esquema ascensional* e o *esquema de divisão ou diairético* ligados, intrinsecamente, ao “arquetipo da luz uraniana”. Os temas do Regime Diurno estão representados por dois símbolos: *cetro* que se refere aos *símbolos ascensionais* e o *gládio* que se refere aos *símbolos diairéticos*. Estes símbolos expressam a postura ereta do ser humano, chamado, também, de “esquema axiomático da verticalização”. Para Gilbert Durand (2002, p. 179):

[...] No domínio do simbólico como no da política, se a ideia do cetro precede como intenção a do gládio, é pelo gládio que, muitas vezes, esta intenção se atualiza. E pode-se dizer que a atualização do Regime Diurno da imagem se faz pelo gládio e pelas atitudes imaginárias diairéticas.

Estes esquemas refletem, simbolicamente, a dominante postural do levantar em direção ao alto, na busca de vencer os aspectos animalescos e ctônicos. Sobre isso, afirma Durand (2002, p. 124): “Esses temas correspondem aos grandes gestos constitutivos dos reflexos posturais: verticalização e esforço de levantar o busto, visão e, por fim, tato manipulatório permitido pela libertação postural da mão humana”. Esta postura juntamente com a luta simbólica pode ser comparada à esquizofrenia. A esquizofrenia seria o mal psíquico caracterizado pela fuga ou separação da realidade. Trazendo para o contexto do imaginário simbólico, a busca de vencer os aspectos feminóides, terrestres e libidinais fará com que os seres humanos que seguem este *Trajetos Antropológico* vivam uma rota de fuga angustiante. Para compreender esta visão de mundo é necessário compreender quais as características da própria doença. Sobre a esquizofrenia, afirma Gilbert Durand (2002, p. 185-187):

A primeira estrutura esquizofrênica que o exagero patológico mostra é uma acentuação desse “recuo” em relação ao dado que provoca a atitude reflexiva desse “recuo” em relação ao dado provoca a atitude reflexiva normal. Esse recuo torna-se então “perda do contato com a realidade”, “perda da função do real”, “autismo”. Bleuler define o autismo como a separação da realidade, dado que o pensamento e as suas intimações passam a ter apenas uma significação subjetiva (...). A segunda estrutura, que encontramos precisamente ligada a essa faculdade de abstrair que é a marca do homem que reflete à margem do mundo, é a famosa *Spaltung* (...). Na *Spaltung* será menos na atitude caracterológica de “reparar-se” que no comportamento representativo de “separar” que poremos a tônica (...). A terceira estrutura esquizomórfica, derivada dessa preocupação obsessiva de distinção, é o que o psiquiatra chama “geometrismo mórbido”. O geometrismo exprime-se por um primado da simetria, do plano, da lógica mais formal na representação e no comportamento. O valor dado ao espaço e à localização geométrica explica por sua vez a freqüente (sic) gigantização dos objetos na visão esquizomórfica.

Assim, as imagens do Regime Diurno são demasiadamente gigantes, angustiantes e sem descanso para o indivíduo que segue este *Trajetos Antropológico*, devido à constante luta armada para transpor o intransponível e indestrutível aspecto da morte e da passagem do tempo. Esta postura vai se manifestar, de forma simbólica, em rituais que demonstram a busca de elevação ao plano superior à terra e à animalidade que lhe é peculiar. Gilbert Durand (2002, p. 127) ainda expõe sobre isso que:

É o que aplica com grande frequência mitológica e ritual das práticas ascensionais: o durohama, a subida difícil, da Índia védica; o clímax, escada iniciática do culto de Mitra; a escadaria cerimonial dos trácios; a escada que permite “ver os deuses” de que nos fala o Livro dos mortos do antigo Egito a escada de bétulo do xamã siberiano (...). Todos estes símbolos rituais são meios de atingir o céu.

Os símbolos que denotam esta dimensão simbólica são diversos, mas os que se apresentam de forma mais explícita são a escada, o voo, a asa, a montanha, etc. Todos estes símbolos demonstram o desejo de subir para um lugar superior à terra, um lugar celeste. A escada é o objeto que possibilita a mobilidade de um lugar ao outro. A montanha também possui a mesma conotação, sendo sempre o lugar de descida e subida para uma dimensão terrestre ou divina, proporcionando o encontro com o deus uraniano. Com a mesma conotação simbólica, encontramos os zigurates, as pirâmides, montes de pedras e obeliscos. Porém, de todos estes símbolos, o mais significativo é a asa, que é símbolo de ascensão, divinação e racionalização. No dizer de Gilbert Durand (2002, p. 130):

O instrumento ascensional por excelência é, de fato, a asa, de que a escada de mão do xamã ou a escadaria do zigurate não é mais um sucedâneo grosseiro. Esta extrapolação natural da verticalização postural é a razão profunda que motiva a facilidade com que as fantasias voadoras, tecnicamente absurdas, são aceitas e privilegiadas pelo desejo de angelismo.

A simbólica da asa é de tamanha purificação e racionalização que no imaginário simbólico o pássaro não é tomado como animal. Outro símbolo dessa constelação é a flecha que une o voo e o impulso para o alto, referente ao ato guerreiro solar do masculino. Em outras palavras, Gilbert Durand (2002, p. 134) enfatiza que a diferença entre a asa e a flecha é que: “a finalidade do arqueiro, tal como a intenção do voo, é sempre a ascensão. É o que explica que o valor primordial e benéfico por excelência seja concebido pela maior parte das mitologias com o ‘Altíssimo’”. Todos estes símbolos conotam a busca de ligação com o arquétipo luminoso do alto, o céu, ou seja, o deus uraniano. A imagem demasiadamente luminosa se agiganta tornando a luz uma força desmedida e aglutinadora das formas e forças do ser que a contempla. Tal

situação diante do imaginário provoca a sensação semelhante à esquizofrenia. Sobre o processo que acontece diante do arquétipo da luz uraniana, argumenta Durand (2002, p. 136):

[...] Os doentes têm a sensação de que um objeto do campo perceptivo aumenta desmedidamente. Têm consciência de que “alguma coisa aumenta”, seja um objeto, uma personagem ou um local. Há neles um exagero hiperbólico das imagens, uma obsessão do aumento de volume que provoca crises de angústia. Veremos que essa gigantização mórbida constela rigorosamente com as imagens da luz e com a nitidez anormal das formas. O esquizofrênico está angustiado porque se sente alienado por essa potência gigantesca que transmuta todas as suas percepções.

Símbolos espetaculares são os que expressam a grandeza do deus uraniano. Nesta constelação aparecem os seguintes símbolos: o céu, a água purificadora, as cores claras, o dourado, o luminoso, o solar, o puro, o branco, o real, o vertical, a coroa, o olho que tudo vê do pai juiz e, por último, temos a imagem do sol. Todas estas imagens carregam “atributos e qualidades que, no fim de contas, são os de uma divindade uraniana” (DURAND, 2002, p. 147).

Os *símbolos diairéticos* são constituídos, em linhas gerais, por símbolos que expressam a dialética imaginária entre os dois opostos: diurno e noturno. Gilbert Durand afirma que (2002, p. 158): “a ascensão é imaginada contra a queda e a luz contra as trevas”. Todos os símbolos anteriores convergem em um isomorfismo de imagens que nos remete ao esquema do herói guerreiro solar diurno. Acerca disto, destaca Gilbert Durand (2002, p. 159): “o herói solar é sempre um guerreiro violento e opõe-se, por isso, ao herói lunar, que, como veremos, é um resignado. Para o herói solar são sobretudo os efeitos que contam, mais que a submissão à ordem de um destino”. Isto implica dizer que o herói solar não se submete a uma ordem ou destino vigente, mas luta contra a morte e o abismo que a passagem do tempo impõe, buscando dominar qualquer aspecto atormentador.

Podemos tomar como exemplo as exposições anteriores a figura do herói Prometeu, que roubou o fogo dos deuses em busca de trazer a sabedoria para o domínio humano. Além dele, podemos ver Atenas, Apolo e muitos deuses portadores de armas que buscam a transcendência, sendo símbolos solares da sabedoria racional. Acompanhado do herói, está todo seu arsenal ibérico como a couraça, a muralha, os fossos e tudo que implique táticas de guerra, mas a arma por excelência que acompanha o guerreiro é a espada ou o gládio. Tais armas, unidas ao herói solar, simbolizam a intenção de separação para que haja uma purificação dos aspectos animais, terrestres e libidinais que desembocam no destino fatídico da morte e da finitude temporal representado no regime noturno da imagem que é a constelação da deusa mãe Gaia: a terra. Um exemplo disso é a circuncisão feita com a faca. Como diz Gilbert Durand (2002, p.

171): “[...] o ferro da faca é para ‘atacar’ o wanzo, e graças à faca, na lâmina da qual está grávida a imagem do pássaro Tatugu-karoni, que o sangue carregado de wanzo impuro retorna a Mussokoni, a terra”.

A água e o fogo são símbolos purificadores que pertencem à constelação de *símbolos diairéticos ou de divisão*. Nem precisamos discorrer sobre a capacidade de limpeza que a água produz: seja no campo literal e simbólico. Porém, além da água, o fogo também tem a mesma conotação purificadora. Esta conotação do fogo é ainda mais forte ao sabermos de sua origem epistêmica. Segundo Gilbert Durand (2002, p. 173):

[...] A palavra puro, raiz de todas as purificações, significa ela própria fogo em sânscrito. No entanto, não devemos nos esquecer de mencionar quanto o símbolo do fogo é polivalente, como o mostra, talvez, a tecnologia: a produção do fogo está ligada a gestos humanos e a utensílios muito diferentes.

Concernente a isto, é comum em diversas culturas a simbólica purificadora do elemento da ressurreição ligado ao fogo. Também o fogo está intrinsecamente ligado às transformações da alquimia. Ainda sobre o fogo, é importante afirmar, partindo das palavras de Gilbert Durand (2002, p. 176) que:

Este isomorfismo reforça-se ainda pelo fato de que para numerosas populações o fogo é isomórfico do pássaro: não só a pomba de Pentecostes, mas também o corvo ígneo dos antigos celtas, dos indianos e dos australianos atuais, o falcão e a garriça são pássaros essencialmente do fogo.

Neste momento, percebemos a união de dois esquemas do regime diurno: o esquema da *ascensão*, expresso pela imagem do pássaro, ligado ao esquema *diairético* de purificação demonstrado pela imagem do fogo, trazendo-nos elementos míticos para uma total separação dos aspectos ctônicos e animais que convergem no Regime Noturno da imagem. Para concluir, de acordo com Gilbert Durand (2002, p. 188): “Vimos que todo o Regime Diurno da representação, pelo seu fundamento diairético e polêmico, repousa sobre o fogo das figuras e imagens antitéticas”.

O Regime Noturno da imagem possui duas estruturas simbólicas: a *mística* e a *sintética*. A estrutura *mística* é dividida em dois grupos de imagens simbólicas; tratam-se dos símbolos de *intimidade* e de *inversão*, com atributos míticos e lendários para uma compreensão paradigmática da forma feminóide de encarar os aspectos terríficos da vida como a passagem do tempo e a vigência da morte (DURAND, 2002).

Primeiro, discorreremos sobre os símbolos de *inversão*, que são constituídos pela constelação de imagens que têm a característica de se superarem, mesmo estando, aparentemente fadadas ao fracasso, por sua pouca força ou estatura física diante de um inimigo maior. Assim, podemos entender que:

O processo reside essencialmente em que pelo negativo se reconstitui o positivo, por uma negação ou por um ato negativo se destrói o efeito de uma primeira negatividade. Pode-se dizer que a fonte da inversão dialética reside neste processo da dupla negação, vivida no plano das imagens, antes de ser codificado pelo formalismo gramatical. Este processo constitui uma transmutação dos valores: eu ato o criador, mato a morte, utilizo as próprias armas do adversário. E por isso mesmo simpatizo com a totalidade ou uma parte do comportamento do adversário (DURAND, 2002, p. 203-204).

Os *símbolos de inversão* se referem à capacidade de se redobrar, revertendo o processo de engolimento inerente da passagem do tempo que desemboca na morte. Imagens que remetem a esse processo é a figura de Jonas, que foi engolido por um monstro marinho, mas é lá, no ventre dele, que alcança o processo de transcendência vencendo o medo de ir à temida cidade de Nínive. “O Jonas é a eufemização do *engolimento* e, em seguida, antífrase do conteúdo simbólico do engolimento” (DURAND, 2002, p. 206). Jesus Cristo também destruiu a morte, em um processo de *inversão*, pois morreu e subjugou a morte, dando lugar à redenção e salvação ao ressuscitar no terceiro dia, após sua morte na cruz que é símbolo de maldição e condenação. Ao ressuscitar, transformou maldição em redenção e a morte em vida eterna, segundo a crença cristã do Novo Testamento da Bíblia. O pequeno polegar diante do Ogro é outro símbolo de *inversão*, uma vez que, mesmo com sua pequena estatura, consegue inverter o engolimento do gigante. Semelhantemente à imagem dos do pequeno polegar há os Liliputs que lutam contra o Gullever.

Este processo é, portanto, bem indicativo de toda uma mentalidade, ou seja, de todo um arsenal de processos lógicos e simbólicos que se opõe radicalmente à atitude diáirética, ao farisaísmo e ao catarismo intelectual e moral do intransigente Regime Diurno da imagem, pode-se dizer que a dupla negação é a marca de uma total inversão de atitude representativa (DURAND, 2002, p. 204).

Os *símbolos de intimidade* expressam o momento crucial da transcendência das imagens que marcam a capacidade de eufemizar, de forma completa, o monstro da morte. As imagens dessa constelação simbólica desembocam em um grande tema que é o regresso à mãe. “O complexo do regresso à mãe vem inverter e sobredeterminar a valorização da própria morte e

do sepulcro. Poder-se-ia consagrar uma vasta obra aos ritos de enterramento e às fantasias do repouso e da intimidade que os estruturam” (DURAND, 2002, p. 236).

Neste sistema, as imagens da casa, túmulo, gruta, cavidade, barca, arca, nave e bebidas sagradas (leite e vinho) são expressões que remetem às formas apriorísticas de acolhimento e mantimento do arquétipo da Grande Mãe. As primeiras imagens se referem à morada: a casa é um lugar de aconchego e proteção que, analogicamente, com o passar do tempo, será transferida para o túmulo que é a morada após a vida, ou seja, é a morada dos mortos. Sendo o temido túmulo visto como uma extensão da casa - pois é o lugar de descanso da batalha tumultuada da vida - o fantasma da morte chega a não ser tão temido. Por isso, o Regime Noturno consegue realizar o intento de eufemizar o grande problema (agora resolvido/ eufemizado) da morte. “A vida não é mais que a separação das entranhas da terra, a morte reduz-se a um retorno à casa [à terra]” (DURAND, 2002, p. 236).

A barca, a arca e a nave, analogicamente, remetem ao acolhimento, seguindo a semanticidade da casa, porém, trata-se da morada na imensidão do mar; concerne em um ponto de proteção e acolhimento do homem em meio às águas, sendo em diversas culturas um meio de transporte para a viagem dos vivos e dos mortos. Todos os símbolos de *intimidade* abordados acima como túmulo, gruta, cavidade, barca, arca são símbolos de intimidade que remetem ao aspecto terrível do feminino nefasto ou ao aconchego do ventre materno. Durand toma as palavras de Jung ao afirmar que:

O psicanalista tem portanto perfeitamente razão em mostrar que há um trajeto contínuo do colo à taça. Um dos primeiros marcos desse trajeto semântico é constituído pelo conjunto caverna, casa habitat e continente, abrigo e sótão, estreitamente ligado ao sepulcro materno, quer o sepulcro se reduza a uma caverna (...) quer se construa como uma morada, uma necrópole, como no Egito e no México. De certo, a consciência deve antes de tudo fazer um esforço para exorcizar e inverter as trevas, o ruído e os malefícios que parecem ser atributos primordiais da caverna. E toda a “gruta maravilhosa” subsiste um pouco da “caverna medonha”. É necessário a vontade romântica da inversão para chegar a considerar a gruta como que um refúgio, como o símbolo do paraíso inicial (JUNG apud DURAND, 2002, p. 241).

As constelações de imagens isomórficas catalogadas por Gilbert Durand (2002), em diversas culturas que formam os símbolos de *inversão* e *intimidade*, estão intimamente ligadas à forma feminóide de encarar os aspectos terríficos da vida. Estas imagens condizem com as religiões da natureza que tinham como expressão a deusa e a sua capacidade representativa de amenização dos aspectos antagônicos da vida, como a passagem do tempo, as dores, as perdas e a morte, demonstrando que o nascimento é gerado na dor, que a vida se delineia em meio às

trevas, mas que devemos ter um envolvimento com a vida e suas contingências, pois só assim nos constituímos enquanto seres humanos.

Nos tópicos anteriores, dissertamos sobre o Regime Diurno da imagem que busca a *estrutura antitética* para vencer o combate simbólico da morte e da passagem do tempo. Também vimos o Regime Noturno da imagem e sua *estrutura mística*, com seus símbolos de *inversão e intimidade*. Agora discorreremos sobre a segunda estrutura do Regime Noturno da imagem que é a *estrutura sintética*. Nesta última, não se intenta a luta nem o eufemismo dos aspectos angustiantes da vida, mas se procura a harmonia entre os contrários: as imagens do Regime Diurno e o Regime Noturno.

A *estrutura sintética* do imaginário se constitui pelo “domínio cíclico” e o domínio “progressista do devir”. Para representar tais estruturas, Gilbert Durand escolheu os símbolos das cartas de tarô: o *denário* e o *pau*.

[...] O denário que nos introduz nas imagens do ciclo e das divisões circulares do tempo, aritmologia denária, duodenária, ternária ou quartanária do ciclo. O pau, que é uma redução simbólica da árvore com rebentos, da árvore de Jessé, promessa dramática do cetro (DURAND, 2002, p. 282).

Assim, temos o domínio cíclico genético, com os símbolos do retorno e o *esquema ritmo cíclico* e o *domínio progressista* do devir com símbolos messiânicos que buscam transmitir a existência humana por meio de narrativas míticas e históricas, carregadas de conteúdo dramático e cíclico, pois se repetem durante toda a existência humana. Sobre isto, declara Gilbert Durand (2002, p. 282): “[...] As duas categorias destes símbolos que se enlaçam ao tempo para vencer vão ter como caráter comum o ser mais ou menos ‘histórico’, ‘narrativas’, cuja principal realidade é subjetividade e a que se costuma chamar ‘mitos’”. Com a história, a narrativa e o mito, os símbolos de ambas as estruturas poderão se expressar de forma dinâmica, trazendo-nos as implicações concernentes à vida realista, porém, amenizada. Em relação ao mito e o esquema cíclico do devir, afirma Gilbert Durand (2002, p. 283) que: “[...] Estes mitos, com a sua fase trágica e a sua fase triunfante, serão (...) dramáticos, quer dizer, porão alternativamente em jogo as valorizações negativas e positivas das imagens. Os esquemas cíclicos e progressistas implicam quase sempre o conteúdo de um mito dramático”. O redobrimento simbólico da estrutura sintética com a dupla negação adquirida com a união dos dois regimes já é reversibilidade de transfigurar o aspecto terrível do tempo. “Os cânones mitológicos de todas as civilizações repousam na possibilidade de repetir o tempo” (DURAND, 2002, p. 283).

O exemplo mais significativo da repetição do tempo na simbólica humana é o ano. Para ilustrar este aspecto simbólico, Gilbert Durand se vale do estudioso das religiões Mircea Eliade (apud Durand, 2002, p.283) que afirma: “O homem não faz mais do que repetir o ato da criação. O seu calendário religioso comemora no espaço de um ano todas as fases cosmogônicas que tiveram lugar *ab origine*”. Ano domina a fluidez do tempo por usá-lo como demarcador temporal de fases da vida e de retornos temporais, mesmo que estes marquem também o advento da finitude. O ano marca o ponto preciso onde a imaginação domina a contingente fluidez do tempo por uma figura espacial. “A palavra annus é parente próxima da palavra annulus, pelo ano, o tempo toma uma figura espacial circular” (DURAND, 202, p. 283). Deste modo, o ano remete para o eterno retorno das fases da vida humana e de toda a natureza. Em síntese, o ano expressa uma “dominação determinada e tranqüilizadora (sic) das caprichosas fatalidades do devir” (DURAND, 2002, p. 284). Nesta dinâmica de domínio do tempo, há a inter-relação dos contrários diurnos e noturnos, constituindo, assim, uma dialética simbólica ambivalente do imaginário.

Outro símbolo natural demarcador temporal é a lua. Geralmente é ligada ao feminino sendo o arquétipo da menstruação e da ligação com as fases produtivas e improdutivoas da natureza. A lua está sempre ligada a diversas divindades mitológicas ambivalentes, triádicas e contraditórias em suas funções divinas. Há muito exemplos em diversas mitologias que as faces do deus expresso na lua muda de aparência e fase emotiva de acordo com suas fases. Temos as divindades tríplexes Hécate da mitologia grega, Istar da mitologia babilônica etc. Estas simbolizam justamente as características do astro. Como deixa claro Gilbert Durand (2002, p. 294):

O simbolismo lunar aparece, assim, nas suas múltiplas epifanias, como estreitamente ligado à obsessão do tempo e da morte. Mas a lua não é só o primeiro morto, como também o primeiro morto que ressuscita. A lua é, assim, simultaneamente medida do tempo e promessa explícita do eterno retorno. A história das religiões sublinha na elaboração dos mitos cíclicos. Mitos do dilúvio, da renovação, liturgias do nascimento, mitos da decrepitude da humanidade inspiram-se sempre nas fases lunares.

A lua, com estas características ambivalentes, cíclicas e contraditórias, possibilita a capacidade de renascimento e de driblar os aspectos angustiantes simbólicos do devir mortífero humano. “A lua é, assim, simultaneamente medida do tempo e promessa explícita do eterno retorno” (DURAND, 2002, p. 294). Vemos que a lua caracteriza o diurno ao transfigurar a morte com a ascensão do renascimento, mas, também, percebemos seu aspecto noturno com a

expressão da morte e o ciclo de fases tenebrosas que assolam a vida humana. A filosofia lunar agrega em si a estrutura antitética e diarética da vida.

Nos estudos do Imaginário Simbólico, há outro símbolo que expressa a dinâmica cíclica semelhante ao ciclo lunar, trata-se do “ciclo natural da frutificação e da vegetação sazonal” (DURAND, 2002, p. 296). Ligadas a esta dinâmica de produtividade e improdutividade da terra está a lua e o sol, reforçando ainda mais a dialética entre o noturno e diurno, reverberando no nascimento e morte, frutificação e escassez próprias do vegetal sazonal. Nada mais significativo para expressar a passagem do tempo e a dinâmica da morte e da vida que estes elementos da colheita. Sementes que devem morrer para dar vida no eterno vir a ser de morte e renascimento da colheita que refletem a continuidade da vida da natureza. A grande personagem desse drama é a terra, por isso, o aspecto ctônico, nos símbolos sazonais, é tão significativo. Ainda ligada a estas imagens está o feminino com “ciclos menstruais, fecundidade lunar, maternidade terrestres vêm criar uma constelação agrícola ciclicamente sobredeterminada” (DURAND, 2002, P. 297).

Toda cultura universal expressa um drama agrolunar, ou seja, um mito ou lenda que demarca esta interseção entre o céu e a terra. Há sempre uma história sobre a morte e a ressurreição de uma personagem mítica que em si demonstra esta dinâmica da morte e renascimento. E este personagem sempre tem como característica o aspecto divino ou semi-divino, ser filho e amante da mãe.

O símbolo do Filho seria uma tradução tardia do andrógino primitivo das divindades lunares. O Filho conserva a valência masculina ao lado da feminilidade da mãe celeste. Sob a pressão dos cultos solares a feminilidade da lua ter-se-ia acentuado e perdido o andrógino primitivo de que apenas uma parte é conservada na filiação. Mas as duas metades, por assim dizer, do andrógino não perdem pela separação a sua relação cíclica: a mãe dá origem ao filho e este último torna-se amante da mãe numa espécie de ouroboros heredo-sexual (DURAND, 2002, p. 300).

O Filho seria em si a expressão do alto e do baixo; da terra e do céu, sendo a própria expressão da união das divindades femininas e masculinas, manifestando a ambiguidade e a dialética entre estas duas dimensões, sendo também o herdeiro sexual dos aspectos ctônicos da mãe terra. O Filho é sempre protagonista de um drama mítico de morte e ressurreição. Segundo Durand (2002, p. 305): “[...] A repetição do nascimento pela dupla paternidade ou pela exposição, tal como a de Moisés, de Rômulo ou Cristo, inicia uma vocação ressurrecional: o filho ‘duas vezes’ nascido não deixará de renascer da morte”. Assim, estes mitos demonstram a repetição dos elementos angustiantes da morte e da passagem do tempo como forma de

domesticá-los e torná-lo mais aprazível para suportá-los, pois os repetindo, não expressam mais a finitude, mas sim passagens de estágios da vida e seus eternos recomeços.

Neste momento, devemos ver alguns símbolos que expressam o aspecto sintético do Imaginário Simbólico. O *esquema cíclico*, como se pode perceber, tem a propriedade de unir os contrários, por isso, seus símbolos que possuem a propriedade de eufemizar e desanimalizar a tão temida animalidade ctônica. O animal que representa bem o esquema sintético é o dragão lunar, pois, mesmo tendo seu aspecto terrível é também alado, demonstrando a potência uraniana pelo vôo, o elemento feminino aquático pelas escamas de peixes e isto é possível pela capacidade criativa que a linguagem mítica tem de permitir a criação de tal figura polimorfa que agrega em si todos os esquemas estruturais do Imaginário Simbólico. A espiral, pela própria forma circular e pela capacidade de crescer sem perder sua simetria redonda simbolizando o infinito dimensional reforça o esquema sintético do Regime Noturno. Além destes, podemos ver a mesma propriedade na citação abaixo:

[...] E por todas essas razões semânticas e o seu prolongamento semiológico e matemático que a forma helicoidal da concha do caracol terrestre ou marinho constitui um grifo universal da temporalidade, da permanência do ser através das flutuações da mudança (DURAND, 2002, p. 314).

Outros animais aquáticos e terrestres como os répteis, o escaravelho que ao mesmo tempo é terrestre e volátil e, por último, a serpente com sua capacidade de mudar de pele que remete ao aspecto feminino que menstrua, ou seja, verte sangue todo mês, simbolizando fertilidade, transformação e renovação, morte e ressurreição, tendo, também sua aparência fálica ligada ao falo masculino. A serpente vive na água e na terra reforçando ainda mais sua ambivalência simbólica. E ainda com simbolismo mais forte da reversão da passagem do tempo ligado ao infinito, encontramos a serpente ouroboros, que é a imagem da serpente mordendo a própria cauda. “[...] Na sua primeira acepção simbólica, o ouroboros ofídico assim como o grande símbolo da totalidade dos contrários, do ritmo perpétuo das fases alternadamente negativas e positivas do devir cósmico” (DURAND, 2002, P. 318).

Outros símbolos do devir são os instrumentos de tecedura e fiação como a roca e fuso com os quais as divindades de diversas culturas controlam o destino dos homens. Na mitologia grega encontramos as “Moiras que fiam o destino são divindades lunares, uma delas chama-se explicitamente Cloto, ‘a fiandeira’” (DURAND, 2002, p. 321). O próprio movimento circular da roca nos remete ao movimento dinâmico da continuidade infinita da vida “talismã contra o destino” fatal que desemboca na morte. O resultado da empreitada da tecelagem remete para esta união, ligação e continuidade do destino dos elementos contrários, porque os fios unidos

formam o tecido que unem, indo de encontro ao rasgão e à ruptura. Assim: “A tecelagem dos têxteis, pela roda, o fuso e os seus produtos, fios e tecidos, é assim, no seu conjunto, indutora de pensamentos unitários, de fantasias do contínuo e da necessária fusão dos contrários cósmicos” (DURAND, 2002, p. 323). Para completar esta iconografia semântica de imagens circulares, acrescentemos a roda que é ligada aos símbolos do zodíaco, ao carro e também ao calendário lunar e solar. Sendo tanto um símbolo diurno como noturno expressando o progresso que propicia o movimento da carroça, do carro e o movimento do moinho que resultam na energia, deste modo, a roda está extremamente ligada à tecnologia e a rítmica do progresso.

Entrando na estrutura do *esquema rítmico do progresso*, dissertaremos acerca do arquétipo da cruz e seu simbolismo. Devemos compreender que a cruz tem toda uma empreitada em sua criação, pois ela é fruto da produção pré-tecnológica humana, sendo uma artificialidade da árvore natural e é também usada para produzir o fogo. A árvore está diretamente ligada à água por meios de suas raízes ou a margem de lagos, como também está ligada ao céu sendo um símbolo de ascensão. Todos estes elementos remetem para a estrutura sintética, pela ambiguidade da ligação tanto com o diurno como o noturno ambicionando exorcizar a morte. “A árvore não sacrifica e não implica nenhuma ameaça, é ela que é sacrificada, sempre benfazeja mesmo quando serve para o suplício” (DURAND, 2002, p. 344).

3. IMAGENS DE QUEDA, PECADO E MORTE EM AS FRONTEIRA DO UNIVERSO

3.1.O maravilhoso ou o fantástico em As fronteiras do universo de Philip Pullman

A Trilogia Fronteiras do Universo, de Phillip Pullman, é composta pelos livros *A bússola de ouro*, *A faca sutil* e *A luneta âmbar*. Nesses livros, acompanhamos a história da personagem Lyra Belacqua que de imediato parece ser uma jovem órfã que mora na Universidade Jordan em Oxford. Apesar das similaridades nos nomes, esta Oxford está situada em outro universo paralelo ao nosso. No mundo de Lyra, há algumas idiossincrasias que tomam a narrativa interessante para os leitores jovens. A primeira coisa que chama atenção é o fato de que as almas das pessoas não estarem em algum lugar de sua mente, coração ou espaço insondável espiritual, as almas são chamadas de daemons/dimons e elas vivem fora das pessoas na forma de animais. As crianças têm uma relação ainda mais interessante como estes seres, pois mudam de forma de acordo com o humor ou as brincadeiras de seus donos até que estes cheguem à maturidade.

A jovem Lyra se vê numa guerra entre a igreja conservadora, regida pelo poder da Autoridade, e os cientistas que buscam destruir o conhecimento sobre a Matéria Escura apelidada de Pó que, segundo eles, dá consciência às coisas viventes e não uma entidade espiritual como ensina a igreja. Sobre a igreja, neste universo, afirma Filho:

Outra característica do mundo que é palco desta narrativa é que a história não é exatamente paralela à história do nosso mundo. O Vaticano, por exemplo, não está localizado em Roma, mas em Genebra. Parece que a Reforma Protestante jamais aconteceu, pois João Calvino é citado como tendo sido um papa. Neste sentido, pode-se dizer que Pullman faz uma mescla de catolicismo romano com protestantismo. O cristianismo nunca é citado como tal. Mas há várias referências à igreja - que na obra, é chamada de Magistério (algumas vezes é usada a forma Magisterium). A igreja é apresentada nem tanto como um organismo eclesiástico propriamente, mas como um gigantesco Tribunal da Inquisição (cf. *A faca sutil*, p. 40; 250-251), que século após século realiza crueldades indescritíveis contra quem se lhe opõe, em nome do que é chamado de “seu deus cruel” (2008, p. 97).

Entre estas duas forças antagônicas, Lyra é uma menina que carrega uma responsabilidade única e descobrimos isto por meio de uma profecia proferida pelas feiticeiras sobre a sua importância sobrenatural que definiria a balança nesta guerra santa e científica. Em relação ao espaço físico, o mundo é parecido geograficamente e tecnologicamente com o nosso

mundo, todavia, principalmente o Norte, é habitado por seres diferentes. Nesta região, encontramos ursos falantes de armadura; clãs de feiticeiras; fantasmas; espectros que sugam a energia humana e os seres bestiais dos penhascos que são repugnantes por seu caráter leviano e aparência animalesca.

Uma vez apresentado às singularidades deste universo, vem a intriga que conduz a trilogia. Lyra vive na universidade Jordan até que um dia uma mulher chamada Sra. Coulter vem buscá-la para morar com ela. Lyra aceita ir, porque esta mulher promete procurar seu amigo Roger que havia sumido e, segundo as conversas das pessoas, ele foi capturado pelos Papões que vinham roubando crianças. A trajetória do primeiro livro é basicamente Lyra em busca do amigo Roger, para salvá-lo com a ajuda dos gípcios, o urso de armadura Iorik, as feiticeiras e o aeróstata Lee Scoresby. No fim do livro, Lyra salva seu amigo e luta contra a organização da igreja chamada Conselho Geral de Oblação que separava os dimons/almas das crianças para evitar que o Pó se apossasse de suas mentes. Todavia, no final, o pai de Lyra acaba sacrificando seu amigo para poder obter energia ambárica e, assim, rompe uma fenda no universo para poder ir em busca da Autoridade para destruí-lo.

No segundo livro, Lyra segue seu pai e ambos estão em busca do Pó: Lyra quer usar para evitar um mal maior, mas seu pai quer usá-lo para destruir a Autoridade. No entanto, Lyra acaba chegando em uma cidade abandonada. Neste mesmo momento, um jovem chamado Will Parry tem sua casa invadida por homens estranhos e ele acaba matando um destes por acidente. No momento da fuga da Oxford de nosso mundo, ele é guiado por uma gata e encontra uma fenda entre mundos e acaba encontrando Lyra. De imediato, eles se estranham, porque Lyra não vê o dimon de Will, mas logo presume que seu dimon/alma está dentro dele. Neste segundo livro, Will se descobre como o portador de uma arma poderosa chamada faca sutil, que é capaz de cortar janelas entre os universos, como também é capaz de matar qualquer ser do universo: inclusive Deus/Autoridade. Lyra porta a bússola chamada aletiômetro, um objeto capaz de dar respostas verdadeiras sobre o presente, passado e futuro.

No terceiro livro, temos a guerra em si de Lorde Israel contra a Autoridade e, nesta balança, Lyra e Will com seus objetos poderosos, acabam se tornando importantes para definir quem vai ganhar a guerra. Todavia, ainda há outro perigo, porque devido as diversas agressões, fendas foram abertas no universo e o Matéria Escura/Pó/Sraf, que dá vida e consciência ao universo, está se perdendo, então uma personagem denominada Mary Malone constrói um objeto chamado luneta âmbar que monitora e adverte sobre a importância da permanência do Pó nos universos. A luta agora não é entre Lorde Israel e a Autoridade, mas sim contra o fim

da existência de todos os universos e cabe ao novo Adão e à Eva atraírem de volta o Pó que está se esvaindo pelo buraco negro.

A Trilogia Fronteiras do Universo se configura como uma narrativa que tem um gênero literário híbrido. De imediato, podemos identificar a narrativa como pertencendo ao gênero maravilhoso, porque se passa na Oxford de Lyra que tem leis diferentes do nosso mundo, como também há seres fantásticos como ursos falantes, feiticeiras e monstros do penhasco. A intriga da narrativa também é comum aos contos maravilhosos porque temos uma heroína órfã que vive em um mundo comum, mas em um chamado à aventura em universos paralelos para salvar seu amigo Roger e, também, buscar o conhecimento do Matéria Escura/Pó/Sraf. Ao desbravar universos diferentes, um deles é o nosso mundo, com leis naturais semelhantes à nossa e neste universo Lyra conhece seu companheiro de aventura chamado Will, assim, podemos perceber que há o gênero fantástico. Por último, somos apresentados ao universo dos mulefas que é totalmente diferente de tudo que conhecemos, aproximando-se das narrativas de ficção científica.

Nestes três universos com seres e espaços diferentes, há a mesma narrativa mítica da criação e queda, sendo o objetivo comum de batalha a busca de vencer a morte e o inferno. Assim, podemos ver que o fio condutor que impulsiona a saga é a busca pelo Pó e a intriga em relação ao mito da queda judaico-cristã e a morte. Todavia, a maior parte da narrativa se passa no reino dos mortos e inferno onde Lyra, a nova Eva, lutará contra a morte e a passagem do tempo. E, por meio desta narrativa juvenil, podemos refletir sobre o evento que mais atormenta a humanidade: a queda, o pecado e a morte.

O mundo de Lyra é um lugar onde as leis naturais são iguais ao nosso mundo, mas há alguns elementos insólitos para nós. Exemplo, no mundo de Lyra há as mesmas instituições importantes que regem o nosso mundo como: a igreja, as universidades e as relações de poder subjugando a população mais ignorante em relação à busca por conhecimento e a manipulação da liberdade por meio da Autoridade, equivalente a Deus em nosso mundo. O que há de insólito são: os dimons que são as almas das pessoas, as feiticeiras, os ursos de armadura que falam, possuindo sua própria comunidade, fantasmas, espectros que sugam a energia vital das pessoas e os espectros dos penhascos que são seres que vivem no limiar entre o humano e o animalesco.

A intriga que rege a narrativa, neste lugar, é justamente a guerra entre as instituições da igreja que possuem o poder sobre o conhecimento/desejo das pessoas e os que procuram a liberdade do conhecimento que se concentra no elemento insólito Matéria Escura/Pó/Sraf. Desde modo, podemos enquadrar o mundo de Lyra como sendo uma narrativa que flerta entre o maravilhoso e a ficção científica, porque coabitam neste universo ursos falantes de armadura,

bruxas e suas vassouras voadoras, animais/dimons/almas falantes que são elementos que se enquadram perfeitamente no gênero maravilhoso, mas trazem a tecnologia e uma explicação científica para a origem e o fim do universo.

O universo dos Mulefas é bem diferente do nosso, porque eles possuem uma forma física e espaço diferentes. Estes são seres completamente diferentes de tudo que conhecemos, mas possuem inteligência até superior a nossa. Conhecemos este universo por meio da personagem Mary Malone que segue a indicação dos anjos, pois, neste lugar, ela teria todas as respostas que precisava para exercer o papel da serpente na vida de Lyra e, assim, auxiliá-la a tomar as decisões acertadas para a sobrevivência dos universos e a luta contra a supremacia da igreja. No que concerne ao universo de Lyra e dos Mulefas, podemos enquadrar perfeitamente no gênero maravilhoso. Sobre o maravilhoso, afirma Chiampi:

[...] O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição que pode ser mirada pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo de humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas (2008, p. 48).

Quando Lyra entra em contato com o nosso mundo por meio da personagem Will, nosso mundo é que traz o elemento insólito, pois o menino não possui uma alma/dimon visível. Sobre isto, afirma Lottermann:

Na reação de Lyra observa-se o quanto é insólito, para a menina, a possibilidade de algum ser humano viver sem seu dimon. É uma aberração, algo totalmente fora da compreensão. Por isso, todo o esforço da menina em sua peregrinação para encontrar seu amigo Roger (primeiro em Bolvangar e depois no mundo dos mortos) se justifica: Lyra sabe que sem o dimon o amigo não passará de um ser sem vitalidade, sem emoções, sem reações, indiferente ao que acontece ao seu redor, uma espécie de zumbi (2011, p. 4).

Todavia, quando embarcamos um pouco mais na leitura da trilogia, nos deparamos com zepelins, balões, máquinas com alta tecnologia ambárica em um espaço retrofuturista vitoriano. Se, ao invés de utilizar tecnologia ambárica, houvesse o uso do *tecnavepor*, poderíamos enquadrar a narrativa de Pullman no subgênero *steampunk* também chamado de vapor *punk*. A história ainda se complica quando estamos diante dos elementos que dão o próprio nome a trilogia fronteiras do universo, onde um personagem, por meio de um artefato fantástico,

consegue abrir fendas e sai de um universo para o outro. Este elemento se enquadra ou reflete teorias científicas contemporâneas sobre buracos de minhocas e universos paralelos.

Por tudo isso que foi dito, é difícil definir o lugar da Trilogia Fronteiras do Universo quanto ao seu gênero, porque ela pode se enquadrar em vários dos gêneros abarcados pelo modo-fantástico de acordo com as teorias sobre o fantástico. Contudo, diante dessas informações, defendemos a ideia de que Pullman toma para si os subgêneros diversos do modo-fantástico, materializando-os em diversos universos paralelos, tendo como matriz única para ligá-los os elementos insólitos que causam espanto em todos os mundos: o terror diante da morte que se faz necessário a narrativa mítica da criação como fuga simbólica em todos os universos paralelos. No universo onde se desenrola a intriga principal, o terror, o fascínio e a ânsia de se conhecer o Matéria Escura/Pó/Sraf é justamente para tentar fugir simbolicamente ou tentar desconstruir a narrativa mítica da queda judaico-cristã que legitima o fato de que o pecado de Adão e Eva trouxe a ideia de pecado, queda e morte aos homens.

Diante desses elementos escritos anteriormente, podemos trazer à baila a tese de David Roas sobre a ameaça do fantástico, a narrativa neofantástica e as diversas realidades disponíveis em um texto fantástico contemporâneo. A narrativa fantástica tem como característica uma imitação da realidade e esta realidade é invadida pelo elemento sobrenatural trazendo tensão e medo ao leitor. Um gênero vizinho a este é o maravilhoso que desde o início de sua elaboração, sabemos que é um universo criado com leis diferentes da nossa, de modo que nada é ignorado, logo, a realidade como imitação não é necessária e o sobrenatural se torna natural. Na narrativa de Pullman, vemos elementos do gênero maravilhoso como feiticeiras, animais falantes dentro de uma realidade semelhante a do nosso mundo, ou melhor, ao nosso universo. Os próprios absurdos transcritos na saga como universos paralelos e matéria escura são especulações de nosso mundo materializadas por meio da escrita de Pullman. Segundo Roas:

Se passamos do mundo subatômicos ao âmbito cosmológico, a ciência revelou a existência de entidades ou fenômenos tão “fantásticos” (alguns deles até nunca vistos) como buracos negros, matéria escura, buracos de minhoca, energia negativa, matéria negativa... ou a própria ideia de que existem dez dimensões (nove espaciais e uma temporal), ou talvez mais (ROAS, 2014, p.80-81).

Diante desses elementos, fica difícil definir a que gênero pertence a obra de Pullman, mas ao levantarmos a hipótese da presente tese que consiste na defesa de que: Pullman busca remitologizar a narrativa judaico-cristã da queda e criação no intuito de repensar a cultura pautada nesta narrativa. Para isto, buscou-se um gênero que permitisse trazer a realidade de

forma realista e aberta à reflexão. Sendo capaz de unir teorias científicas realistas e mitos maravilhosos tendo como fim repensar a realidade do leitor. Sobre estas múltiplas realidades presentes nas narrativas neofantásticas, afirma Roas:

Em ambos os casos, a realidade não é negada, evidenciando-se em vez disso – por caminhos diversos – que a percepção que temos dela é feita através de representações verbais, o que implica assumir a artificialidade de nossa ideia sobre a realidade e, por extensão, sobre nós mesmos. Questionamos nosso conhecimento (ROAS, 2014, p. 105).

Por meio desses argumentos anteriores, podemos inferir que a obra de Pullman tem elementos contundentes ao gênero neofantástico e, por meio deste gênero, o escritor recria várias realidades em vários universos paralelos e, nesses, a narrativa judaico-cristã da criação e queda são tomadas de forma singular e, por meio da percepção cultural dos universos em relação a essas narrativas, pode-se refletir sobre a realidade referencial do leitor. Nas palavras de Susana Reisz:

[...] as ficções fantásticas sustentam no questionamento de nossa própria noção de realidade e tematizam, de modo muito mais radical e direto que as demais ficções literárias, o caráter ilusório de todas as “evidências”, de todas as “verdades” transmitidas em que o homem de nossa época e de nossa cultura se apoia para elaborar um modelo interior do mundo e situar-se nele (apud ROAS, 2014, p. 105).

Em cada um dos universos onde se passa a trama principal, temos a mesma estrutura mitológica que embasa as crenças, ou seja, todos os universos têm em comum a narrativa mítica da criação segundo o livro judaico-cristão, mas cada uma tem sua visão em relação ao fruto do conhecimento que diverge de nosso mundo que desemboca na ideia de pecado e morte. E, também esses universos possuem a Matéria Escura e buscam conhecê-la posto que ela pode trazer a resposta sobre a criação do universo e o fim do mesmo. Daí, temos a grande antítese do livro: os universos podem ver a narrativa mítica como alegoria da Matéria Escura/Pó/Sraf ou podem vê-la como literal onde a mulher juntamente com a serpente traz o pecado, a queda e a morte aos mundos. Assim, a forma positiva como a personagem principal Lyra Belacqua encara a narrativa da queda nos faz repensar a forma negativa como nossa realidade recebe a narrativa judaico-cristã que é a raiz predominante da cultura Ocidental. Analisar a narrativa da queda e a percepção do pecado nos universos paralelos nos faz repensar nosso comportamento cultural. Por meio da obra de Pullman, podemos refletir sobre os elementos insólitos que mais atormentam nossa realidade e que são usados para limitar nossa vivência. “Esse é o grande

efeito do fantástico: provocar – e, portanto, refletir – a incerteza na percepção do real” (ROAS, 2014, p. 110).

3.1.1. Os símbolos *teriomórficos*: **dimons**

Na narrativa em estudo, encontramos as figuras dos dimons que simbolizam primordialmente animação: “o movimento em si, incontrolável, dos grandes animais” (PITTA, 2005, 23). Os animais/dimons são tomados de forma simbólica para expressar movimento análogo à passagem do tempo como também à queda do homem no universo sinestésico dos desejos ditos pecaminosos, deste modo, consideramos símbolos de animação que se constelam nos símbolos *teriomórficos*. “O que mostra esta orientação teriomórfica da imaginação forma uma camada profunda, que a experimentação nunca poderá contradizer” (DURAND, 2020, p. 70). A própria análise epistemológica da palavra daemon/dimon remete à esta semanticidade diabólica, em relação ao animal, concernente ao imaginário simbólico e à narrativa em análise, como podemos ver na citação a seguir:

A palavra dimon usada por Pullman tem assonância óbvia com a palavra grega *dai,mwn* – daemon. No grego do Novo Testamento *daemon* significa “demônio”, um espírito maligno. Mas na antiga religião grega a palavra era usada em sentido diferente: *daemons* eram espíritos que poderiam ser bons ou maus, e estavam entre os homens e os deuses do Olimpo (FILHO, 2008, p. 97).

Dimons são as almas das pessoas que vivem fora do corpo, mas, ao mesmo tempo, vivem ao lado das pessoas no mundo de Lyra, a personagem principal do livro “A Bússola de Ouro” (2013). Os dimons dão vivacidade às pessoas, em especial, às crianças. Sendo assim, uma pessoa sem dimon, seria uma pessoa sem alma, sem inteligência ou apenas inanimado. Não se pode tocar na alma/dimon de uma pessoa e esta ligação é tão forte que se matarem um dimon, seu dono morre, assim como se matarem uma pessoa, o dimon desaparece, vira uma poeira cósmica e some. Quando crianças, os dimons mudam de forma, porque as crianças ainda não adquiriram um caráter formado, por isto, os dimons ficam mudando de aparência. Quando as crianças chegam à puberdade, há uma fixação na forma do dimon que mostra o caráter que vem com a maturidade das mesmas. A personagem Lyra descobre mais sobre os dimons e sua fixação quando conversa com o marinheiro Jarry:

— Por que os dimons têm que ficar com uma forma só? — Lyra perguntou.
— Quero que Pantalaimon possa mudar sempre. Ele também quer.

— Ah, eles sempre ficam com uma só, e sempre ficarão. Faz parte de crescer. Vai chegar um tempo em que você vai ficar cansada de tantas mudanças dele, e vai querer que ele tenha uma forma fixa.

— Nunca vou querer isso!

— Ah, vai, sim. Vai querer crescer como todas as outras meninas. De qualquer maneira, a forma única tem suas vantagens.

— Quais?

— Saber que tipo de pessoa você é. A velha Belisária, por exemplo; ela é uma gaivota, o que significa que eu sou uma espécie de gaivota, também. Não sou grandioso, esplêndido, nem bonito, mas sou durão e consigo sobreviver em qualquer lugar, e sempre arranjo comida e boa companhia. Vale a pena saber disso. E quando o seu dimon se estabelecer numa forma, você vai saber que tipo de pessoa é.

— Mas e se o meu dimon se estabelecer numa forma que eu não goste?

— Bom, você vai se decepcionar, não é? Tem muita gente que gostaria de ter um dimon leão e acaba com um poodle. E até aprenderem a se contentar com o que são, reclamam muito. Acho isso um desperdício de energia (PULLMAN, 2013, p. 158-159).

Por meio desse fragmento, obtemos as informações de que os dimons estão ligados aos seres humanos e que a transformação de um se liga ao outro. Jarry afirma que é bom saber que tipo de pessoa se tornou por meio do crescimento de sua alma, assim como aceitar a própria personalidade interior faz parte do autoconhecimento. Sendo os dimons a parte animada, ou seja, a alma que se encontra externa, torna-se exposta, revelando o caráter e a própria individualidade do ser. Neste contexto, o animal tomado de forma simbólica pode revelar idiosincrasias sobre a psique das personagens. Nos estudos do imaginário simbólico, cada animal têm uma simbologia, a saber:

Verifica-se que existe toda uma metodologia fabulosa dos costumes animais [...] a salamandra permanece, para a nossa imaginação, ligada ao fogo, a raposa à astúcia, a serpente continua a ‘picar’ contra a opinião do biólogo, o pelicano abre o coração, a cigarra entenece-nos, enquanto o ratinho repugna-nos (DURAND, 2002, p. 70).

Em consonância com o imaginário simbólico, personagens livres possuem dimons com forma fixa de pássaros, águas etc; pessoas mais suscetíveis à subserviência, geralmente os criados nesta mitologia, possuem dimons cachorros ou em forma de animais domésticos em geral e pessoas fortes possuem dimons com forma de panteras, lobos. Necessariamente, o que as personagens gostariam de ser e ter como dimons não se torna realidade, mas a natureza das mesmas em condescendência com a alma decide isto, mostrando a essência da personalidade. Os animais expressam toda uma semanticidade envolvendo o símbolo animal e, quando esta semântica simbólica é ligada ao ser humano, pode nos revelar muito sobre o mesmo. Percebemos uma união entre a visão arquetípica em que o animal simbólico foi tomado pelas

culturas em geral, como também as idiossincrasias dos animais que revelam as qualidades das personagens na narrativa. Neste contexto, em relação ao desenvolvimento dos dimons e o crescimento psicológico das personagens e suas ações, afirma Durand (2002, p. 70 -71): “o que neles se prima são as qualidades não propriamente os animais: o enterramento e a mudança de pele que a serpente partilha com o grão, a ascensão e o voo que o pássaro partilha com a flecha”.

Na premissa do equilíbrio, o homem tem um dimon feminino e a mulher tem um dimon masculino, ao longo da narrativa, apenas um personagem tem um dimon do mesmo sexo. Os dimons conversam com seus pares, de modo a ser um embate contra a própria consciência, demonstrando que também têm suas individualidades. Nunca um dimon pode se afastar de seu par, pois a dor é imensa. Os únicos seres que são capazes de se separarem de suas almas são as feiticeiras. Neste contexto, sabemos que as feiticeiras participam de um ritual noturno de evolução, na passagem da puberdade para a idade adulta, conseguindo se separar de seus dimons para alcançar a evolução espiritual. Este conhecimento é tão extraordinário que torna as feiticeiras seres tenebrosos, como podemos observar por meio do diálogo entre Farder Coram, o rei John Faa e alguns marinheiros gípcios sobre as feiticeiras, a saber:

— Bom, quando coloquei a moça no barco, tive o maior choque da minha vida, porque ela não tinha dimon. Foi como se ele tivesse dito “não tinha cabeça”; essa ideia era repugnante. Os homens estremeçaram, seus dimons se eriçaram, ou se sacudiram, ou piaram roucamente, e os homens os acalmaram. Pantalaimon foi para o colo de Lyra, os corações de ambos batendo juntos.

[...] — Então as feiticeiras não têm dimon? — quis saber outro homem, Michael Canzona.

— Os dimons delas são invisíveis, eu acho — disse Adam Stefanski.

— Ele estava lá o tempo todo, e Farder Coram não viu.

— Não, você está enganado, Adam — explicou Farder Coram.

— Ele não estava lá, não. As feiticeiras têm o poder de se separar de seus dimons a uma distância muito maior do que nós. Se for preciso, elas podem mandar seus dimons viajar para terras distantes, ou até as nuvens, ou até o fundo do mar (PULLMAN, 2013, p. 156).

Por meio da separação, os dimons e as feiticeiras podem estar em dois lugares ao mesmo tempo, contemplando diversas realidades ao passo que conseguem manter a conexão entre alma, espírito e corpo. Esta liberdade e força em busca de conhecimento tornam as feiticeiras os seres com capacidade de vislumbrar o presente, passado e futuro. Uma habilidade que os demais seres que vivem no universo de Lyra não têm conhecimento devido à opressão da igreja.

No primeiro livro da trilogia, chamado “A bússola de ouro” (2013), vemos os dimons como um símbolo de *animação*, direcionando os seres humanos ao pecado e à morte, por causa

disso, toda a saga gira em torno da separação deles das crianças, antes que estes fixem sua forma. A antagonista Sra. Coulter cria uma organização chamada de Conselho Geral de Oblação - também conhecido como Gobblers ou papões - que sequestram crianças para que, por meio do processo de intercisão, possam separar os dimons das crianças antes da puberdade para evitar que conheçam o pecado, pois ao terem seus dimons separados, as crianças perdem os desejos, as emoções, permanecendo inaptos para compreender a realidade ao redor, sendo maleáveis e “inocentes”, obedecendo à igreja. Acompanhando o diálogo da personagem Lyra com a Sra. Coulter, dentro da fortaleza do Conselho de Oblação, percebemos o objetivo purificador da igreja em relação às crianças:

- E eles iam... iam cortar...
- Psiu, querida. Vou descobrir o que está acontecendo.
- Mas por que iam fazer isso? Nunca fiz nada errado! Todas as crianças têm medo do que acontece lá, e ninguém sabe o que é. Mas é horrível. É a pior coisa... Por que estão fazendo isso, Sra. Coulter? Por que são tão cruéis?
- Pronto, pronto... Você está em segurança, minha querida. Nunca farão isso com você. Agora que a encontrei, nunca mais estará em perigo. Ninguém vai lhe fazer mal, querida Lyra; ninguém jamais vai magoá-la...
- Mas fazem isso com outras crianças! Por quê?
- Ah, meu amor...
- É o Pó, não é?
- Eles lhe disseram isso? Os médicos disseram isso?
- As crianças sabem. Todas falam sobre isso, mas ninguém sabe direito! E quase fizeram aquilo comigo... A senhora tem que me dizer! A senhora agora não pode mais esconder!
- Lyra... Lyra, querida, são coisas complicadas, o Pó e o resto. Não é assunto para uma criança se preocupar. Mas os médicos fazem isso pelo bem da própria criança, meu amor. O Pó é uma coisa ruim, uma coisa errada, uma coisa má e perversa. Os adultos e seus dimons estão infectados de Pó tão profundamente que para eles é tarde demais. Mas uma simples operação numa criança faz com que fiquem a salvo. O Pó não vai mais se prender a elas. Elas ficam seguras e felizes e...
- [...] — Minha querida, ninguém sonharia em fazer uma cirurgia numa criança sem realizar testes antes. E ninguém, nem em mil anos, conseguiria afastar uma criança e seu dimon! Tudo que acontece é um pequeno corte, e então fica tudo bem. Para sempre! Entende, quando a pessoa é criança, o dimon dela é um amigo e companheiro maravilhoso, mas na idade que chamamos de puberdade, a idade que você logo terá, querida, os dimons trazem todo tipo de pensamentos e sentimentos perturbadores, e é isso que deixa o Pó entrar. Uma pequena operação antes disso faz com que a criança nunca se perturbe. E o dimon continua com ela, só que... desligado. Como um... como um maravilhoso bichinho de estimação, por exemplo. O melhor bichinho de estimação do mundo! Você não gostaria disso? (PULLMAN, 2013, p. 261-262).

Em relação à intercisão, temos dois pontos de vista: o da igreja representada pela Sra. Coulter e de Lyra que representa a liberdade. A Sra. Coulter acredita que os dimons atraem Pó

que dá consciência aos seres humanos, retirando os dimons, as crianças poderão ficar livres da infecção que é o desejo, as emoções e o pecado. Em contrapartida, Lyra, as feiticeiras e os cientistas acreditam que os dimons são a vida em sua plenitude, por isso, não devem ser separados dos seres humanos, nem devem ser controlados pela igreja, mas mergulhar na matéria escura/pó, apreendendo a plenitude da existência.

A personagem Lyra, seguindo as indicações do aletiómetro, encontra um menino chamado Tony Makarios que tivera seu dimon Rateira separado dele. De alguma forma, ele fugiu da fortaleza do Conselho de Obleção e fora parar numa cidade, mas ninguém queria chegar perto dele, pois não compreendiam o que ele era, acharam que ele era um fantasma por não possuir seu dimon. No entanto, Lyra chega até esta criança fantasmagórica e descobre a mazela que o processo de separação estava causando às crianças, como podemos ver no fragmento a seguir:

Lyra ergueu a lamparina e deu um passo para dentro do barracão, e então viu o que o Conselho de Obleção estava fazendo e qual a natureza do sacrifício que as crianças estavam tendo que fazer. O menininho estava encolhido de encontro à grade de secagem com suas filas e filas de peixes pendurados, duros como tábuas. Ele apertava ao peito um pedaço de peixe seco como Lyra apertava Pantalaimon: com ambas as mãos, contra o coração; mas era tudo que ele tinha: um pedaço de peixe seco; porque ele não tinha um dimon. Os Gobblers tinham separado o dimon dele. Isso era intercisão, e aquela era uma criança seccionada! O primeiro impulso dela foi de sair correndo ou então vomitar. Um ser humano sem dimon era como uma pessoa sem rosto, ou com as costelas à mostra e o coração arrancado: uma coisa antinatural e estranha, que pertencia ao mundo dos pesadelos noturnos, não ao mundo desperto e racional (PULLMAN, 2013, p. 199-201).

A intercisão é um processo de purificação que converge no regime diurno da imagem. A igreja, no universo de Lyra, não é diferente de nosso mundo, pois ambas buscam lutar contra as imagens ligadas aos semblantes da passagem do tempo e da morte no intuito de se afastar e purificar. Neste imaginário, o Magisterium queria separar as crianças de suas almas para purificá-las do pecado num movimento de antítese, destruindo a imagem *teriomórfica* de *animação* das mesmas, mas Lyra não permite isto e, juntamente com os gípcios, as feiticeiras e os ursos de armaduras, derrotam o costume bárbaro. O motivo primordial desta ação é o efeito que a separação causa nas crianças. Porque não se pode sobreviver sem sua alma, deste modo, as crianças morriam de forma degradante e as que sobreviviam, viravam zumbis escravas sem emoções, sentimentos ou desejos.

No capítulo “A festa”, no primeiro livro da trilogia, Lyra escuta a conversa de um catedrático e uma jornalista, esta última está investigando as ações da Sra. Coulter que é chefe

e idealizadora do Conselho Geral de Obleção e, por meio deste diálogo descrito abaixo, compreendemos em que o processo de separar os dimons das crianças foi inspirado:

[...] Os dimons dos dois adultos, uma gata e uma borboleta, pareciam não ter notado.

— Gobblers? — repetiu a moça.

— Que nome estranho! Por que chamam de Gobblers? [...]

— Deve ter sido por causa da lenda de um bicho devorador que come crianças. Ninguém sabe direito, nem o próprio Conselho de Obleção. Conselho Geral de Obleção... Uma ideia bem antiga, aliás. Na Idade Média, os pais davam os filhos para a Igreja, para serem monges ou freiras. E as coitadas das crianças eram conhecidas como *oblatos*. Significa um sacrifício, uma oferta, algo assim. De modo que essa ideia foi aproveitada quando estavam pesquisando esse negócio do Pó... (PULLMAN, 2013, p. 89-90).

Neste contexto, vemos a figura do animal ligado ao pecado e à queda, porque são os dimons que dão às crianças o desejo de conhecer coisas misteriosas e pecaminosas aos olhos do Magisterium, ou seja, a igreja conservadora. Se em nosso universo, muitas freiras e padres se dedicam ao celibato, negando a vida e seus prazeres em busca do céu, na trilogia infantil, isto é feito de forma involuntária para salvar as crianças do suposto mal/pecado.

Os dimons, com suas formas bestiais, são ligados aos seus donos, animando-os e atiçando-os aos prazeres da vida e à curiosidade por isto devem ser destruídos. Deste modo, “quer o demônio teriomórfico triunfe, quer as artimanhas sejam frustradas, o tema da morte e da aventura temporal e perigoso permanece subjacente a todos esses contos em que o simbolismo teriomórfico é tão aparente” (DURAND, 2002, p. 89-90). Neste contexto, percebemos que há uma tentativa de destruição do animalesco do homem. Os animais, dentro da teoria do imaginário simbólico, são vistos como imagens que demonstram aspectos do semblante da passagem do tempo, expressando movimento constante sem volta. Além disto, observamos uma ambivalência nas imagens dos animais/almas/dimons como sendo, também, símbolos de pecado, adequando-se também às imagens *catamórficos* que remetem à queda, ou seja, ao pecado original que tirou Adão e Eva do Paraíso como veremos no tópico seguinte.

3.2.3. Os símbolos *catamórficos*: o feminino e a queda moral

Os símbolos *catamórficos* são relativos à queda. “A queda tem a ver com o medo, a dor, a vertigem, o castigo (Ícaro). Mas a que frequentemente é uma queda moral [...] Cai-se no abismo, e o abismo pode ser a tentação” (PITTA, 2015, p. 25-26). São as imagens, por excelência, do tempo negativo e da morte. As imagens que mais os representam são o ventre

sexual da mulher; o intestino devorador análogo com o esgoto e o labirinto sem o fio de Ariadne que propicia a saída.

Na presente trilogia analisada, a mulher é o maior símbolo da queda seja na figura da que terá a escolha entre o pecado e a servidão a Deus, na figura da jovem Lyra; seja a senhorita Mary Malone que é uma antiga freira que será a serpente fomentadora do pecado na vida de Lyra. Ambas as mulheres são tomadas como seres de ventre devoradores que irão destruir a hegemonia da igreja e a estabilidade do mundo.

Lyra é a primeira mulher que vem como *símbolo catamórfico* remetendo à nova Eva que poderá mudar os rumos ortodoxos da igreja e destruirá a Autoridade. Descobrimos esta primeira informação por meio do diálogo entre o reitor da Faculdade Jordan que é o protetor da menina desde criança e o seu professor, o Bibliotecário.

- [...] — Ela não ia prestar atenção — contrapôs o Bibliotecário.
 — Conheço muito bem o jeito dela. Se alguém tentar lhe dizer qualquer coisa séria, ela mal escuta por cinco minutos e aí começa a se distrair. E não adianta lhe fazer perguntas depois, porque ela terá esquecido tudo.
 — E se eu conversasse com ela sobre o Pó? Não acha que ela iria prestar atenção? O Bibliotecário fez um ruído indicando até que ponto achava isso improvável.
 — Por que ela iria prestar atenção? — perguntou.
 — Por que um enigma teológico distante interessaria a uma criança saudável e irresponsável?
 — Por causa do que ela terá que viver. Inclusive uma grande traição...
 — Quem é que vai traí-la?
 — Não, não, essa é que é a coisa mais triste: ela é quem vai trair, e a experiência será terrível. É claro que ela não pode saber disso, mas não há nenhuma razão para ela não saber sobre o problema do Pó. E você pode estar enganado, Charles; ela pode muito bem se interessar, se lhe for explicado de maneira simples (PULLMAN, 2013, p. 37).

Nessa citação, sabemos que o reitor consultou um dos aletômetros e tomou conhecimento do papel importante que Lyra desempenhará na guerra contra o Magisterium e a própria Autoridade. Lyra cometerá três traições ao longo na narrativa, sendo uma delas, algo involuntário. Em um primeiro momento, ela sai em busca de seu melhor amigo Roger que fora sequestrado para ser seccionado pela igreja, mas Lyra o salva, levando-o para a fortaleza de seu pai. Nesse lugar, Lyra comete sua primeira traição na narrativa, pois sem querer acaba entregando o próprio amigo para ser sacrificado pelo pai. Em um segundo momento, Lyra segue sua saga até o mundo dos mortos para salvar o espírito de seu amigo Roger, tal qual Orfeu foi em busca de sua amada Eurídice no Hades e, neste momento, comete a segunda traição contra sua alma, mas, a última traição na narrativa será contra a Autoridade, em um terceiro momento, ao se deleitar com o amor sem amarras, entregando-se ao primeiro pecado semelhante ao que

tirou Adão e Eva do paraíso. Ainda sobre a rebelião de Lyra contra a Autoridade, no segundo livro da trilogia, Sra. Coulter, a mãe da personagem Lyra, sequestra uma feiticeira e descobre o segredo acerca de uma profecia que vaticinava o destino da mesma: trazer a queda aos homens.

- E agora me conte uma coisa. Vocês, bruxas, sabem alguma coisa sobre essa menina. Eu quase fiquei sabendo por uma das suas irmãs, mas ela morreu antes que eu pudesse completar a tortura. Bem, não há ninguém para salvar você agora. Diga-me a verdade sobre a minha filha. Lena Feldt disse, ofegante:
- Ela será a mãe... Ela será a vida... a mãe... Vai desobedecer... vai...
- Diga o nome dela! Você está contando tudo, menos a coisa mais importante! O nome dela! — gritou a Sra. Coulter.
- Eva! A mãe de todos! Eva, outra vez! A Mãe Eva! — balbuciou Lena Feldt, soluçando.
- Ah! — fez a Sra. Coulter. E soltou um grande suspiro, como se finalmente o propósito de sua vida estivesse claro. A bruxa percebeu vagamente o que tinha feito, e, vencendo o horror que a envolvia, tentou gritar:
- O que é que vai fazer com ela? O que é que vai fazer?
- Ora, vou ter que destruí-la - respondeu a Sra. Coulter. — Para impedir outra Queda... Por que não vi isso antes? Era grandioso demais para ser percebido... Ela bateu palmas de leve, como uma criança, de olhos arregalados. Lena Feldt, gemendo, ouviu-a prosseguir:
- Claro que sim. Asriel vai guerrear contra a Autoridade, e então... Claro, claro... Como antes, de novo. E Lyra é Eva. E desta vez ela não vai cair. Vou cuidar disso. Não vai haver Queda... (PULLMAN, 2013, p. 289).

O mito de Adão e Eva remete à rebelião contra o *status quo* de Deus. Observamos que a imagem do mito foi tomada de forma noturna e transgressora. Lyra é a Eva que está predestinada a comer o fruto proibido, mas também é a própria Lilith que luta contra a ordem estabelecida pelo pai. Vemos ao longo da narrativa mitos sendo tomados pelo escritor Phillip Pullman para criar um imaginário contrário à narrativa judaico-cristã, remitologizando a imagem de Eva em Lyra.

As feiticeiras também afirmam que além de ser a nova Eva, a profecia adverte que a menina irá destruir o destino, a morte, mudando os rumos de todos na última guerra que iria acontecer entre a liberdade científica em busca do prazer e os princípios ditatoriais da igreja. Esta profecia é explicada a Farder Coram pelo cônsul das feiticeiras:

- Sabe quem é esta criança?
- É a filha de Lorde Asriel — respondeu Farder Coram.
- E a mãe é a Sra. Coulter, do Conselho de Obleação.
- E além disto? O velho gípcio sacudiu a cabeça.
- Não, eu não sei mais. Mas é uma criatura estranha e inocente, e eu não quero que nenhum mal lhe aconteça. Como ela consegue ler aquele

instrumento eu não sei, mas acredito no que ela diz. Por que pergunta, Dr. Lanselius? O que o senhor sabe sobre ela?

— Há séculos as feiticeiras falam dessa criança — disse o Cônsul.

— Por viverem tão próximas do lugar onde o véu entre os mundos é fino, de vez em quando elas escutam sussurros imortais, as vozes daqueles seres que passam de um mundo a outro. E eles falaram de uma criança como esta, que tem um grande destino que não poderá ser cumprido neste mundo, mas num lugar muito além dele. Sem esta criança, morreremos todos, é o que dizem as feiticeiras. Mas ela tem que cumprir esse destino sem saber o que está fazendo, porque somente na inocência dela nós podemos ser salvos. Está entendendo, Farder Coram?

— Não — disse Farder Coram. — Não posso dizer que estou.

— O que significa que ela deve ser livre para cometer erros. Devemos esperar que ela não cometa, mas não podemos guiá-la. Estou feliz por ter visto esta criança antes de morrer (PULLMAN, 2013, p. 166).

Lyra, como a nova Eva, terá que fazer as novas escolhas que darão crédito à Autoridade ou destruirá sua hegemonia para sempre ao buscar o prazer do conhecimento com seu medidor de verdade e, conseqüentemente, deleitando-se com o amor. A descoberta da sexualidade sem amarras do dogma da igreja é a liberdade que Lyra encontrará ao fim da saga quando encontra Will, trazendo a essência do pó novamente para o mundo. Lyra pode reafirmar o mito da queda, por isto a igreja e sua própria mãe irão tentar destruí-la para que este propósito não seja realizado.

Neste contexto, outro símbolo *catamórfico* muito significativo é a descoberta da sexualidade que remete claramente ao mito da queda de Adão e Eva do Paraíso. Ao descobrirem a sexualidade, essas crianças desestabilizam a ordem do paraíso e a do próprio Deus. Na narrativa de Pullman, Lyra que representa a nova Eva e Will que representa o novo Adão têm a escolha de seguir ou não a ordem da Autoridade. Eles passam por várias provações e acabam encontrando a serpente que, na narrativa, é representada pela cientista Mary Malone.

Mary Malone é uma cientista singular que fora uma freira, mas, ao se apaixonar, larga os votos dados à igreja para viver um amor. Ela criou um computador que é capaz de dialogar com a matéria escura, chamada Pó no mundo de Lyra, e por meio desta, acaba seguindo para outro universo onde cumprirá seu destino. Ao conversar com a matéria escura, descobrimos várias coisas sobre o universo criado na narrativa.

[...] ENCONTRE O MENINO E A MENINA. NÃO PERCA TEMPO. Mas por quê? VOCÊ PRECISA BANCAR A SERPENTE. Ela tirou as mãos do teclado e esfregou os olhos. Quando tornou a olhar, as palavras ainda estavam lá. VÁ A UM LUGAR CHAMADO AVENIDA SUNDERLAND E PROCURE UMA TENDA. ENGANE O GUARDIÃO E ATRAVESSE. LEVE PROVISÕES PARA UMA LONGA VIAGEM. VOCÊ ESTARÁ PROTEGIDA. OS ESPECTROS NÃO LHE FARÃO MAL. Mas eu... ANTES DE IR, DESTRUA ESTE EQUIPAMENTO. Não compreendo — por

que eu? Que viagem é essa? VOCÊ VEM SE PREPARANDO PARA ISTO DESDE QUE NASCEU. SEU TRABALHO AQUI CHEGOU AO FIM. A ÚLTIMA COISA QUE VOCÊ TEM A FAZER NESTE MUNDO É IMPEDIR QUE OS INIMIGOS TOMEM O CONTROLE. DESTRUA ISTO AGORA MESMO E PARTA IMEDIATAMENTE (PULLMAN, 2013, p. 231-232).

Em Mary, vemos uma nova versão do mito da serpente, pois ela que terá o papel de narrar sua história de subversão contra a igreja aos jovens, abrindo-lhes os olhos para a descoberta do amor e despertar o desejo ainda inocente, mas latente em Will e Lyra. Ao vermos a ligação desta personagem com os anjos rebeldes, também percebemos mitemas que remetem à Lilith, a suposta primeira mulher de Adão que subverteu a ordem de Deus antes de Eva. Sabemos que Adão e Eva estavam no paraíso livres de todo pecado, mas ao ouvirem a serpente, desobedecem a Deus e acabam fora do paraíso. Lyra e Will ao ouvirem a Serpente/Mary Malone, unem-se ao universo, mostrando uma nova forma de viver sem o dogma da igreja. Esse é o símbolo *catamórfico* que a Igreja tentará impedir durante toda a narrativa. Fazendo atrocidades como até tentar matar Lyra para que ela não sucumbisse a tentação da serpente Mary Malone.

Um outro símbolo *catamórfico* que norteia a narrativa é o pó. O pó é composto por partículas elementares que deram origem e consciência aos seres vivos. Os materiais obscuros, como também é chamado o pó, existem desde a fundação do mundo, propiciando consciência à matéria, de acordo com a explicação que Lorde Asriel dá à Lyra Belacqua.

Ele a encarou como se quisesse adivinhar se ela compreenderia o que ele ia dizer. Lyra pensou: ele nunca havia olhado seriamente para ela; até então tinha sido sempre como um adulto observando as gracinhas de uma criança. Mas parece que ele achou que ela estava pronta.

— Pó é o que faz o aletímetro funcionar — disse.

— Ah... Achei que fosse mesmo! Que mais? Como foi que descobriram isso?

— De certo modo, a Igreja sempre soube. Durante séculos, eles vêm fazendo sermões sobre Pó, só que não usam este nome. Mas, há alguns anos, um moscovita chamado Boris Mikhailovitch Rusakov descobriu um novo tipo de partícula elementar. Você já ouviu falar em elétrons, fótons, neutrinos e o resto? Receberam o nome de partículas elementares porque não podem ser divididas: não há nada dentro delas além delas mesmas. Bem, esse novo tipo de partícula era realmente elementar, mas era muito difícil de ser medido porque não reagia de modo normal. A coisa mais difícil para Rusakov foi entender porque a nova partícula parecia se juntar onde havia seres humanos, como se fosse atraída por nós. E especialmente por adultos. Pelas crianças também, mas não tanto, até seus dimons fixarem sua forma. Durante os anos de puberdade, elas começam a atrair Pó com mais força, e ele pousa nelas como pousa nos adultos. “Ora, todas as descobertas desse tipo, por terem influência nas doutrinas da Igreja, têm que ser anunciadas pelo Magisterium em Gênova. E essa descoberta de Rusakov era tão improvável e estranha que

o Inspetor do Tribunal Consistorial de Disciplina suspeitou que Rusakov estivesse possuído pelo diabo. Fizeram um exorcismo no laboratório e interrogaram Rusakov segundo as regras da Inquisição, mas afinal tiveram que aceitar o fato de que ele não estava mentindo ou tentando enganá-los: o Pó realmente existia. “Assim surgiu o problema de decidir o que era isso. E devido à natureza da Igreja só poderiam ter escolhido uma coisa: o Magisterium decidiu que o Pó era a evidência física do pecado original. Sabe o que é pecado original?” Ela torceu os lábios. Era como estar de volta à Jordan, sendo sabatinada sobre alguma coisa que mal tinham lhe ensinado.

— Mais ou menos — respondeu.

— Não sabe, não. Vá até a prateleira atrás da escrivaninha e me traga a Bíblia. Lyra obedeceu e entregou ao pai o grande livro de capa preta.

— Você se lembra da história de Adão e Eva?

— Claro. Ela não devia comer o fruto, mas foi tentada pela serpente e comeu.

— Que foi que aconteceu então?

— Hum... Eles foram expulsos. Deus expulsou os dois do paraíso.

— Deus tinha dito para eles não comerem o fruto, senão eles iam morrer. Eles estavam nus no paraíso, eram como crianças, seus dimons tinham a forma que desejassem ter. Mas ouça o que aconteceu (PULLMAN, 2013, p. 339).

Nos livros das Fronteiras do Universo, quem criou os seres conscientes e todas as coisas viventes foram os materiais escuros ou simplesmente o pó. Esta descoberta científica incomodou a igreja e, por causa disto, houve toda uma saga para tentar destruir todas as evidências que provassem esta descoberta. O pó é livre de moral e só propicia existência em suas vicissitudes. Assim, podemos ver o pó como um símbolo *catamórfico*, ou seja, remete à queda moral ao mesmo tempo que dá nutrição à vida em suas ambivalências: morte e vida.

Lorde Asriel explica a Lyra o surgimento do pó que a igreja distorceu como sendo pecado original responsável pelo mal no homem. Percebemos uma releitura do mito bíblico da criação, tendo como adendo a existência dos dimons, neste universo, sendo sua fixação na forma como o surgimento do conhecimento e do pecado original.

Ele procurou o Capítulo Terceiro do Gênesis e leu: “E a mulher disse à serpente: ‘Nós comemos do fruto das árvores que estão no paraíso. ‘Mas do fruto da árvore que está no meio do paraíso Deus mandou que não o comêssemos, e nem o tocássemos, para que não suceda que morramos.’ “Porém a serpente disse à mulher: ‘Vós de nenhum modo morrereis. ‘Pois Deus sabe que, em qualquer dia que comerdes dele, os vossos olhos se abrirão, e vossos dimons assumirão suas formas verdadeiras, e sereis como deuses, conhecendo o bem e o mal.’ “Viu, pois, a mulher que (o fruto da) árvore era bom para comer, e formoso aos olhos, e uma árvore desejável para revelar a forma verdadeira do dimon de alguém; e tirou do fruto dela, e comeu; e deu a seu marido, que também comeu. “E os olhos de ambos se abriram; e eles viram a forma verdadeira de seus dimons, e falaram com eles. “Mas quando o homem e a mulher conheceram seus próprios dimons, viram que uma grande transformação neles se efetuara, pois até aquele momento parecia que eles eram como todas as criaturas da terra e do céu, e não havia diferença entre

eles. “E eles enxergaram a diferença, e conheceram o bem e o mal; e envergonharam-se. E coseram folhas de figueira para cobrir sua nudez...”. Ele fechou o livro.

— E foi assim que o pecado chegou ao mundo — disse. — O pecado, a vergonha e a morte. Ele surgiu no momento em que os dimons de Adão e Eva se tornaram imutáveis.

— Mas... — Lyra lutou para encontrar as palavras que queria. — Mas isso não é verdade, é? Não é como química ou engenharia, não é esse tipo de verdade, é? Adão e Eva nunca existiram, não é? O Catedrático de Cassington me disse que era só uma espécie de conto de fadas.

— A Cátedra de Cassington tradicionalmente é dada a um livre-pensador; a função dele é desafiar a fé dos Catedráticos. Naturalmente ele tinha que dizer isso. Mas pense em Adão e Eva como um número imaginário, como a raiz quadrada de menos um: a gente nunca vê uma prova concreta de que ele existe, mas quando incluímos esse número nas nossas equações, podemos calcular todo tipo de coisa que seria impossível imaginar sem ele. De qualquer maneira, essa história é o que a Igreja vem ensinando há milhares de anos. E quando Rusakov descobriu o Pó, finalmente havia uma prova física de que alguma coisa acontecia quando a inocência se transformava em experiência. (PULLMAN, 2013, p. 340-341)

De acordo com a explicação dada pela igreja, o pó é o responsável pelo pecado original que destruiu a humanidade, mas na perspectiva de Lorde Asriel, o pó é justamente a partícula que dá consciência e vida aos seres vivos, tornando-os criativos e ativos, como podemos ler na citação a seguir:

[...] Aliás, a Bíblia nos deu também o nome “Pó”; no princípio deram o nome de Partículas de Rusakov, mas logo alguém observou um curioso versículo no final do Capítulo Terceiro do Gênesis, quando Deus amaldiçoa Adão por ter comido o fruto. Ele tornou a abrir a Bíblia e mostrou a Lyra. Ela leu: “Comerás o pão com o suor do teu rosto até que voltes à terra, de que foste tomado: porque tu és pó, e em pó te hás de tornar...” Lorde Asriel continuou:

— Os estudiosos da Igreja sempre ficaram confusos com a tradução desse versículo. Alguns dizem que não deveria ser “ao pó retornarás”, mas sim “serás sujeito ao pó”, e outros dizem que o versículo inteiro é uma espécie de trocadilho com as palavras “terra” e “pó”, e que ele significa na verdade que Deus está admitindo que sua própria natureza é parcialmente pecaminosa. Não há um consenso; não se consegue chegar a uma conclusão, porque esse texto foi modificado. Mas a palavra servia bem demais, e é por isso que as partículas ficaram conhecidas como Pó (PULLMAN, 2013, p. 340-341).

Nesta mitologia, a Autoridade foi o primeiro ser que teve consciência, atraindo ou compreendendo a importância do pó. Todavia, a autoridade não é um ser sobrenatural que criou todas as coisas, mas é um anjo criado pelo pó e adquiriu poder por meio da consciência destas partículas. Sendo assim, não há nada para além da natureza e do materialismo. Tanto o homem como o deus desta mitologia são seres vindos do pó, animados por ele, vivendo na terra com criatividade e liberdade adquirida por meio dele.

Através das interpretações das citações transcritas, observamos que o pó é veículo de pecado e queda, o responsável, juntamente com a mulher, por trazer a separação do paraíso. Por meio destas citações, vemos uma subversão do escritor em relação à própria narrativa bíblica, pois aqui, não foi Deus que criou o universo, mas entendemos que o universo criou a si mesmo. Todavia, o personagem Lorde Asriel toma as imagens angustiantes de morte e passagem do tempo, como também o próprio mito da queda, de forma eufemizada e benéfica. A existência da vida, claramente vista como os materiais escuros, ou partículas elementares, que deu surgimento a mesma, é ambivalente, pois ao nascermos, iremos morrer e isto causa angústia, mas se nascemos do pó e para ele voltando, a morte se torna mais amena. Como na narrativa o personagem Asriel deseja destruir a Autoridade e, neste contexto, há um eufemismo em relação ao símbolo *catamórfico* do pó, vemos que a morte não assusta mais, por isto, não é preciso fugir para as imagens do Regime Diurno da imagem.

Os dimons, a mulher e o pó são símbolos que remetem claramente à queda moral. Compreendemos ainda mais o símbolo *catamórfico* da queda quando o autor faz uma remitologização do mito de Adão e Eva que experimentam o pó – o fruto proibido do conhecimento – adquirindo consciência, dando maturidade aos seus dimons que fixam sua forma e assim se insurgem contra a ordem da Autoridade. Todavia, ao contrário da narrativa canônica bíblica, os símbolos *catamórficos* não são tomados de forma negativa, sendo combatidos, como faria um trajeto antropológico diurno, aqui, as imagens de queda são tomadas de forma benéfica por propiciarem liberdade e ligação com a matéria, assim, o trajeto antropológico da obra tende a convergir no regime noturno da imagem.

2.1.2. Os símbolos *nictomórficos*: água negra e o mundo dos mortos

Os símbolos *nictomórficos* são relativos à noite e à escuridão, por isto, são subdivididos em: situação de trevas que se revela na mancha negra, na cegueira, na meia noite onde impera o reino das criaturas infernais, todas estas imagens nos trazem imagens de caos desordenado; por conseguinte, a agitação é contemplada pela água negra representando o rio que vai e nunca volta, a água parada suja e sinistra que seduz os suicidas, escondendo criaturas maléficas, o espelho, a cabeleira que transmite a visão da ondulação da água símbolo da feminização fatal da mulher, que por sua vez, tem “relação água/lua (marés)/ menstruação, lua (tempo)/ morte, que traz a imagem da mãe terrível, devoradora, e a ‘vamp’”(PITTA, 2005, p. 25). Tanto a situação de trevas como a água negra estão presentes na narrativa remetendo aos semblantes da

passagem do tempo. O exemplo mais integrante é o próprio mundo dos mortos, a figura da morte, o rio que separa o mundo dos vivos e dos mortos.

Lyra e Will descem nas entranhas da terra para salvar o espírito de Roger. Antes de chegarem ao mundo dos mortos, faz-se necessário atravessar um lago que é intermediado por um barqueiro cadavérico. Neste momento da narrativa, percebemos uma constelação de imagens simbólicas que remetem ao símbolo *nictomórfico* água negra.

E então chegaram à praia. A água oleosa, cheia de espuma, estava lisa, diante deles, uma ondulação ocasional quebrava languidamente nos seixos. O caminho fazia uma curva para a esquerda e, um pouco mais adiante, mais como um espessamento da neblina que como um objeto sólido, um molhe de madeira se projetava estranhamente sobre a água. Os pilares estavam apodrecidos e as tábuas verdes de limo, e não havia mais nada, nada além dele, o caminho acabava onde o molhe começava e onde o molhe acabava, começava a neblina. O vulto da morte de Lyra, os tendo guiado até ali, fez uma mesura para ela, e saiu andando para a neblina, e desapareceu antes que ela pudesse lhe perguntar o que fazer a seguir (PULLMAN, 2013, p. 282).

Ao verem o rio, avistam um barco que vem em sua direção. O barqueiro que conduz o barco remete a uma figura da mitologia Grega chamada Caronte. Segundo Durand (2002, p. 204): “o papel do barqueiro é um papel ctônico-funerário: o deus Anúbis, como seu equivalente grego Caronte, passa os mortos para o outro lado do rio infernal”. Os elementos rio, barco, barqueiro dos mortos e a descida ao Hades estão inseridos em várias narrativas míticas do cânone da mitologia grega e, por sua vez, estes aspectos míticos fazem referência ao espaço dos símbolos *catamórficos* deveras ligados à morte. Principalmente a figura mítica de Orfeu que “[...] por ter descido às trevas do Hades, alguns relacionam o nome do citareno trácio, ao menos por etimologia popular, como ὄρφνός (orphós), ‘obscuro’ ὄρφνη (órphne), ‘obscuridade’ (BRANDÃO, 2015, p. 146), sendo assim, a obscuridade sonda o mundo dos mortos e quem nele habita. Além disto, percebemos outra ligação entre a narrativa mítica de Orfeu e a saga de Lyra, porque ambos são separados de suas almas por estarem no reino dos mortos.

Era um barco a remo muito antigo, maltratado, remendado, carcomido, e a pessoa que estava remando era tão velha que sua idade era inimaginável, um homem encolhido numa túnica de tecido grosseiro para fazer sacos, com um cinto de corda, deformado e encurvado, as mãos esqueléticas permanentemente retorcidas em volta dos remos e seus olhos claros e úmidos muito fundos entre as dobras de rugas de pele acinzentada. [...] Ele soltou um remo e estendeu a mão retorcida para cima, para a argola de ferro no pilar de atracação, no canto do molhe, e com a outra mão manobrou o remo para encostar o barco nas pranchas. O barqueiro se inclinou para ouvir e então sacudiu a cabeça. — Não — disse ele. — Se ela vier ele tem que ficar. — Mas isso não está certo. Nós não temos que deixar para trás uma parte de nós. Por que Lyra tem? — disse Will (PULLMAN, 2013, P. 283-285).

O barqueiro não permite que Lyra siga seu caminho com sua alma, o dimon Pantalaimon. Diante desse empasse, a capacidade de ter sua alma fora do corpo deixa visível a situação desesperadora da personagem ao ver parte de seu ser sendo separado, mesmo assim, acaba aceitando a condição para poder cumprir a promessa que fez ao amigo Roger. O barqueiro esclarece que os demais que estão com Lyra – Will, Tialys e Salmakia – também irão perder sua alma quando entrarem nas águas do reino dos mortos, mas, infelizmente, somente Lyra tem a infelicidade de ver a tristeza de seu daemon/alma.

[...] — Ah, mas vocês deixam — disse o barqueiro. — A infelicidade dela é que pode ver e falar com a parte que tem de deixar. Vocês não saberão até estarem na água e então, será tarde demais. Mas todos vocês têm de deixar essa parte de vocês aqui. Não há passagem para a terra dos mortos para seres como ele (PULLMAN, 2013, p. 285).

Pantalaimon, o dimon de Lyra, permanece no píer enquanto os outros seguem no barco e, logo em seguida, eles sentem o vazio de uma vida desprovida de animação. A morte e os dimons são de dimensões diferentes, logo, onde há morte não pode haver a vivacidade de uma alma, apenas o espírito, por ser indestrutível, que faz a peregrinação no mundo pós morte. Orfeu também foi ao reino dos mortos para encontrar sua amada Eurídice. Ao entrar no reino dos mortos, Orfeu executou canções magníficas com sua cítara e a música extraordinariamente divina, “encantou de tal forma o mundo ctônio, que até mesmo a roda de Exíon parou de girar, o rochedo de Sísifo deixou de oscilar, Tântalo esqueceu a fome e a sede e as Danaides descansaram de sua faina eterna de encher tonéis sem fundo” (BRANDÃO, 2015, p. 148). Diante da animação do Hades por meio da música, Plutão e Perséfone permitem que Orfeu levasse sua amada de volta com a condição de que ele só poderia olhar para Eurídice quando estivesse fora do reino dos mortos. Todavia, como podemos ver na citação a seguir:

[...] Mordido pela impaciência, pela incerteza, pela saudade, pela “carência” e por invencível *pótro*s, pelo desejo grande da presença de uma ausência, o cantor olhou *para trás*, transgredindo a ordem dos soberanos das trevas. Ao voltar-se, viu Eurídice, que se esvaiu para sempre numa sombra “morrendo pela segunda vez...” Ainda tentou regressar, mas o barqueiro Caronte não mais permitiu (BRANDÃO, 2015, p. 148).

O mundo dos mortos é um lugar de tormento eterno onde não deve haver alegria fomentada pela *anima* e *animus*. Eurídice é o arquétipo da *anima* de Orfeu, por isto, ao seu lado, ele era animado e completo, da mesma maneira, Lyra com seu *animus* Pantalaimon estava completa. O reino dos mortos é o lugar onde os espíritos devem padecer de sofrimentos eternos longe de suas almas, por isto o barqueiro sempre separa os aventureiros vivos que por ali

passam. O rio, o barco, o barqueiro cadavérico são imagens funestas que remetem à morte e à água negra parada que convergem nos símbolos *nictomórficos*.

Após a travessia das águas escuras da morte, Lyra e Will enfrentam outra face tenebrosa da morte que são as harpias. Monstros voadores com formas femininas, garras terríveis, rostos caquéticos, cadavéricas, cabelos eriçados de serpentes quando contrariadas. Estas são encarregadas de atormentar os mortos em seu martírio eterno.

A coisa era um grande pássaro do tamanho de um abutre, com o rosto e seios de mulher. Will tinha visto quadros de seres como ela, e a palavra harpia lhe veio à mente, tão logo a viu com clareza. Seu rosto era liso e sem rugas, mas envelhecido muito além da idade das bruxas: aquele rosto havia visto milhares de anos se passarem, e a crueldade e infelicidade de todos eles tinham moldado a expressão odiosa de suas feições. Mas, à medida que os viajantes puderam vê-la mais claramente, tornou-se ainda mais repulsiva. As órbitas de seus olhos estavam coalhadas de um limo imundo e o vermelho de seus lábios coberto por camadas de crostas ressecadas, como se tivesse vomitado sangue antiquíssimo, incontáveis vezes. Os cabelos negros emaranhados, imundos, desciam até os ombros, as garras pontiagudas agarravam a pedra ferozmente, as asas escuras poderosas estavam fechadas ao longo de seu dorso e um bafo de fedor pútrido flutuava no ar toda vez que se mexia. Will e Lyra, ambos nauseados e cheios de dor, tentaram ficar de pé bem eretos e encará-la (PULLMAN, 2013, p. 292).

A Autoridade enviou as harpias para o reino dos mortos e sua função era atormentar os fantasmas por toda a eternidade sem lhes dar descanso. As harpias são análogas às “Eríneas, deusas da vingança, representantes da Mãe Terrível, guardiãs do matriarcado” (NEUMANN, 2000, p. 130). Aqui, percebemos mais uma vez figuras míticas femininas ligadas à morte ou ao aspecto terrível do feminino. Nas palavras do próprio fantasma de Roger, estes seres femininos e terríveis são o tormento enviado para os mortos.

— Eu estive fazendo de conta que estava conversando com você o tempo todo desde que morri — disse ele. — Estive desejando que pudesse falar com você e desejando tanto... Apenas desejando que pudesse sair daqui, eu e todos os outros mortos, porque este é um lugar terrível, Lyra, é sem esperança, nada muda depois que você morre, e aquelas coisas voadoras... Você sabe o que elas fazem? Elas esperam até que você esteja descansando... nunca se pode dormir direito, você só meio que dá uma cochilada... e então elas chegam bem perto de você, sem fazer barulho, e cochicham todas as coisas ruins que você fez quando estava vivo, de modo que não possa se esquecer delas. Elas sabem de todas as piores coisas a seu respeito. Sabem como fazer com que você se sinta horrível, só de pensar em todas as coisas estúpidas e más que fez algum dia. E todos os pensamentos invejosos e cruéis que você teve, elas conhecem todos, e fazem com que sinta muita vergonha e deixam você com nojo de si mesmo... Mas não se pode escapar delas (PULLMAN, 2013, p. 311).

Lyra, diante do sofrimento dos fantasmas, começa a contar-lhes histórias, mas acaba sendo agredida e calada pela harpia Sem-Nome, pois a ordem da Autoridade é atormentar os mesmos, lembrando-lhes seus erros eternamente. Neste trecho do livro, vemos várias imagens como a morte, a água negra, os mitemas de Caronte e Orfeu convergindo na bacia semântica dos símbolos *nictomórficos*.

Depois de analisar as imagens que representam os semblantes da passagem do tempo na narrativa, podemos perceber se o Trajeto Antropológico desemboca no Regime Diurno ou Noturno das imagens observando a forma simbólica como combateu, simbolicamente, os símbolos *catamórficos*, *teriomórficos* e *nictomórficos*. Inferimos que Pullman seguiu o Trajeto Antropológico do Regime Noturno da imagem, pois diante das imagens nefastas que remetem à morte e ao feminino nefasto, há um aconchego, um deleite com as imagens do semblante da passagem do tempo. O tempo é equivalente ao momento que estamos existindo e existir tem várias nuances que são aceitas de forma positiva na narrativa. Mesmo com o fantasma constante do medo da morte, a forma como enfrentamos a imagem do fluir do tempo torna nossa vida suportável. “Quando penso em tempo, entre os vários tempos, entre todos os tempos, só um tempo é possível: aquele entre o começo e o fim, entre o nascimento e a morte, que se reveste de múltiplos tempos que, como um templo, acolhe a vida” (AMARAL, 2003, p. 7). Quando o imaginário cria narrativas que dão explicações para a existência além do tempo da terra, podemos suportar as incertezas e angústias com as imagens de finitude e morte. E é sobre esta explicação eufêmica que iremos dissertar nos capítulos seguintes.

3.2. República do céu na terra sem medo da morte, do pecado e da queda

Uma vez analisado as imagens angustiantes os símbolos *catamórficos*, *teriomórficos* e *nictomórficos* que representam a passagem do tempo que desemboca na morte, observamos a perspectiva noturna de encarar a vida e suas contingências nefastas. Hipoteticamente inferimos que na obra há um Trajeto Antropológico que segue do Regime Noturno da imagem ao ressignificar a imagem do pecado, da queda e da morte. Aqui, encontramos o deleite com a descida ao ventre da terra simbolizada pela taça.

O Regime Noturno da Imagem se divide em duas estruturas: a *mística* e a *sintética*. Na estrutura *mística*, há dois grupos de símbolos: de *inversão* (expressão de eufemismo, encaixamento/redobrimento e hino à noite) e de *intimidade* (o túmulo e o repouso, a moradia e a taça, alimentos e substâncias). Na estrutura *sintética*, há os *símbolos cíclicos* (o ciclo lunar, a espiral, a tecnologia ou mito do progresso e o sentido da árvore). “Neste regime, a queda heroica

é transformada em descida e o abismo em taça. Não se trata mais de ascensão em busca do poder, mas de descida interior em busca do conhecimento” (PITTA, 2005, p. 29).

Sendo assim, defendemos que na Trilogia Fronteiras do Universo há predominância do Trajeto Antropológico do Regime Noturno da imagem porque as personagens principais buscam uma vivência positiva ligada aos semblantes da passagem do tempo – queda, pecado e morte – eufemizando esses elementos em vez de lutar contra os mesmos.

Os símbolos mágicos que norteiam a narrativa expressam esta visão de mundo, pois ao invés de destruírem os semblantes da passagem do tempo, convergem para protegê-los e tomá-los de forma amena. O aletímetro, medidor de verdade, que não se prende as amarras da igreja, já mostra uma busca pela sabedoria ligada aos prazeres e à natureza; a faca sutil, que de imediato, parece ser um símbolo diurno, pois é uma adaga que rompe fronteiras entre universos, podendo destruir seres poderosos, mas aqui é usada para destruir o próprio Deus diurno e, não menos importante, a luneta âmbar é capaz de monitorar o pó que é o elemento que dá consciência ao universo material.

Na Trilogia Fronteiras do Universo, em especial no último livro intitulado *A luneta âmbar*, observamos um imaginário construído em torno de imagens que não buscam lutar contra os semblantes da passagem do tempo, mas os tornam suportáveis e eufemizados de forma fatídica.

Dos símbolos ditos anteriormente, observamos claramente a expressão de eufemismo que pertence aos símbolos de *inversão* e o túmulo e o repouso pertencentes aos símbolos de *intimidade*. A profecia em relação a personagem Lyra afirma que ela iria destruir o destino e a morte. Esta vitória acontecerá em uma saga perigosa no ventre da terra até chegar no mundo dos mortos, tornando o túmulo suportável, transfigurando-o em algo sublime, transformando-o em repouso na matéria cósmica do universo.

3.2.1. Da expressão de eufemismo ao túmulo e o repouso como panaceia para a queda, o pecado e a morte

Lyra é direcionada pela bússola de ouro a entrar no reino dos mortos para salvar seu amigo Roger e, também, destruir a morte. Este embate acontece desde as entranhas da terra até o reino dos mortos. Nesta premissa, encontramos toda uma bacia semântica de mitemas e símbolos que demonstram o Trajeto Antropológico Noturno da imagem. A descida até as entranhas da terra é a palavra que rege o schème e, segundo as palavras de Bachelard: “qualquer valorização da descida estava ligado à intimidade digestiva, ao gesto de deglutição. Se a

ascensão é apelo à exterioridade, a um para além carnal, o eixo da descida é um eixo íntimo, frágil e macio” (DURAND, 2002, p. 201). Todavia, mesmo que não queiram um plano superior como fuga simbólica, as personagens traçam um caminho doloroso e difícil. “Porque a descida arrisca-se, a todo momento, a confundir-se e a transformar-se em queda. Precisa continuamente se esforçar, como que para tranquilizar, com os símbolos de intimidade” (DURAND, 2002, p. 201). Entre a descida e a queda, a narrativa valoriza os símbolos *catamórficos*, *teriomórficos* e *nictomórficos* ligados ao pecado e ao Grande Feminino. Por isto, observamos mitemas que remetem ao mito da queda de Adão e Eva, a serpente do paraíso, Lilith e Orfeu que vão ao reino dos mortos para salvar sua amada. Estas narrativas míticas refletem a passagem do tempo e a regência da morte, mas o imaginário da obra em análise toma estes mitos de forma positiva, sendo análoga à descida ao túmulo para buscar o repouso e à expressão eufemismo da imagem da morte dentro do ventre da terra. Segundo Durand, “[...] este ventre polivalente pode, decerto, englobar valores negativos, como já notamos, e vir simbolizar o abismo da queda, o microcosmo do pecado. Mas quem diz microcosmo diz já minimização” (2002, p. 202).

No limiar entre o mundo dos mortos e dos vivos, percebemos várias imagens nictomórficas como a água negra, o barqueiro dos mortos, neblina e fantasmas que estão no limiar do mundo dos mortos. Longe de ver esta bacia simbólica como algo negativo, há uma eufemização diante destes elementos. Os jovens não buscam formas simbólicas para vencer o aspecto da morte, mas seguem ao encontro das imagens fantasmagóricas que se lhes apresentam. Encontram um casal que também estava vivo, por meio deles, aprendem que cada ser humano tem sua morte, pois elas nascem juntamente com cada ser humano assim como os dimons. Nesta mitologia, quando o ser humano chega ao momento do fim, a morte os consola, segura na mão, levando-os a atravessar as negras águas do lago infernal. Neste trecho, o líder da família, Peter, explica como as mortes surgem e qual é o momento em que elas aparecem:

— Vocês são as primeiras pessoas que jamais vimos sem o espectro da morte explicou o homem, cujo nome, descobriram, era Peter. — Isto é, desde que viemos para cá, sabe. Éramos como vocês, viemos para cá antes de estarmos mortos, por alguma casualidade ou acidente. Temos que esperar até que nossa morte nos diga que está na hora. — A sua morte diz a você? — perguntou Lyra. — Diz. O que descobrimos quando viemos para cá, ah, isso faz muito tempo para a maioria de nós, mas descobrimos que todos nós trazíamos o espectro de nossa morte conosco. Foi aqui que descobrimos. Tinha estado conosco o tempo todo, só que não sabíamos. Sabe, todo mundo tem sua morte. Ela nos acompanha a todos os lugares, durante a vida inteira, está sempre por perto. Os espectros de nossas mortes, eles estão lá fora, tomando ar, eles entram de vez em quando. O da vovó está lá com ela, ele está bem perto dela, muito perto. — Isso não assusta o senhor, ter sua morte por perto o tempo todo? perguntou Lyra. — Por que me assustaria? Se ela está por perto, você

pode ficar de olho nela. Eu ficaria muito mais nervoso se não soubesse onde está. — E todo mundo tem sua própria morte? — perguntou Will, com surpresa e admiração. — Mas claro que tem, no momento em que você nasce, sua morte vem ao mundo junto com você e é sua morte que o leva embora. — Ah — exclamou Lyra — é disso que precisamos saber, por que estamos tentando encontrar o mundo dos mortos e não sabemos como chegar lá. Então para onde vamos, quando morremos? — Sua morte bate em seu ombro, pega sua mão e diz: venha comigo, está na hora. Pode acontecer quando você está doente, com uma febre, ou quando se engasga com um pedaço de pão seco, ou quando cai de um prédio alto, no meio de seu sofrimento e de suas dificuldades, ela vem gentilmente procurar você e diz: agora vamos com calma, calma, criança, venha comigo, e você vai com ela num barco que atravessa o lago coberto de neblina. O que acontece lá, ninguém sabe. Ninguém nunca voltou para contar. A mulher disse a uma das crianças para chamar as mortes e dizer que entrassem, e ela correu até a porta e falou com os vultos. Will e Lyra observaram maravilhados, e os galivespianos chegaram mais perto um do outro, enquanto os vultos de mortes — um para cada membro da família vinham entrando pela porta: vultos pálidos, indistintos, com roupas gastas, simplesmente desbotados, silenciosos e desinteressantes. — Esses são as mortes de vocês? — perguntou Tialys. — São sim, senhor — respondeu Peter. — Sabe quando dirão que está na hora de ir? — Não. Mas a gente sabe que estão por perto e isso é um consolo. Tialys não disse nada, mas era evidente que não achava que aquilo fosse consolo nenhum. Os vultos de mortes ficaram parados, educadamente, encostados na parede, e era estranho ver como ocupavam pouco espaço e perceber como atraíam pouca atenção. Lyra e Will logo se viram ignorando-os totalmente, embora Will pensasse: aqueles homens que matei... suas mortes estavam bem perto, ao lado deles o tempo todo... eles não sabiam e eu não sabia... (PULLMAN, 2013, p. 263-264).

Por meio deste trecho, vemos os primeiros símbolos *nictomórficos* que as personagens devem enfrentar que são as águas infernais, o reino dos mortos e a própria morte. O limiar entre o mundo dos mortos e dos vivos é intermediado pela morte. Neste contexto, a morte é tida como algo que dá conhecimento sobre a finitude como também pode mediar descanso no momento de dor e doença, por isto é vista de forma positiva. Os heróis da saga aprendem isto por meio do diálogo com o personagem Peter que apresenta os vultos das mortes de sua família. Mais adiante, Lyra recebe instrução da morte mais velha sobre como atravessar o lago dos mortos:

Então veio uma voz de alguém que não tinha falado antes. Das profundezas das roupas de cama no canto veio uma voz seca, quebradiça e anasalada — não era uma voz de mulher, não era a voz de um ser vivo: era a voz do vulto da morte da avó. — A única maneira de atravessarem o lago e irem até a terra dos mortos disse ele, e estava apoiado no cotovelo, apontando com um dedo magro para Lyra — é com suas próprias mortes. Devem chamar suas mortes. Ouvi falar de gente como vocês, que mantêm o vulto da morte à distância. Não gostam deles e por cortesia eles se mantêm escondidos. Mas nunca estão muito longe. Sempre que você vira a cabeça, o vulto de sua morte se esconde atrás de você. Para onde quer que olhem, eles se escondem. Podem se esconder numa xícara de chá. Ou numa gota de orvalho. Ou num sopro de vento. Não é

como acontece comigo e com a Magda, aqui — disse ele, e beliscou-lhe a face enrugada e ela afastou a mão dele. — Nós vivemos juntos com gentileza e amizade. Esta é a resposta, é isso, isso é o que vocês têm que fazer, dar as boas-vindas, fazer amizade, ser gentis, convidar os vultos de suas mortes a se aproximarem de vocês e ver o que conseguem fazer para que eles concordem em ajudá-los (PULLMAN, 2013, p. 267).

A morte da avó, a mais velha e sábia, ensina como Lyra deve agir em relação ao vulto de sua morte para alcançar seu objetivo. Para chegar ao reino dos mortos, deveria chamar a morte para ficar perto, conviver em amizade, dar as boas-vindas e pedir-lhe que atravesse o lago nefasto. A morte se expressa como algo presente e até agradável ao brincar com a avó Magda, tocando-lhe o rosto. A morte é algo que está presente na vida de todos, escondendo-se para não causar medo, mas se for tratada como um mal necessário, torna-se uma suportável amiga. Neste contexto, percebemos uma perspectiva noturna de encarar a morte, pois a ordem não é negá-la, nem destruí-la, mas afirmá-la. Em vida, o companheiro de Lyra é seu dimon Pantalaimon, agora descobre que também sempre teve o vulto de sua morte ao lado.

O vulto da morte estava muito perto dela, sorrindo gentilmente, seu rosto exatamente igual ao de todos os outros que tinha visto, mas esse era o dela, o vulto de sua própria morte, e Pantalaimon aninhado em seu peito uivou e tremeu, e sua forma de arminho saltou agarrando-se no pescoço dela e tentou empurrá-la, afastando-a da morte. Mas, ao fazer isso, ele simplesmente chegava mais perto e, percebendo, Pan tornou a se enroscar, encolhendo-se contra o corpo dela, em volta do pescoço quente e o pulso forte de seu coração. [...] — Você é minha morte, não é? — perguntou. — Sou, minha querida — respondeu ele. — Mas não vai me levar ainda, vai? — Você me quis, me chamou. Estou sempre aqui. — Sim, mas... eu chamei, é verdade, mas... eu quero ir à terra dos mortos, isso é verdade. Mas não morrer. Não quero morrer. Adoro estar viva e adoro meu dimon e... Dimons não descem até lá, não é? Eu os vi desaparecerem e simplesmente se apagarem quando as pessoas morrem. Existem dimons na terra dos mortos? (PULLMAN, 2013, p. 270).

O dimon, ou seja, a alma de Lyra se incomoda com a presença da morte, posto que ele é vida e animação, mas sendo a finitude algo presente na vida humana, podemos tomá-la de forma positiva ou negativa. A morte, nesta narrativa, é uma amiga e companheira que auxilia o homem na transição da vida para a morte, por isto, não se busca fugir dela ou destruí-la, mas recebê-la como um guia benéfico. Lyra, para chegar ao reino dos mortos, chama pelo aspecto de sua morte e esta, depois de muita pressão, decide auxiliá-la nesta última batalha no espaço mais profundo dos mortos.

O vulto da morte coçou a cabeça e levantou as mãos espalmada, mas nada seria capaz de deter as palavras de Lyra, nada poderia desviar ou diminuir seu

desejo, nem mesmo o medo: ela tinha visto coisa pior que a morte, afirmava, e, de fato, tinha. De modo que afinal sua morte disse: — Se nada é capaz de convencê-la a desistir, então tudo o que posso dizer é: venha comigo e eu a levarei até lá, para a terra dos mortos. Eu serei seu guia. Posso lhe mostrar o caminho para entrar, mas para sair de novo, você terá que se virar sozinha. [...] E foi assim que Lyra convenceu sua própria morte a guiá-la e aos outros até a terra para onde Roger tinha ido, bem como o pai de Will, Tony Makarios e tantos outros, e sua morte disse-lhe que descesse ao cais quando o primeiro raio de luz da alvorada surgisse no céu e que estivesse pronta para partir. (PULLMAN, 2013, p. 271-272).

Percebemos que neste imaginário criado por Pullman, a morte é eufemizada, constituindo-se como amiga e companheira dos vivos para auxiliar na mais profunda das viagens simbólicas que é atravessar o rio de Caronte para enfrentar o julgamento infernal e a própria finitude. Todavia, não se busca purificar dos símbolos *nictomórficos* como o Regime Diurno da imagem, mas, ao contrário, mergulha-se nos aspectos nefastos, tornando-os aconchegantes. Podemos ver esta primeira expressão de eufemismo no mitema do rio e Caronte, pois “[...] a própria água, cuja intenção primeira parece ser lavar, inverte-se sob a influência das constelações noturnas da imaginação” (DURAND, 2002, p. 222), porque se torna veículo intermediador entre o mundo dos vivos e dos mortos, possibilitando o romper do limiar infernal. O elemento vulto da morte se torna um guia para a redenção e o que deveria ser o fim, no reino dos mortos, torna-se recomeço no cosmo por meio da fenda aberta que liga este reino à matéria escura. Segundo as palavras de Durand:

[...] “O mundo dos mortos”, escreve Lewitzki, “é, de algum modo, a contrapartida do mundo dos vivos”, o que é suprimido na terra reaparece no mundo dos mortos, “... mas o valor das coisas está lá invertido: o que estava velho, estragado, podre, morto na terra, torna-se aí novo, sólido, rico, vivo...”. A cadeia isomórfica que vai da valorização da noite à da morte e do seu império é, assim, contínua. A esperança dos homens espera da eufemização do noturno uma espécie de retribuição temporal dos erros e méritos (2002, p. 218-219).

A descida às entranhas da terra proporciona um encontro com a morte e o espaço infernal dos mortos, paulatinamente, transforma-se em um hino à noite. O eufemismo em relação à finitude é alcançado por meio de uma fenda aberta no recôndito do reino dos mortos, por onde os espíritos podem voltar ao mundo dos vivos, podendo se unir novamente à matéria escura, ou seja, o pó. Através deste último processo, apreendemos que há uma reunião entre as almas que foram mortas e os espíritos que estavam sendo torturados. Toda esta inversão em relação à morte se dá nas entranhas da terra, com auxílio do Grande Feminino, mesmo que um

dos heróis da narrativa tenha usado a faca sutil, arma do Regime Diurno, para destruir a hegemonia do reino infernal que também é controlado pela Autoridade.

No livro *A faca sutil*, segundo da trilogia, a narrativa foca na importância da faca para auxiliar no combate contra a Autoridade e sua hegemonia de pensamento. De acordo com o imaginário simbólico, a faca é um símbolo *diairético* ou *de divisão* que acompanha o herói diurno no combate contra os símbolos que expressam os semblantes da passagem do tempo e, também, os aspectos carnis do feminino. Neste contexto, a faca expressa o *schème* da luta em busca de purificação para alcançar a transcendência. Assim,

[...] arquétipos de transcendência exigem um procedimento de antítese: a intenção profunda que os guia é a intenção polêmica que os põe em confronto com os seus contrários. A ascensão é imaginada *contra* a queda e a luz *contra* as trevas (DURAND, 2002, p. 158).

Nesse contexto do Regime Diurno, a morte, o mundo dos mortos, a água negra e o ventre da terra – espaço do arquétipo do Grande Feminino - são símbolos que devem ser exorcizados pelo herói diurno.

É assim, naturalmente, em ritos de corte, de separação, nos quais o gládio minimizado em faca desempenha ainda um papel discreto, que encontraremos as primeiras técnicas de purificação. Tais nos aparecem, antes de mais, práticas como a da depilação, da oblação dos cabelos, das mutilações dentárias [...] todas estas práticas de oblação – que não são forçosamente ablações sacrificiais – significam uma vontade de se distinguir da animalidade (DURAND, 2002, p. 170).

No Regime Diurno, o herói utiliza a faca no intuito de materializar uma antítese que possibilite a separação dos aspectos da morte, do tempo e do feminino; no contexto da obra em análise, o herói utiliza a faca num movimento de *antífrase*, transformando-a numa arma do Regime Noturno. Deste modo,

[...] esses heróis que desvirtuam o heroísmo indo buscar as armas do adversário, se por um lado mostram uma tendência secreta da imaginação humana e do pensamento, se por outro lado anunciam já o Regime Noturno das fantasias, não deixam por isso de estar à beira do heroísmo *diairético* (DURAND, 2002, p. 167).

Sendo assim, a faca que é um dos símbolos usados para separação do pecado, como na cultura judaico-cristã, torna-se uma destruidora da morte, servindo ao Regime Noturno da

imagem. O objetivo não é separar o homem do pecado, mas separar a ideia de finitude do homem para que ele possa vivenciar o prazer sem ter medo do pecado.

A introdução do símbolo da faca aparece no segundo livro da trilogia quando o personagem Sir Charles, que vive no mundo de Will, mas possui um dimon serpente, indicando que ele é um viajante do mundo de Lyra, pede para as crianças pegarem a faca. Este rouba o aletômetro de Lyra e, em troca, pede que Will e Lyra peguem a faca sutil que se encontra na Torre dos Anjos, como podemos ver na citação a seguir:

— Em um lugar aonde eu não posso ir, mas vocês podem. Sei perfeitamente que vocês encontraram uma porta em algum lugar. Acredito que não seja muito distante de Summertown, onde eu deixei Lizzie, ou Lyra, hoje de manhã. E do outro lado da porta existe um outro mundo, sem pessoas adultas. Estou certo até agora? Bem, o homem que fez aquela porta tem uma faca. Neste momento, ele está escondido nesse outro mundo, com muito medo. E tem razão para ter medo. Se ele está onde eu penso que está, é numa velha torre de pedra com anjos entalhados em volta da porta. A Torre degli Angeli. E para lá que vocês têm que ir, e não me importo como vão fazer isso, mas quero aquela faca. Tragam a faca para mim e poderão ficar com o aletômetro. Vai ser uma pena perdê-lo, mas sou um homem de palavra. É isto que vocês têm que fazer: me trazer a faca (PULLMAN, 2017, p. 147).

Em outro momento da narrativa, aprendemos mais sobre a função e o potencial da faca sutil quando a Sra. Coulter pressiona o Sir Charles a falar sobre a mesma e sua importância na guerra contra a Autoridade.

— Você podia muito bem me contar, Carlo — murmurava a Sra. Coulter. — Você podia sussurrar. Podia fingir que estava falando dormindo, quem poderia culpá-lo por isso? Conte simplesmente o que é que o garoto tem e por que você quer essa coisa. Eu poderia consegui-la para você... Gostaria que eu fizesse isso? É só me contar, Carlo. Não quero essa coisa para mim, eu quero a garota. O que é? Diga-me, e eu lhe trago. Ele estremeceu de leve. Tinha os olhos fechados. Então disse: — É uma faca. A faca sutil de Cittàgasse. Nunca ouviu falar dela, Marisa? Algumas pessoas a chamam de teleutaia makhaira, a última de todas as facas. Outras pessoas chamam de AEsahaettr... — O que é que ela faz, Carlo? Por que é tão especial? — Ah... a faca que corta qualquer coisa... Nem os seus fabricantes sabiam o que ela pode fazer... Nada, ninguém, matéria, espírito, anjo, ar, nada é invulnerável para a faca sutil. Marisa, ela é minha, você entende? (PULLMAN, 2013, p. 287).

A ligação entre a faca e o herói noturno é compreendida por meio do personagem John Perry, que é o pai de Will. Este veio para o mundo de Lyra, transformou-se num xamã, apreendendo o poder da natureza a ponto de sentir a importância de Will, esclarecendo-o sobre sua missão na batalha por novos valores longe do poder da Autoridade. Por uma fatalidade, o

pai de Will é assassinado por uma feiticeira, mas antes de morrer, passa os ensinamentos para Will.

O homem sentou-se com esforço. — Escute — disse. — Não me interrompa. Se você é o portador da faca, tem uma missão maior do que pode imaginar. Um menino... Como é que eles deixaram isto acontecer? Bem, já que tem que ser... Vem aí uma guerra, garoto. A maior que já existiu. Já aconteceu uma coisa parecida, e desta vez o lado certo tem que vencer... Durante todos os milhares de anos da História humana, só tivemos mentiras, propaganda, crueldade e hipocrisia. Está na hora de começar de novo, mas desta vez da maneira certa... Ele parou de falar para respirar várias vezes, ruidosamente. Depois de um minuto, continuou: — E a faca... Eles não sabiam o que estavam fazendo, aqueles filósofos antigos. Inventaram uma coisa que podia partir as menores partículas de matéria, e usaram isso para roubar caramelos. Não tinham ideia de que haviam feito a única arma em todos os universos que poderia derrotar o tirano. A Autoridade. Deus. Os anjos rebeldes fracassaram porque não tinham uma coisa assim, mas agora... — Eu não queria a faca! E ainda não quero! — Will exclamou. — Se o senhor quer, pode ficar com ela! Eu odeio esta faca e odeio o que ela faz... — Tarde demais. Você não tem escolha: é o portador. A faca o escolheu. E além disso, eles sabem que você está com ela, e se não usá-la contra eles, vão arrancá-la de você e usá-la contra o resto de nós, para sempre (PULLMAN, 2013, p. 294).

Will não conhecia seu próprio destino quando lutou na Torre dos anjos para adquirir a faca, no intuito de entregá-la a Sir Charles e, assim, ter de voltar a bússola de Lyra. A faca acaba escolhendo-o como novo portador. Todo portador da faca perdia dois dedos e não podia fugir do destino. Antes, os portadores da faca a usavam para desbravar nossos universos em busca de “caramelos”, ou seja, coisas triviais sem nenhuma importância relevante à humanidade, mas Will é orientado pelo pai a entrar na guerra contra a Autoridade, auxiliando Lorde Asriel. Antes de morrer, John Perry afirma:

Existem dois grandes poderes, e eles lutam desde o início dos tempos. Eles disputam, arrancando dos dentes um do outro, cada progresso na vida humana, cada passo nosso no conhecimento, na sabedoria e na decência. Cada pequeno avanço na liberdade humana foi disputado ferozmente entre aqueles que querem aumentar o nosso conhecimento para que sejamos mais sábios e mais fortes, e aqueles que nos querem obedientes, humildes e submissos. E agora esses dois poderes estão se preparando para a guerra. E cada um deles quer essa sua faca mais do que qualquer outra coisa. Você tem que escolher, garoto. Nós dois fomos guiados até aqui: você com a faca e eu para lhe falar dela (PULLMAN, 2013, p. 295).

Apesar das forças de Lorde Ariel e as forças da Autoridade lutarem para ter Will e Lyra ao seu lado e assim vencer a guerra, as crianças têm sua própria guerra particular, pois desejam destruir a morte e o destino e esta batalha acontece no reino dos mortos. Lyra usa sua língua mágica para convencer a morte a auxiliá-la a chegar no lugar onde se encontram os

atormentados, por meio disso, adquire a possibilidade de tirá-los deste espaço e cabe a Will abrir uma fenda com faca sutil, possibilitando a união dos fantasmas com o pó. O herói noturno utiliza a própria arma do herói diurno para seguir o Regime Noturno da imagem. A faca sutil abre uma janela no reino dos mortos para o cosmo eterno no mundo dos vivos, liberando os fantasmas, deixando-os livres para se unirem ao pó.

O primeiro fantasma a deixar o mundo dos mortos foi Roger. Ele deu um passo à frente, virou-se para trás para olhar para Lyra, então deu uma risada de surpresa quando se viu virando-se de volta para a noite, para a luz das estrelas, para o ar... e então desapareceu, deixando atrás de si uma pequenina explosão de felicidade tão vivida que Will se lembrou das borbulhas numa taça de champanhe. Os outros fantasmas o seguiram, e Will e Lyra caíram exaustos na relva carregada de orvalho, cada nervo em seus corpos abençoando o cheiro agradável e aromático da terra fértil, o ar noturno, as estrelas (PULLMAN, 2013, p. 368).

No entanto, apesar de usar a faca sutil que é um símbolo do Regime Diurno da imagem para destruir o mundo dos mortos e eufemizar a morte, é a mulher, a jovem Lyra, quem guia Will até o reino dos mortos, salvando toda a humanidade do destino fatal e do tormento eterno proporcionado pelas harpias. A própria Lyra sabia disto, porque consultou o aletômetro e ouviu a profecia citada pelo cônsul das feiticeiras, como podemos observar na citação abaixo:

— Você provavelmente não sabe, mas as bruxas, você se lembra de Serafina Pekkala, as bruxas têm uma profecia a respeito de mim. Elas não sabem que eu sei... ninguém sabe. Nunca falei a respeito disso com ninguém antes. Mas quando estava em Trollesund e Farder Coram, o gípcio, me levou para ver o Cônsul das Bruxas, o Dr. Lanselius, ele me fez passar por uma espécie de teste. Disse que eu tinha que sair até o quintal da casa e escolher, dentre vários galhos de pinheironubígeno, o que tivesse sido usado por Serafina Pekkala, para mostrar que eu realmente sabia ler o aletômetro relatou. — Bem, eu fiz isso e depois voltei depressa, porque estava frio e só levou um segundo, foi fácil. O cônsul estava conversando com Farder Coram e eles não sabiam que eu estava ouvindo o que diziam. Ele disse que as bruxas tinham uma profecia a respeito de mim, que eu iria fazer alguma coisa incrível e importante, e que isso iria acontecer num outro mundo... Só que nunca falei disso e acho que devo até ter esquecido disso, pois havia tantas outras coisas acontecendo. De modo que, meio que saiu de minha cabeça. Nunca conversei a respeito disso, nem com Pan, porque acho que ele teria rido na minha cara confessou. [...] — E o que acho que isto significa é que ela estava, assim, meio que me preparando para a profecia das bruxas. Eu sei que tenho alguma coisa importante a fazer e o Dr. Lanselius, o cônsul, disse que era vital que eu nunca descobrisse qual é o meu destino antes que acontecesse, entende, que nunca deveria fazer perguntas a respeito dele... De modo que nunca fiz. Nunca nem pensei no que poderia ser. Nunca perguntei, nem mesmo ao aletômetro continuou. — Mas agora, eu acho que sei. E encontrar você de novo é apenas uma espécie de prova. O que tenho que fazer, Roger, o destino que tenho que cumprir é que tenho que ajudar todos os fantasmas a saírem da terra dos

mortos para sempre. Eu e Will, nós temos que salvar todos vocês. Tenho certeza de que é isso. Deve ser. E por causa de Lorde Asriel, por causa de uma coisa que meu pai disse... A morte vai morrer, ele disse. Porém, não sei o que vai acontecer. Você não deve contar a eles ainda, prometa. Tenho medo que possa não aguentar até lá (PULLMAN, 2013, p. 311-312).

Ao buscar se deleitar com o Grande Feminino, aceitando de forma amena os *símbolos catamórficos, teriomórficos e nictomórficos* é nítido que a obra em análise segue o Trajeto Antropológico do Regime Noturno da imagem, porque as personagens buscam eufemizar os elementos da finitude e do destino ao passo que lutam contra o imaginário das fugas diurnas simbolizadas pela igreja e a Autoridade. Aqui, delinea-se, claramente, um embate simbólico entre as forças do alto, simbolizada pelo arquétipo Masculino e as forças ctônicas simbolizadas pelo arquétipo Feminino.

Desde a queda do Império Romano e o crescimento do cristianismo, o arquétipo da Terra ligado ao Grande Feminino é considerado portador do mal e da queda. Por isto,

O lado terreno tem de ser sacrificado em nome do Céu, porque a Terra “humana” é, desde o princípio, a Terra decaída e corrupta. E a Terra, a Serpente da Terra. A Mulher e o mundo dos instintos, representados pela sexualidade, são maus sedutores e amaldiçoados, e o Homem, que em virtude de sua natureza essencial realmente pertence ao Céu, é aquele que é somente seduzido e enganado (NEUMANN, 2000, p. 165).

Seja no mundo de Lyra ou em nosso mundo, o Grande Feminino foi perseguido, principalmente na Idade Média com a caça às bruxas. Aqui, na narrativa em análise, há uma luta contrária, pois uma vez vencendo os aspectos finitos que atormentam a humanidade, torna-se necessário destituir o poder da Autoridade, símbolo do imaginário diurno que tenta subjugar a terra. Sendo assim, percebemos a valorização da matéria terrestre em detrimento da simbólica celeste própria do Regime Diurno, pois “o Céu está arquetipicamente ligado ao simbolismo daquilo que está em cima, e que é leve, claro, masculino e ativo, e a Terra, com aquilo que está abaixo e é pesado, escuro, feminino, e passivo” (NEUMANN, 2000, p.162). Deste modo, os personagens não acreditam que terão uma salvação fugindo para um plano metafísico, mas, ao contrário, deleitam-se com o Grande Feminino representado pelo arquétipo da Terra. Lyra e Will foram engolidos pelo reino dos mortos, mas de dentro das entranhas da terra, usam as armas do herói diurno para destruir a morte e a passagem do tempo, numa expressão do eufemismo pois, “trata-se de desdramatizar o conteúdo angustiante de uma expressão simbólica, invertendo seus significados: o abismo não é mais o buraco sem fundo onde se perde a vida, mas o receptáculo, aquilo que contém” (PITTA, 2005, p. 30). De forma grandiosa, o

eufemismo da morte faz “a morte morrer”, tornando o túmulo eufemizado, convergindo na estrutura mística que “[...] vai transformar o túmulo em local de repouso desejado, justa recompensa de uma vida agitada. Assim, a morte não é mais destruição do ser, mas um retorno ao berço, local de calma e de felicidade” (PITTA, 2005, p. 31). Uma vez destruindo a morte em busca do prazer, conhecimento e liberdade, precisa-se destruir os símbolos diurnos esquizofrênicos que ensejam escravizar o conhecimento feminino e libertador adquirido ao longo do imaginário da saga.

3.2.2. Símbolos *ascensionais* e *diaréticos* invertidos

Os símbolos *ascensionais* pertencem ao Regime Diurno da imagem. Diante dos semblantes da passagem do tempo e da morte, o *schème* do Regime Diurno da imagem busca lutar ou fugir para o alto, aqui entra em ação os símbolos *ascensionais* que buscam o alto como transcendência. Dentro desta bacia semântica, encontramos as imagens de *verticalidade* que são simbolizados pelos lugares altos, “locais de espiritualidade se encontram na maioria das vezes em elevações” (PITTA, 2005, p. 27), juntamente com o angelismo e a asa. Sobre esta última imagem, afirma Girard (1997, p. 712), “as asas são o órgão do voo, da separação do solo, da elevação, da liberdade”, sendo assim, “só os seres que são providos delas (pássaros, insetos, morcegos) é que podem escapar, ao menos um pouco, à gravitação terrestre” (GIRARD, 1997, p. 712) e, neste contexto, “o animal biológico é totalmente esquecido para se transformar fundamentalmente em sua função: voar” (PITTA, 2005, p. 27). O voo e a asa em busca de um lugar superior se materializa em um símbolo ímpar que é o *angelismo*. Na *soberania uraniana*, percebemos que “elevação e poder são sinônimos no campo simbólico, o rei é alteza [...] o que está mais alto é o que está no céu [...] de onde a universalidade do Deus uraniano” (PITTA, 2005, p. 27), por isto, o que está no alto pode exercer poder, julgamento, delineando fugas simbólicas para o alto e o símbolo do *chefe* remete ao crânio, ou seja, a cabeça onde se encontra a racionalidade humana. Na narrativa em análise, encontramos o simbolismo das asas e do angelismo, na figura do anjo, invertidos, porque em vez destes buscarem a ascensão, concernente ao Regime Diurno, procuram se desligar do alto em busca dos prazeres terrenos. Então, se “o simbolismo ascensional se coloca como ‘a conquista de uma potência perdida’. Reconquista pela ascensão para um além do tempo pela rapidez do voo, pela virilidade monárquica” (PITTA, 2005, p. 27), já no contexto da obra em análise, os anjos querem reconquistar a liberdade para se ligar à matéria e à carnalidade libidinal humana em simbiose com o Grande Feminino.

Na narrativa bíblica, os anjos são mensageiros do mundo espiritual usados por Deus para cumprir certas missões na dimensão humana. Os homens são seres corpóreos e espirituais, mas os anjos foram criados com uma forma puramente espiritual. Segundo Williams (2011, 147): “[...] o homem, depois da morte e antes da ressurreição de seu corpo, é um ser puramente espiritual sem corpo, parece menos possível que Deus tenha já criado seres espirituais sem corpo, a saber, os anjos”. A função dos anjos é apontar para a grandiosidade de Deus e servi-lo, por conseguinte, servem também a sua criação: os homens. Os anjos são seres morais que podem escolher entre o bem e o mal. Assim como tem anjos que servem a Deus e o louvam no céu, o diabo e seus anjos estão esperando o julgamento final no inferno por não quererem obedecê-lo, optando por experiências longe de Deus. Sobre isto, diz Williams: “Os anjos são ‘espíritos’, segue-se que não experimentam a morte. Os anjos podem sofrer julgamento (como no caso dos anjos decaídos), mas não morte. Os anjos viverão para sempre” (2011, p. 155). Quanto à forma, os anjos aparecem com similaridade ao mito bíblico original, mas são diferentes em suas ações e posições cósmicas. Na obra em análise, os anjos aparecem a partir do segundo livro, *A faca sutil* (2013), no momento em que a doutora Mary Malone cria uma máquina e consegue dialogar com o Pó, como podemos ver na citação a seguir:

A mente que está respondendo não é humana, é? NÃO. MAS OS HUMANOS SEMPRE SOUBERAM DE NÓS. Nós? Então existe mais de um? INCONTÁVEIS BILHÕES. Mas quem são vocês? ANJOS. A Dra. Malone sentiu a cabeça girar. Ela fora educada como católica - mais que isso: como Lyra havia constatado, ela já tinha sido freira. Nada lhe restava agora de sua fé, mas ela já sabia dos anjos. Santo Agostinho disse: "Anjo é o nome do trabalho deles, não da natureza deles. Se você procurar o nome da natureza deles, esse nome é espírito, se procurar o nome do trabalho deles, esse nome é anjo, o que eles são, espírito, o que eles fazem, anjo." Zonza, trêmula, ela tornou a digitar: Os anjos são criaturas de matéria-de-Sombra? De pó? ESTRUTURAS. COMPLICAÇÕES. SIM. E a matéria-de-Sombra é o que chamamos de espírito? PELO QUE SOMOS, ESPÍRITO. PELO QUE FAZEMOS, MATÉRIA. MATÉRIA E ESPÍRITO SÃO UMA COISA SÓ. Ela estremeceu, estavam escutando os seus pensamentos! E vocês interferiram na evolução humana? SIM. Por quê? VINGANÇA. Vingança de... ah, Anjos rebeldes! Depois da guerra no Céu, Satanás e o jardim do Éden... Mas isso não é verdade, é? É isso que vocês... (PULLMAN, 2013, p. 231-232).

Os anjos informam a Mary Malone que são seres criados pelo pó, adquirindo sabedoria superior pelo mesmo e, dessa maneira, dominaram o mundo. De alguma forma, esses anjos estão se insurgindo contra a Autoridade e necessitam dos humanos como aliados na batalha. Entende-se que o anjo superior que pode ser considerado Deus na narrativa não é o criador do universo, mas adquiriu mais sabedoria do pó, tornando todos submissos a si mesmo. Nesse

fragmento citado anteriormente, podemos ver referência aos anjos rebeldes semelhantes à Bíblia que desejam destruir a Autoridade e direcionar os humanos à rebelião.

Por meio do personagem Will, em sua convivência com os anjos, compreendemos a constituição espiritual dos anjos, mas acima de tudo, percebemos que eles sentem profundos sentimentos carnis como os humanos.

Baruch sentou ao lado de seu companheiro e Will mexeu no fogo, de maneira que uma nuvem de fumaça subisse e passasse pelos dois. A fumaça teve o efeito de delinear seus corpos, de modo que pôde vê-los claramente pela primeira vez. Balthamos era esguio, as asas estreitas dobradas elegantemente atrás dos ombros, e seu rosto tinha uma expressão que mesclava desdém arrogante com uma terna e ardente simpatia, como se ele fosse capaz de amar todas as coisas se sua natureza lhe permitisse esquecer seus defeitos. Mas ele não via defeitos em Baruch, isto era evidente. Baruch parecia ser mais jovem, como Balthamos dissera que era, e era mais forte de constituição, as asas brancas como neve e maciças. Era mais simples por natureza, olhava para Balthamos como se este fosse a fonte de todo conhecimento e felicidade. Will se deu conta de que estava intrigado e comovido com o amor que tinham um pelo outro (PULLMAN, 2013, p. 33-34).

Balthamos e Baruch são amantes e isto é inadmissível para a Autoridade, por causa disto eles se rebelaram e decidiram se juntar a Lorde Asriel na grande batalha pelo fim da Autoridade. Os anjos invejam a constituição corporal humana por poder sentir o vento, as águas, o toque do corpo e da carne, sendo capazes de abrir mão até de sua constituição superior celestial para poder sentir estes prazeres. Os anjos, neste contexto, mesmo possuindo as asas e toda a constituição corporal para o voo diurno, procuram as substâncias terrestres e o prazer ligado ao feminino. Os anjos, nesta narrativa, desejam o corpo humano cheio carregado de suas possibilidades de vivenciar o prazer. O corpo carnal e o livre arbítrio em todo caleidoscópico de libido e criação.

[...] Os corpos amantes submetem-se, dominam e gozarão muitas vezes alternando esses jogos em redutos de intimidade. Seremos homem e mulher, homem-homem, mulher-mulher, teremos papéis e faremos inversão de papéis, saberemos que o corpo não é prisão baseada em qualquer órgão sexual, mas memória e potência. De todas as coisas que o Ele-todos criou, o corpo é a síntese das muitas forças cósmicas que estão a construir os universos. O corpo é a reunião de toda criação (MAGALHÃES, 2020, p. 26).

Não são apenas os anjos Balthamos e Baruch que desejam ser como os humanos para poder vivenciar o amor. Metatron, o regente da Autoridade, deseja possuir a Sra. Coulter.

[...] — Quando eu era homem — disse ele — tive uma quantidade de esposas, mas nenhuma era tão bela quanto você. — Quando era homem? —

Quando eu era homem, era conhecido como Enoque, o filho de Jared, filho de Mahalalel, filho de Kenan, filho de Enosh, filho de Seth, filho de Adão. Vivi na terra durante 65 anos e então a Autoridade me levou para seu reino. — E teve muitas esposas? — Adorava-lhes a carne. E compreendia quando os filhos do céu se apaixonavam pelas filhas da terra, defendi a causa deles diante da Autoridade. Mas seu coração estava decidido contra eles e ele me fez profetizar a perdição deles. — E não conheceu mais uma esposa durante milhares de anos... — Tenho sido o Regente do reino. — E não está na hora de ter uma consorte? Aquele foi o momento em que ela se sentiu mais exposta e correndo mais perigo. Mas confiava em sua carne e na estranha verdade que havia descoberto a respeito de anjos que outrora tinham sido humanos: carecendo de carne, eles a cobiçavam e ansiavam por ter contato com ela. E Metatron estava perto, perto o bastante para sentir o perfume de seus cabelos e contemplar a sua pele, perto o bastante para tocá-la com mãos escaldantes. Houve um som estranho, como o murmúrio e o crepitar que você ouve antes de se dar conta de que o que está ouvindo é sua casa pegando fogo (PULLMAN, 2013, p. 402).

Metatron era humano e se tornou um anjo. Esse fora chamado de Enoque até adquirir a forma e poder de um anjo. Há o Enoque bíblico que por ser justo, andou com Deus e foi transladado para o céu. Aqui, temos outra configuração do mito que converge para terra. O Enoque na trilogia de Pullman deseja destruir Deus, ter a hegemonia do poder da Montanha Nublada e se deleitar com a mulher que atraiu seu desejo. Aqui, parece criar vida as palavras de Magalhães que diz:

[...] O Deus-muitos se encantou de seu ápice da criação. Um dia ele mesmo será corpo, de tão amante que ficou daquilo que viu. Em cada corpo reside animalidade e civilização, desejo e técnica, liberdade e pertencimento. Só o corpo o suor poderá ser sinal de cansaço e explosão de desejo. Espalhafatoso é o corpo, discreto também (2020, p. 26).

Por meios destes fragmentos, percebemos que os anjos são contrários aos ideais do Regime Diurno da imagem, pois não lutam contra a libido e os símbolos ligados ao feminino, mas desejam deleitar-se com o Grande Feminino. Percebemos que os anjos rebeldes desejam destruir a hegemonia enganosa da Autoridade para ter liberdade de vivenciar as experiências ligadas ao arquétipo da Grande Mãe terrena e estes elementos desembocam no Trajeto Antropológico do Regime Noturno da imagem, pois são as substâncias misteriosas do feminino que são valorizadas. Os anjos tem constituição corporal imortal não temendo, assim, a finitude. Deste modo, eles não precisam se preocupar em destruir, simbolicamente, os semblantes da passagem do tempo e da morte, mas desejam acabar com qualquer fuga simbólica diurna que tente destruir sua experiência com os seres humanos viventes na terra em ligação com as substâncias e ritos ctônicos.

Além dos anjos, o personagem Lorde Asriel também deseja lutar contra a Autoridade para destruí-lo e, assim, criar a república do céu na terra. O nome Asriel faz referência ao mito de Jacó que lutou com o anjo do Senhor para adquirir a bênção, tendo seu nome mudado para Israel; todavia, na obra em análise, percebemos uma remitologização contrária ao mito bíblico. A narrativa bíblica relata que Isaac e Rebeca tiveram dois filhos gêmeos chamados Esaú e Jacó. Esaú, por nascer primeiro, adquiriu o direito a primogenitura, herdando toda a herança de seu pai, tornando-se líder do povo descendente de Abraão. Rebeca, por perceber que Esaú se envolvia com mulheres pagãs, resolveu intervir na bênção de seu marido. Quando Isaac ia transferir sua bênção ao primogênito, Rebeca orientou a Jacó que preparasse um guisado, se vestisse com uma pele de animal – para imitar a estrutura corporal cabeluda de Esaú – e enganasse ao pai cego. Deste modo, Jacó adquiriu a bênção do irmão mais velho. Enfurecido, Esaú deseja matar seu irmão, por isto, Jacó foge para a cidade natal de sua mãe. Após alguns anos, depois de casar com Lea e Raquel, tendo filhos e adquirindo uma grande fortuna, Jacó retorna à casa de seus pais. Jacó, por ser muito astuto, envia primeiro uma comitiva com presentes e, em seguida, suas mulheres e filhos no intuito de apaziguar a fúria de seu irmão. Neste meio tempo, antes de chegar à presença de seu irmão, Jacó busca um lugar para dormir e tem um encontro teofânico com Deus. “Continuando sua marcha Anjos de Deus toparam com Jacó. Ao vê-los, Jacó disse: ‘Este é o acampamento de Deus’; e chamou o nome daquele lugar Macanaim (Acampamentos)” (DATTLE, 1984, p 173). Por ter enganado seu pai e seu irmão, adquirindo uma bênção enganosa, Jacó deseja ter a bênção e proteção de Deus.

[...] Ficando sozinho, um varão lutou com Jacó até o despontar da aurora. E vendo que não podia com ele, atingiu-lhe a articulação da coxa, de modo que a articulação da coxa de Jacó ficou luxada enquanto se atracava com ele. Ele disse: “Larga-me, porque a aurora vem apontando”, Responde este: “Não te largarei a não ser que me abençoes!” E perguntou-lhe: “Qual é o teu nome?” Respondeu: “Jacó”. E tornou: “Teu nome já não será falado Jacó, mas Israel, porque lutaste com Deus e com os homens, e prevaleceste”. Jacó pediu e disse: “Revela-me o teu nome”. Este respondeu: “Por que me pedes o nome?” Por que me pedes o nome?” E abençoou-o ali mesmo (DATTLE, 1984, p 175).

Enquanto retornava para sua casa, tendo um encontro com Deus, luta com o mesmo para obter sua bênção. A narrativa afirma que Jacó, agora Israel, encontrou com o próprio Deus, pois “[...] Jacó chamou o nome do lugar Penê- El, porque, ‘Eu vi Deus face a face’, e minha alma se salvou” (DATTLE, 1984, p 173). Na narrativa de Pullman, percebemos que há um anagrama de Israel para Asriel, assim, não é só o nome que é mudado, pois a variação do mito aqui consiste no fato de que Lorde Asriel deseja lutar contra a Autoridade para destruí-lo, tornando sua bênção obsoleta para, em seguida, construir a república do céu na terra, seguindo os seus

valores libertários. Estes mitemas são percebidos no nome do personagem e também na própria história que se apresenta ao longo da saga. Por meio do diálogo da feiticeira Serafina Pekkala e Thorold, fiel servo de Lorde Asriel, sabemos que Lorde Asriel tem a intenção de destruir a Autoridade, legitimando a hipótese da remitologização do mito bíblico de Israel às avessas. Uma vez destruindo a Autoridade, será destruído a ideia de pecado e o poder da igreja no mundo de Lyra. Asriel deseja uma luta contra Deus para destituí-lo, subjugando todo seu imaginário diurno ao noturno, como podemos ler na citação abaixo:

— Sim, é verdade. — Mas sabe alguma coisa sobre o nosso Deus? O Deus da Igreja, aquele que chamam de Autoridade? — Conheço, sim. — Bem, Lorde Asriel nunca se sentiu à vontade, por assim dizer, com as doutrinas da Igreja. Já vi um ar de desagrado no rosto dele quando falam de sacramentos, penitência, redenção e coisas assim. Entre o nosso povo, desafiar a Igreja significa a morte, mas no peito de Lorde Asriel vem crescendo uma revolta desde que comecei a trabalhar para ele, é isso que eu sei. — Uma revolta contra a Igreja? — Em parte, sim. Houve uma época em que ele pensou em usar a força, mas desistiu disso. — Por quê? A Igreja era forte demais? — Não, isso não deteria o meu amo — disse o velho criado. — Olhe, isso pode lhe parecer estranho, Serafina Pekkala, mas conheço aquele homem melhor do que qualquer esposa, melhor do que uma mãe poderia conhecer. Ele tem sido meu amo e meu objeto de estudo há 40 anos. Não consigo acompanhá-lo nas alturas do seu pensamento assim como não consigo voar, mas posso ver aonde ele está indo, mesmo que não possa segui-lo. Não. Acredito que ele desistiu de uma revolta contra a Igreja não porque a Igreja fosse forte demais, mas porque ela é fraca demais para valer a pena lutar. — Então... o que é que ele está fazendo? — Acho que está iniciando uma guerra mais elevada. Acho que está pretendendo uma revolta contra o poder mais alto de todos. Ele foi procurar a morada da própria Autoridade, e vai destruí-la. É o que eu penso. Meu coração estremece quando digo isso, senhora. Mal ousou pensar sobre isso. Mas não consigo imaginar outra coisa que faça sentido para o que ele está fazendo. Serafina ficou quieta por um momento, absorvendo o que Thorold lhe contara. Antes que ela dissesse alguma coisa, ele continuou: — É claro que qualquer pessoa disposta a uma façanha grandiosa como essa seria alvo da ira da Igreja. Nem é preciso dizer. Seria a mais gigantesca das blasfêmias, é o que diriam. Ele seria levado a um Tribunal Consistorial e condenado à morte num piscar de olhos. Nunca falei sobre isso antes, e não tornarei a falar; até com a senhora eu teria medo de falar, se a senhora não fosse uma bruxa, fora do alcance do poder da Igreja; nenhuma outra coisa faz sentido, e isso faz. Ele vai encontrar e matar a própria Autoridade! — Isso é possível? — Serafina quis saber. — A vida de Lorde Asriel sempre foi cheia de coisas que eram impossíveis. Eu não gostaria de dizer que existe alguma coisa que ele não conseguiria fazer, porém, diante disto tudo, Serafina Pekkala, eu diria que sim, ele está louco. Se os anjos não conseguiram, como um homem pode ousar pensar nisso? (PULLMAN, 2013, p. 47-48).

Lorde Asriel deseja matar Deus para assim destruir a ideia de pecado. Quando Lorde Asriel sai do mundo de Lyra e vai para outro universo, sua intenção é criar a república do céu na terra, para isto, ele contará com vários seres de todos os universos que possuem o mesmo

desejo. Dentre eles, os anjos rebeldes, clãs de feiticeiras e vários humanos que renegam a soberania da igreja. Acabamos descobrindo que a Autoridade é um ser antigo e caquético, por isso, quem toma seu lugar diante das forças celestes é o anjo antigo Metatron. De um lado, temos as forças de Lorde Asriel e de outro temos as forças de Metatron.

A derrocada de Metatron e da Autoridade, por consequência, é causada pela Sra. Coulter em união com Lorde Asriel. A astuta mulher finge se aliar ao Regente, mas a intenção é levá-lo à caverna onde Lorde Asriel espera para entrar em combate. A mulher é tão maliciosa e dissimulada que consegue enganar Metatron, escondendo não só seu íntimo, mas usando a sedução, manipulando o desejo do anjo que tende à carnalidade, levando-o até as entranhas da caverna nefasta, como podemos ver na citação abaixo:

— Quem é você? O que quer aqui? — perguntou ele. A Sra. Coulter olhou para ele curiosamente. Aqueles eram os seres que haviam se apaixonado por mulheres humanas, pelas filhas de homens, tanto tempo atrás. — Não, não — disse ela suavemente — por favor, não perca tempo. Leve-me ao Regente imediatamente. Ele está me esperando (...) — Por favor, Metatron, ouça o que tenho a dizer. Acabei de fugir de Lorde Asriel. Ele está com o dimon da criança e sabe que a criança logo virá procurá-lo. — O que ele quer com a criança? — Mantê-la protegida, fora de seu alcance, até atingir a maturidade. Ele não sabe para onde vim e devo voltar logo para junto dele. Estou lhe dizendo a verdade. Olhe para mim, grande Regente, uma vez que não posso olhar para o senhor com facilidade. Olhe bem francamente para mim e diga-me o que vê. O príncipe dos anjos olhou para ela. Foi o exame mais penetrante a que Marisa Coulter jamais fora submetida. Cada retalho de proteção e de engano foi-lhe arrancado e ela ficou parada ali despida, de corpo, espírito e dimon, sob a ferocidade do olhar de Metatron. E sabia que sua natureza teria que responder por ela, e estava apavorada de que o que ele visse nela fosse insuficiente. Lyra tinha mentido para Iofur Raknison com palavras, sua mãe estava mentindo com toda a sua vida. — Sim, estou vendo. — O que vê? — Corrupção, inveja e ambição pelo poder. Crueldade e frieza. Uma curiosidade perversa incessante. Maldade pura, venenosa, tóxica. Você nunca, desde os primeiros anos de vida, demonstrou um fiapo de compaixão, solidariedade ou gentileza sem antes calcular como usá-lo em seu próprio benefício. Você torturou e matou sem arrependimento ou hesitação, você traiu, tramou, conspirou e se rejubilou, glorificando sua perfídia. Você é um poço de imundície moral (PULLMAN, 2013, p. 400-401).

Metatron se encontra com Marisa Coulter e pôde contemplar sua essência, descrevendo-a como corrupta, perversa, fria e cruel. Mais uma vez, percebemos a aversão do masculino em relação ao feminino, todavia, é o feminino que consegue vencer a guerra por meio da astúcia. Mesmo com toda sabedoria adquirida com o tempo, Metatron não consegue resistir à Sra. Coulter que acaba levando-o a destruição.

O Regente era um ser cujo profundo intelecto tivera milhares de anos para se desenvolver e se fortalecer, e cuja sabedoria e conhecimento se estendiam a um milhão de universos. A despeito disso, naquele momento estava cego por suas duas obsessões: destruir Lyra e possuir sua mãe. Ele assentiu e ficou onde estava, enquanto a mulher e o macaco seguiam adiante tão silenciosamente quanto podiam (PULLMAN, 2013, p. 407).

A mulher se torna a serpente que leva o próprio Regente às entranhas da terra, causando-lhe a destruição. A luta entre Lorde Asriel e Metatron é corpo a corpo, sangrenta e terrível. A saber na citação abaixo:

E àquela altura Lorde Asriel estava enfraquecendo. Ele estava fazendo um enorme esforço para manter consciente e lúcido o cérebro encharcado de sangue, mas a cada movimento um pouquinho mais se perdia. Podia sentir as pontas fraturadas dos ossos roçando umas contra as outras em seu crânio, podia até ouvi-las. Seus sentidos estavam confusos: tudo o que ele sabia era que tinha que segurar firme e arrastar para baixo. Então a Sra. Coulter sentiu a face do anjo sob sua mão e cravou os dedos bem fundo nos olhos dele. Metatron soltou um urro de dor. De muito longe, do outro lado da imensa caverna, ecos responderam, e a voz dele saltou de rochedo em rochedo, se duplicando e perdendo a intensidade, e fazendo com que aqueles fantasmas distantes fizessem uma pausa em sua procissão infundável e olhassem para cima. E Stelmária, o dimon pantera branca, sentindo sua própria consciência ir se apagando junto com a de Lorde Asriel, fez um último esforço e saltou sobre a garganta do anjo. Metatron caiu de joelhos. A Sra. Coulter, caindo com ele, viu os olhos ensanguentados de Lorde Asriel se fixarem nela. E se levantou rapidamente, empurrando com uma das mãos posta sobre a outra, obrigando a asa que batia a se afastar para o lado, e agarrou o cabelo do anjo para puxar violentamente sua cabeça para trás e deixar a garganta desprotegida, livre para os dentes da pantera. E então Lorde Asriel começou a arrastá-lo, e arrastá-lo para trás, os pés tropeçando e as rochas caindo, enquanto o macaco dourado saltava para baixo junto com eles, mordendo, arranhando e rasgando lanhos, e eles quase tinham chegado, estavam quase na borda, mas, fazendo força, Metatron conseguiu se levantar e, com um derradeiro esforço, abriu bem as duas asas um grandioso dossel branco que batia para baixo e para baixo com força, uma vez após outra e, de novo, uma vez após outra, e então conseguiu fazer a Sra. Coulter cair de suas costas e Metatron estava de pé, ereto, e as asas bateram cada vez mais forte, mais forte, e ele levantou voo - estava deixando o solo, com Lorde Asriel ainda segurando-o com força, mas enfraquecendo rapidamente. Os dedos do macaco dourado estavam enterrados, torcendo o cabelo do anjo, e ele jamais o largaria... Mas eles tinham ultrapassado a beira do abismo. Estavam começando a se elevar. E se voassem mais alto, Lorde Asriel cairia e Metatron escaparia. — Marisa! Marisa! O grito foi arrancado de Lorde Asriel e, com a pantera branca a seu lado, com um rugido em seus ouvidos, a mãe de Lyra se levantou, encontrou um ponto de apoio, e saltou com todas as forças de seu coração, para se arremessar contra o anjo, com seu dimon, com seu amado que morria e agarrar aquelas asas que batiam, e puxar todos eles juntos para baixo, para dentro do abismo (PULLMAN, 2013, p. 411-412).

Semelhantemente a Jacó que se atracou com Deus do anoitecer até a alvorada, Asriel luta contra Metatron até a morte. Tanto Marisa quanto Asriel se sacrificam, jogando-se em um abismo nas entranhas da terra, dando a chance às crianças de construírem uma nova cosmovisão no mundo. Assim, a morte e a passagem do tempo são eufemizadas dentro da terra, no mundo dos mortos e é lá também, dentro da caverna, orifício análogo ao Feminino Nefasto onde Metatron é devorado.

O fim da Autoridade é descrito de forma menos impactante, pois, por ser caquético, vivia dentro de uma liteira protegida por anjos. Enquanto a guerra acontecia, este fora enviado para uma zona perigosa, propositadamente por Metatron para que fosse destruído. Neste lugar, a Autoridade é atacada por Espectros dos Penhascos, mas Lyra e Will conseguem salvá-lo, sem saber ao certo quem era a figura tão antiga e frágil.

— Will — chamou Lyra — Will, olhe só para isso... Ela estava olhando fixamente para a liteira de cristal. Estava intacta, embora o cristal estivesse manchado e lambuzado de lama e sangue do que os avantesmas-dos-penhascos tinham comido antes de a encontrar. Estava caída num ângulo estranho entre os pedregulhos e dentro dela... — Ah, Will, ele ainda está vivo! Mas, pobre-coitado... Will viu as mãos de Lyra fazendo pressão contra o cristal, tentando alcançar o anjo e confortá-lo, pois era tão idoso e estava apavorado, chorando e gritando como um neném, todo encolhido no canto mais baixo. — Ele deve ser tão velho... nunca vi ninguém sofrendo assim... Ah, Will, não podemos deixá-lo sair? Will cortou o cristal com um único movimento e enfiou a mão para ajudar o anjo a sair. Enlouquecido e impotente, o ser idoso só conseguia chorar e balbuciar incoerentemente de medo, de dor e de infelicidade, e se encolheu para longe do que parecia mais uma ameaça. — Não tenha medo — disse Will — pelo menos podemos ajudar o senhor a se esconder. Venha, não vamos machucá-lo. A mão trêmula pegou a mão dele e a segurou sem forças. O velho estava emitindo um lamento sem palavras, um gemido desconsolado, que se repetia sem parar, rangendo os dentes e, compulsivamente, arrancando as próprias penas com a mão livre, mas quando Lyra também enfiou a mão para ajudá-lo a sair, ele tentou sorrir e fazer uma mesura, e seus olhos antiquíssimos muito fundos em meio às rugas piscaram para ela com inocente encantamento. E os dois, juntos, ajudaram o ser mais antigo de todos os tempos a sair da cela de cristal, não foi difícil, pois ele era leve como papel, e os teria seguido para qualquer lugar, uma vez que não tinha vontade própria e respondia à simples gentileza como uma flor ao sol. Mas, ao ar livre, não havia nada que impedisse o vento de lhe fazer mal e, para a consternação dos dois, sua forma começou a perder consistência e a se dissolver. Apenas alguns minutos depois ele havia desaparecido completamente e a última imagem que Lyra e Will tiveram foi daqueles olhos, piscando de encantamento, e o som de um suspiro do mais profundo e exausto alívio (PULLMAN, 2013, p. 413-414).

No momento em que os espectros dos penhascos atacam-no, Lyra e Will o salvam, mas por uma fatalidade, Will corta o vidro da liteira que protegia a Autoridade e, por causa disto, ele morre, como podemos ver na citação transcrita acima. Aqui, vemos uma imagem de Deus

totalmente diferente da narrativa bíblica. Na bíblia Deus é poderoso, soberano e forte; na mitologia de Pullman, trata-se de um ser velho e cansado de uma longa existência, posto que fora o primeiro ser vivo a adquirir consciência do pó.

O regente Metatron e a Autoridade são mortos, assim a inversão completa é conquistada sem necessidade de uma fuga para um plano superior, mas há uma busca de se conectar com as substâncias ctônicas na terra e torná-la numa nova república do céu. Uma vez conquistada as imagens do semblante da passagem do tempo, não há mais sentido uma narrativa que converge no regime de imaginário diurno. Philip Pullman explica que a Autoridade, Deus, na verdade é um anjo que adquiriu consciência antes de todos os humanos, por causa disto, este tem uma sabedoria antiga, sendo assim, construiu a Carruagem ou a Fortaleza Nublada que pode ir para todos os lugares, punindo e observando tudo. Deus não é um ser dividido e poderoso acima de todos os outros seres, mas apenas soube usufruir da sabedoria e consciência adquirida com a matéria escura.

Na narrativa de Pullman, as imagens que remetem aos semblantes da passagem do tempo são eufemizados e tomados como armas para destruir as fugas que buscam seguir o Regime Diurno da imagem. O Trajeto Antropológico de Philip Pullman deseja fugir da morte e da passagem do tempo se ligando à terra em um movimento de *amor fati*. A união dos casais principais da narrativa está em simbiose com o intuito de destruir a morte, a passagem do tempo se ligando aos aspectos ctônicos e, também, mudando as fugas simbólicas diurnas implantadas pela igreja. Assim a união da Sra. Coulter e de Lorde Ariel no intuito de destruir a Autoridade; Will e Lyra que se unem em amor sem amarras do pecado, trazendo de volta os materiais escuros à terra, mantendo a vida em liberdade, remetem ao mito original da queda que é tomada de forma positiva. Há uma verdadeira inversão dos símbolos *catamórficos*, *teriomórficos* e *nictomórficos*, pois estes são compreendidos como algo inerente à natureza humana carnal e material, logo, o céu é a própria terra. Sobre isto, afirma Pitta: “Não se trata mais de ascensão em busca de poder, mas de descida interior em busca do conhecimento” (PITTA, 2005, p. 29).

4. REMITOLOGIZAÇÃO DO MITO DA CRIAÇÃO: O NOVO CAMINHO DE EVA

4.1. Como um escritor pode remitologizar um mito?

No primeiro capítulo, descrevemos o processo mitopoético na literatura em vários momentos históricos e o processo do imaginário nessa empreitada. Aqui, buscaremos responder como um autor contemporâneo, em especial, um autor de literatura infantojuvenil ousou usar o processo de imaginação criativa e a mitopoética na construção de um novo imaginário simbólico.

Retomando os estudos de Gilbert Durand (2002), por meio da mitocrítica, pudemos estudar as imagens que expressam os semblantes da passagem do tempo e da morte e, de acordo como se processa o *schème*, ou seja, a postura de luta ou de aconchego diante dessas imagens angustiantes, expressa-se na obra um trajeto antropológico que segue o regime diurno ou noturno da imagem.

Cada cultura, de forma autóctone ou não, escolhe ou adquire seu *schème* que se incorpora em um arquétipo, o arquétipo se desdobra em imagens simbólicas que se ramificam em uma bacia semântica isomórfica de imagens que desembocam na narrativa mítica.

Pode parecer estranho chamar de míticos esses movimentos coletivos, mas eles são representações de imagos carregados, quer dizer, sistemas de valores aos quais a psique está presa, de forma consciente ou não. Até mesmo nações são movidas pelo mundo invisível, e os paradoxos da história, tanto pessoal quando coletiva, são formados por essas forças dinâmicas (HOLLIS, 2005, p. 15).

Estes mitos regem o modo de viver de um povo, ou seja, estes formam o imaginário cultural, cultivados pelos modelos arquetípicos dos heróis descritos nas narrativas míticas. Ainda nas palavras de Hollis:

As culturas, assim como os indivíduos, vivem a serviço de valores, não apenas valores conscientes e que são apreendidos racionalmente, mas valores que funcionam também em um nível inconsciente. Os valores conscientes são agregados nos sistemas ético e jurídico de uma cultura, suas tradições e seu senso de identidade. Os valores inconscientes podem ser ativados por propagandas, eventos naturais ou políticos, ou dinâmicas intrapsíquicas coletivas (2005, p. 14).

Diante dessas informações sobre a postura corporal que está no cerne de todo imaginário cultural, moldando os arquétipos, símbolos, mitemas e mitos que regem os valores e, em última instância, a vivência particular do indivíduo, fica-se a pergunta: como seria possível um escritor construir um trajeto antropológico que possa seguir o regime diurno ou noturno da imagem? Como seria possível ressignificar o *schème*, arquétipos, símbolos e mitos de uma determinada cultura?

De acordo com o capítulo anterior, o primeiro passo para mudar a perspectiva do imaginário seria possível por meio da ressignificação das imagens. No caso da obra aqui analisada, uma bacia semântica de imagens diurnas foi ressignificada em uma bacia de imagens noturnas. No segundo momento, foi necessário escolher um arquétipo que possa representar valores por meio de mitemas que gerarão o mito. O arquétipo escolhido aqui é o da Grande Mãe com o mitologema de Eva trazendo a rebelião e, este arquétipo, juntamente com o conjunto de imagens ressignificadas se tornou num novo mito, ou melhor, na remitologização do mito da criação.

A segunda interrogação que pode nos inquietar é: até que ponto esse novo trajeto antropológico ressignificado tem a capacidade de influenciar o imaginário cultural já cristalizado como a cultura judaico-cristã? Uma vez que o *schème* de determinada cultura é gerado na relação primal da mãe, como mudar depois de adulto?

E, de acordo com os estudos etnológicos expostos no livro *Saudades do paraíso*, de Mario Jacoby (2007), poderemos ver vários exemplos de como a relação primal acontece na primeira infância, delineando o comportamento cultural e, por sua vez, do indivíduo. Para compreendemos o que é relação primal e a ligação com o tempo de amamentação, podemos recorrer à teoria de Neumann (2006, p. 27):

A primeira fase do desenvolvimento da criança, por ser dominada pelo instinto de autopreservação e pelo impulso para o autodesenvolvimento, é pontuada pelo símbolo da nutrição, pois alimento é não só a substância concreta de que se constrói o corpo, como também significa ao mesmo tempo, alegria de viver e intensificação do processo vital. Assim, o leite materno é muitíssimo mais que apenas alimento concreto. É símbolo de um mundo amistoso, e, o que dá na mesma, do arquétipo da Grande Mãe. Simboliza a essência da união dual positiva e sua nutrição, satisfação da sede, segurança, calor, proteção, prazer, não-estar-sozinho, relacionamento, superação da dor e do desconforto, possibilidade de repouso e sono, um sentimento de estar em casa no mundo e na vida como um todo.

Jacoby demonstra bem a importância e veracidade da relação primal ligada à amamentação por meio de exemplos de vários estudos etiológicos em tribos que não tiveram

contato com o Ocidente e demonstram seus comportamentos diversos fomentados pela relação primal da mãe com o filho no período da amamentação. Um exemplo de *schème* de luta fomentado na relação primal pode ser percebido pelos Mundugumores.

As mulheres Mundugumores amamentam seus filhos de pé, segurando a criança com uma mão, em uma posição que aperta o braço da mãe e prende os braços da criança. Não existe aí nenhum sinal de prazer galhofante e sensual que percebemos na amamentação dos *Arapeshes*. Também não se permite que a criança prolongue a sua refeição com alguma brincadeira amorosa com o corpo da mãe. Ela é mantida ali estritamente para sua tarefa principal de absorver comida o suficiente para parar de chorar e consentir em ser colocada de volta no cesto. Na hora em que ela para de mamar por um segundo, ela é levada de volta à sua prisão. As crianças desenvolvem assim uma atitude belicosa bastante definida e muito útil, segurando-se firme ao mamilo e mamando o leite o mais rápido possível. Elas normalmente engasgam por engolir tão rápido; o engasgo enfurece a mãe e a criança, transformando assim a amamentação em um momento de raiva e de peleja, em vez de um momento de afeição e segurança (MEAD apud JACOBY, 2007, p. 87).

As mulheres Mundugumores mantêm uma agressiva com os seus filhos na hora da amamentação. Essa relação agressiva da mãe para com o filho resulta numa relação primal agressiva que traz o *schème* de luta para a cultura desse povo. Como podemos observar, essa relação singular em relação à amamentação, faz uma tribo seguir um *schème* de luta ao invés do aconchego, influenciando, diretamente em toda a dinâmica e vivência cultural dos indivíduos. Deixando isso mais claro,

Mead relata que “a ideia de caráter é idêntico para os dois sexos nos Mundugumores... tanto os homens quando as mulheres precisam ser violentos, competitivos, agressivamente sexuais, ciumentos e prontos para perceber e se vingar dos insultos, deleitando-se com o espetáculo, com a ação e com a luta” (JACOBY, 2007, p. 87-88).

Por meio dessas citações e com os vários exemplos dados no livro de Jacoby, podemos perceber o quanto essa relação primal da mãe com o filho determina o *schème* de uma cultura, pois influencia diretamente na psique do indivíduo. Em outras palavras:

[...] Distúrbios perturbadores do ego – fome, sede, frio, umidade e dor – regulados e compensados quase que instantaneamente pela mãe, que representa o *Self*, de modo que a segurança, a placidez do sono e a identidade eu-tu e corpo-*Self* são sempre restauradas (NEUMANN, 2005, p. 25).

Essa relação primal da criança com a mãe e a forma como se processa o ato de nutrição por meio da amamentação determina o *schème* do indivíduo e o indivíduo carrega os valores da cultura de sua comunidade. No caso dos estudos etnológicos, não podemos saber se a relação primal é uma construção premeditada por líderes no intuito de manipular sua comunidade ou são artifícios adquiridos pelas necessidades do meio. O que desejamos deixar claro aqui é que: “[...] o outro mundo, o mundo invisível, existe, e está personificado no mundo visível. A história, e o indivíduo, são manifestações dessas energias, os meios pelos quais os deuses podem torna-se conhecidos em toda sua autonomia real” (HOLLIS, 2005, p. 16) e, as mensagens dos deuses são enviadas por meio dos mitos. Tomando como exemplo nossa cultura judaico-cristã, temos um deus monoteísta que odeia a terra e suas vicissitudes, carregando o *schème* da luta contra o feminino e tudo que o represente, levando-nos para uma luta simbólica contra a terra em busca do paraíso metafísico.

Então, aqui chegamos a última questão que pode nos levar a uma reflexão sobre a tese aqui defendida: como é possível um autor ressignificar uma constelação de imagens simbólicas a ponto de mudar o *schème* construído em um momento tão singular da psique humana como é a relação primal? Acreditamos que o processo perverso de uma relação primal desastrosa na infância possa ser amenizada por meio do imaginário simbólico contido nas narrativas infantojuvenis que tragam uma nova visão de mundo aos jovens. O fato de Philip Pullman escolher escrever, ou melhor, reescrever mitos por meio da literatura infantojuvenil não é aleatória. Se há possibilidade de adentrar em um imaginário, dando a possibilidade de pensar a estrutura, o arquétipo e os símbolos para ressignificar o mito, isto só é possível por meio das crianças. Como nos lembra Nietzsche, não é o camelo que carrega os valores, muitos menos o leão que tentar lutar contra os valores, mas a criança que é capaz de trazer novos valores, pois sua geração faz surgir e florescer um novo imaginário. Seja para os reinos dos céus ou para o reino da terra, o próprio Cristo diz que ninguém pode mudar se não for como uma criança.

Observamos na obra de Pullman o processo de remitologização por meio da escolha de arquétipos, imagens simbólicas ressignificadas que dão uma nova forma de encarar a imagem do pecado, da queda e da morte. Nessa obra, percebemos o *schème* da luta, seguindo o regime diurno da imagem, tão singular à narrativa mítica judaico-cristã, sendo totalmente mudada para o *schème* do aconchego noturno, num deleite com o Grande Feminino em todas suas nuances.

Seguindo a análise mitocrítica proposta por Gilbert Durand, percebemos nos capítulos anteriores os símbolos *teriomórficas* dos dimons, os símbolos *nictomórficas* da água negra, mulher e os símbolos *catamórficas* serpente e pó, expressos pelo arquétipo feminino da Mãe Eva, sendo ressignificados. Em vez de lutar contra essas imagens, seguindo o regime diurno da

imagem, há a descida ao tumulo em busca do repouso, trazendo uma perspectiva simbólica positiva em relação às imagens angustiantes da passagem do tempo e da morte. Esta escritura que tem uma perspectiva positiva em relação às imagens angustiantes ligadas à terra e ao Grande Feminino ambivalente, demonstrando uma intencionalidade subversiva contra a fuga que reverbere no Regime Diurno da imagem ligado ao paraíso cristão e ao deus diurno. Uma vez reconfigurada as imagens, surge a possibilidade de recontar o mito que possa jorrar novos valores simbólicos que irão se inserir em rituais e na vida prática dos indivíduos. E, a narrativa que Pullman deseja recontar é o mito da criação.

4.1.1. Remitologização do mito da criação na narrativa bíblica

O mito da criação, aqui estudado, enquadra-se nos mitos cosmogônicos. Diversas culturas tentaram explicar a origem do universo por meio de seus mitos tidos como divinos. “Eles estão presentes, em abundância, desde a mais alta Antiguidade, em textos literários de caráter filosófico, científico, religioso e esotérico” (BRUNEL, 1997, p. 696). Seja considerado verdadeiro ou falso, não há outra maneira de se pensar a origem do universo que não seja por meio dos mitos cosmogônicos até as explicações científicas modernas. Por não se ter uma experiência ou meio para estar presente e testemunhar a veracidade dos fatos narrados nos mitos, não há como se comprovar certos preceitos acerca do surgimento do mundo, sendo assim:

[...] A criação do universo, assunto inimaginável e extraordinário que escapa às normas humanas de apreensão intelectual, é seguida de uma problemática do imaginário cuja principal função consiste em racionalizar e visualizar, através de imagens, narrativas, mitos, o que é sentido como inconcebível, em esclarecer o que se supõe ter sido o ímpeto, a força ou o poder divino que provocou o nascimento e a ordem do cosmo (BRUNEL, 1997, p. 696).

Seguindo essa linha de pensamento, nas próximas linhas, não pretendemos defender que o mito cosmogônico consiste como verdadeiro ou falso, mas o quanto estes mitos, em especial o bíblico, tornou-se um terreno fértil para o processo de remitologização literária. “Nesse sentido, os mitos cosmogônicos constituem a imaginária das origens” (BRUNEL, 1997, p. 696).

Cada região em particular, revela um jeito único de pensar o mito cosmogônico ou seus heróis míticos que representam seus valores sociais. Isso se deve ao fato de que “[...] as pessoas de uma cultura observam o ambiente em que vivem e passam a se perguntar como o mundo surgiu, de onde veio, e assim por diante” (REINKE, 2019, p. 28). Os judeus, além do espaço singular que viviam, tiveram convivências e atritos territoriais com os povos que habitavam a

mesma região como: egípcios, hititas, assírios, cananeus, babilônicos, etc. Em decorrência desses atritos, é comum o povo vencedor demitologizar a religião do povo conquistado para impor a sua mitologia, posto que o mito fundante de um povo determina sua cosmovisão de mundo e, convém ao povo perdedor ser subserviente e obediente à nação vencedora, agregando em si a forma de culto derivada dos mitos fundantes que direcionam a forma de viver. Desse modo, dentre os muitos povos que conquistaram o povo escolhido da Bíblia, os babilônicos foram os que mais influenciaram os judeus, tanto que, depois do contato com eles, fez-se uma verdadeira reformulação em todo o sistema de crença para que o povo judeu se firmasse enquanto identidade. E nos deteremos na importância do mito cosmogônico da criação como sendo o pilar para esta reforma.

O mito da criação descrito na Bíblia por si só já se trata de uma narrativa que dialoga com várias culturas do Oriente antigo, em especial, o mito Enuma Elish da cultura babilônica. Segundo afirma Cimosa: “A crítica literária reconhece em Gn. 1-11 a presença de duas tradições: a javista (J), pelo século X a.C., e a sacerdotal (S), redigida pelos sacerdotes durante o exílio em Babilônia (578-538 a. C)” (1987, p.10). A tradição javista traz o mito da criação de forma mais particular à cultura de Israel antes da dominação babilônica, ao passo que a sacerdotal vê o mito da criação remitologizado por entrar em contato com a cultura babilônica. Sobre a visão sacerdotal, afirma Cimosa:

No ano 578 a. C., os babilônios ocuparam Jerusalém, (2Rs 25, 2-21). Para o povo de Israel é o início do exílio (587-538 a. C.). Nesse período, a falta de templo, de rei tornou necessária uma reflexão sapiencial sobre as origens do mundo, do homem e da história de Israel. É o que fez a classe sacerdotal que considera Deus acima de tudo, transcendente, e sente forte influência do ambiente mesopotâmico, culturalmente bastante desenvolvido (1987, p. 11).

Nesse contexto, podemos perceber que o mito bíblico da criação tem uma ligação com o mito cosmogônico babilônico e, para que isto fique ilustrado, vamos ver a comparação de ambos a seguir. Aqui, focaremos nas partes semelhantes na Bíblia e nas tábuas do Enuma Elish e a intencionalidade dessas no processo de remitologização feita pelo povo de Israel.

O primeiro a ser descrito abaixo é um trecho do mito Enuma Elish que “é composto por sete tábuas e era proclamado na liturgia da festa do Ano Novo Babilônico” (PONTES, 2010, p. 56). Vejamos o trecho do mito Enuma Elish que diz:

“Quando no alto o céu ainda não havia sido nomeado, e, abaixo, a terra firme não havia sido mencionada com um nome, só Apsu. Seu progenitor, e a mãe, Tiamat, a geradora de todos, mesclavam juntos suas águas: ainda não se haviam aglomerados juncos, nem os canaviais tinham sido vistos. Quando os

deuses ainda não haviam aparecido, nem tinham sido chamados com um nome, nem fixado nenhum destino, os deuses foram procriados dentro deles (TÁBUA 1, linhas 1-9).

A criação do mundo, segundo o livro do Gênesis 1-11, aconteceu da seguinte maneira:

1 A obra dos seis dias – 1 No princípio, Deus criou o céu e a terra. Ora, a terra está vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um sopro de Deus agitava a superfície das águas. Deus disse: “Haja luz”, e houve luz. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz das trevas. Deus chamou à luz “dia” e às trevas “noite”. Houve uma tarde e uma manhã: primeiro dia. Deus disse: “Haja um firmamento no meio das águas e que ele separe as águas que estão sob o firmamento das águas que estão acima do firmamento, e Deus chamou ao firmamento “céu”. Houve uma tarde e uma manhã: segundo dia. Deus disse: “Que as águas que estão sob o céu se reúnam num só lugar e que apareça o continente”, e assim se fez. Deus chamou continente “terra” e à massa das águas “mares”, e Deus viu que isso era bom. Deus disse: “Que a terra verdeje de verdura: ervas que dêem sobre a terra, segundo sua espécie, frutos contendo sua semente”, e assim se fez (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2010, p. 33-34).

Percebemos que ambos os mitos têm os mesmos elementos no que concerne ao caos sendo organizado por deuses ou deus. “Enquanto no poema babilônico tudo é criado a partir de dois princípios (Apsu e Tiamat), no Gênesis tudo tem origem por obra de um só Deus” (PONTES, 2010, p. 56). Nas duas narrativas, o caos é organizado e o universo é criado. Em outras palavras:

O tema do firmamento está presente em ambos os textos que relatam a criação do universo. Na versão babilônica, Marduk mata Tiamat e, dos restos mortais de seu corpo, forma o universo. Na versão bíblica, Deus mais uma vez, por meio da palavra criadora, faz surgir um firmamento no céu separando as águas que estão acima e abaixo desse firmamento (PONTES, 2010, p. 61).

Enquanto na narrativa babilônica, os deuses são aspectos da natureza, guerreiam entre si por poder, o deus bíblico a todos criou e não precisa lutar com quem é subjugado, sendo obra de suas palavras. Podemos tomar como exemplo a seguinte afirmação

Enquanto que nas culturas do Oriente Médio, especialmente, dos povos vizinhos a Israel, os astros tinham grande importância, por serem considerados deuses. Na redação bíblica, eles não passam de criaturas de Deus e não recebem nem sequer um nome sendo apenas chamados de grande luzeiro e pequeno luzeiro (G. 1, 16) para que estes fossem desmitificados (PONTES, 2010, p. 64-65).

Na mitologia babilônica, o deus sol era *Shamash* e a deusa lua era *Sin*, estes deuses são demitologizados na narrativa bíblica, nem são nominados, tornam-se apenas objetos, ou seja,

luzeiro menor e maior, feitos do Deus de Israel. Desse modo, demitologizando a narrativa babilônica, o povo judeu remitologiza a própria narrativa mítica, tornando o seu deus criador de tudo, até dos outros supostos deuses. Ao criar a imagem do Deus único, forte, que tem todos os outros deuses, astros divinos e a natureza sobre seu domínio, ergue-se a ideia monoteísta. Nas palavras de Magalhães:

[...] O cosmo deixa de ser objeto de adoração e se transforma em criação do Deus de Israel. Com isto, temos um exercício feroz de crítica a um mundo exageradamente encantado, tomado por forças divinas que se manifestam ou se personificam em estrelas, rios árvores, estradas (2020, p. 73).

Outro ponto importante que devemos focar é sobre a criação do homem nas duas narrativas míticas, posto que iremos ver a mesma remitologização em Pullman.

Na primeira mitologia, o homem foi criado para servidão aos deuses babilônicos que não desejavam o trabalho braçal como construir templos e a organização dos cultos. Segundo Reinke (2019, p. 56): “Marduk tornou-se chefe dos deuses e ordenou a Ea que criasse a humanidade a partir do sangue de Kingu. O objetivo da criação dos homens era que eles se ocupassem do fardo do trabalho no lugar dos deuses, os quais poderiam finalmente descansar”.

Na narrativa bíblica, o homem é criado à imagem e semelhança de Deus, tendo uma posição de igualdade e até poder sobre as demais criaturas. Ou seja, “[...] ao invés de serem escravos, como na concepção mesopotâmica, o homem e a mulher são colocados em situação de realeza, à maneira do próprio Deus que tem o domínio de toda criação” (PONTES, 2010, p. 68). Todavia, na concepção de Pullman, há uma escravidão à vontade do Deus de Israel no que concerne às questões morais e é neste foco que enseja remitologizar o mito da criação na parte que concerne aos homens.

Percebemos que os judeus, ou seja, a tribo dominada que regressa do cativeiro da Babilônia, ao ser livre, passa por um processo de demitologização do mito do povo dominador ao passo que remitologiza a própria narrativa. E, esta narrativa mítica reverbera na forma de culto e na vida em todas as instâncias. Philip Pullman, intencionalmente ou não, segue o mesmo processo para remitologizar a narrativa mítica da criação, mas agora deslegitimando o Deus judeu, em um mesmo processo que os judeus fizeram com o povo babilônico. O que podemos perceber aqui é que, de acordo com a intencionalidade cultural ou individual, o mito da criação foi e pode ser mudado e moldado à maneira de cada povo. Isto acontece porque:

O mito anuncia o surgimento de uma nova situação cósmica ou narra um fato acontecido na origem. É a narrativa de uma criação: explica-se a causa de

alguma coisa, como algo começou a existir. Ele fala apenas do que realmente aconteceu. No caso das sociedades arcaicas, tais fatos são considerados como realidades sagradas. Cada mito conta como uma realidade começou a existir, quer se trate da realidade total, do cosmo, quer de uma fragmentação da mesma: uma ilha, uma espécie de planta, uma instituição humana, uma dinastia. Contando como as coisas começaram a existir, ao mesmo tempo que as explica, responde indiretamente a pergunta: - Por que começaram a existir? Ora, considerando que cada criatura é uma obra divina e representa uma intervenção de energia criadora no mundo, o mito torna-se um exemplo para qualquer atividade humana. Assim, a missão do mito é a de estabelecer modelos de exemplos para todos os ritos humanos importantes e para todas as atividades humanas: a alimentação, o matrimônio, o trabalho, a educação, a arte e a ciência. O culto oferece a justificativa existencial de um fato concreto, criando este fato a propósito. O mito é, portanto, a palavra criadora que representa a formação do fato (LORETZ, 1979, p. 12).

Nesse contexto, sabemos que o mito que alicerça a cultura Ocidental é mito judaico-cristão da criação. Esse dá explicação sobre o surgimento do homem, sua queda e redenção. Todavia, para seguir o caminho da redenção, faz-se necessário uma vida que siga os padrões dados por Deus, o criador, segundo a narrativa Bíblica. Assim, o mito judaico-cristão modela a forma de vida de milhares de pessoas, por causa disso, ora é tomado de forma positiva ora negativa, mas a cultura Ocidental, em grande parte, segue o modo de vida direcionado pelo mito da criação da narrativa bíblica. Num caminho inverso, em *As fronteiras do universo*, Philip Pullman recria o mito da criação, dando uma nova versão de onde surgiu o universo e tudo que nele há. Esta nova versão também apontará o caminho simbólico dado à morte, ao pecado e à queda que analisaremos nos tópicos seguintes.

4.1.2. O surgimento da consciência humana em Pullman

Em oposição aos fatos narrados no mito bíblico, no capítulo Óleo e laca, das *Fronteiras do Universo*, a personagem Mary Malone está criando um meio para observar as partículas de sombras, o personagem Atal, um mulefa, espécie de ser que só existe na obra de Pullman, pergunta se ela está sonhando. Ela explica que pretende continuar com suas observações naquele mundo. Todavia, o que ela não esperava é que a narrativa do Atal fosse uma metáfora de seus experimentos científicos. Por meio do diálogo desses personagens, aprendemos um pouco sobre a teoria do surgimento da consciência desligada da imagem de Deus na mitologia de Pullman. Vejamos a citação em que há alusões da criação do universo e da consciência do homem por meio do Pó:

[...] Mary viu o galho seco, que tinha uma superfície branca e lisa. Ela queimou o desenho - uma simples margarida - na madeira e encantou Atal, mas, à

medida que a linha fina de fumaça foi subindo do ponto onde a luz do sol focalizada tocava a madeira, Mary pensou: Se isso se tornasse um fóssil e um cientista o encontrasse daqui a dez milhões de anos, ainda poderiam encontrar Sombras rodeando-o porque eu trabalhei nele. Ela mergulhou num estado de torpor e devaneio induzido pelo sol até que Atal perguntou:

Com o que está sonhando?

Mary tentou explicar de que tratava seu trabalho, sua pesquisa, o laboratório, a descoberta das partículas de Sombra, a revelação fantástica de que eram conscientes e sentiu o relato da experiência inteira se apoderar dela novamente, de tal modo que desejou profundamente estar de volta em meio ao seu equipamento.

Não esperava que Atal acompanhasse sua explicação, em parte por causa de seu domínio imperfeito da língua deles, mas em parte porque os mulefas pareciam tão práticos, tão fortemente enraizados no mundo físico do dia-a-dia, e muito do que estava falando era matemática, mas Atal a surpreendeu ao dizer:

Sim — sabemos de que você está falando, nós chamamos de... — e então ela usou uma palavra que soou como a palavra que usavam para dizer luz.

Mary perguntou: *Luz?*, — e Atal respondeu: *Não luz, mas...* — e disse a palavra mais devagar para que Mary aprendesse, explicando: — *como a luz batendo na água quando faz pequenos círculos, ao pôr do sol, e a luz batendo sai em flocos brilhantes, nós chamamos desse nome, mas é um faz-parece. Faz-parece* era o termo que eles empregavam para metáfora, Mary havia descoberto.

Então Mary disse: *Não é realmente luz, mas você vê e parece com aquela luz na água ao pôr do sol?*

E Atal respondeu: *Sim. Todos os mulefas têm isso. Você tem também. Foi assim que soubemos que você era como nós e não como os animais de pasto, que não têm isso. Apesar de você ter uma aparência tão estranha e horrível. Você é como nós porque você tem* — e de novo veio aquela palavra que Mary não conseguia ouvir de maneira suficientemente clara para repetir: algo como sraf, ou sarf, acompanhada por um ligeiro movimento da tromba para a esquerda.

Mary ficou excitada. Tinha que se controlar e se manter calma de maneira a encontrar as palavras certas.

O que vocês sabem a respeito disso? De onde vem?

De nós e do óleo, — foi a resposta de Atal, e Mary sabia que estava se referindo ao óleo nas grandes rodas feitas daquelas nozes.

De vocês?

Depois que já somos crescidos. Mas sem as árvores isso simplesmente desapareceria de novo. Com as rodas e o óleo, fica conosco.

Depois que já somos crescidos... Mais uma vez Mary teve que se controlar para não se tornar incoerente. Uma das coisas que havia começado a desconfiar com relação às Sombras era que crianças e adultos reagiam de maneira diferente a elas, ou atraíam tipos diferentes de atividade de Sombra. Lyra não tinha dito que os cientistas de seu mundo haviam descoberto algo assim com relação ao Pó, que era o nome que davam às Sombras? Aqui estava a mesma coisa novamente (PULLMAN, 2013, p. 225).

Nesse trecho, Mary Malone descobre que os mulefas percebem que ela tem consciência e por isto é uma igual no universo deles. Também aprende que é possível entender o surgimento da consciência por meio de uma metáfora, ou seja, o mito pode ilustrar, como o espelho das águas reflete a imagem humana, o momento em que a primeira mulefa encontrou as

sombras/serpente adquirindo sabedoria. Aqui, percebemos o primeiro momento em que Philip Pullman usa a criação de uma narrativa com um universo paralelo que traz o mito da criação em nova configuração. Aqui, já começa a ideia de que não é algo espiritual que rege a consciência e a experiência das coisas. As verdades são expressas pelo faz-parece, ou seja, as verdades são passadas pelas narrativas míticas que expressas a sabedoria para toda cultura seguir seu rumo. O segundo ponto importante é que tanto na pesquisa científica de Mary como no mundo dos mulefas, não é algo divino que dá vida, mas são as partículas escuras que no mundo dos mulefas se chama *sraf* que dá vida à matéria. Nesse trecho, inicia-se a remitologização do mito da criação que afirma ser o ser metafísico, ou seja, Deus que dá vida à matéria.

Mary percebe que o mito da criação dos mulefas:

[...] estava relacionado ao que as Sombras tinham lhe dito na tela do computador, pouco antes de ela partir de seu próprio mundo: qualquer que fosse aquela questão, estava relacionada com a grande mudança na história humana simbolizada pela história de Adão e Eva, com a Tentação, a Queda, o Pecado Original. Em suas investigações com crânios fósseis, seu colega Oliver Payne tinha descoberto que cerca de 30 mil anos atrás, havia ocorrido um grande aumento no número de partículas de Sombra associadas aos restos mortais de seres humanos. Alguma coisa havia acontecido naquela ocasião, algum desenvolvimento na evolução, para tornar o cérebro humano um canal ideal para ampliar seus efeitos (PULLMAN, 2013, p. 226-227).

Mary Malone descobriu que o universo dos mulefas é composto por partículas de sombra que tem consciência e que esta faz parte do homem, ou seja, está impregnada em tudo que o homem manipula, por isso, no início da citação, ela acredita que todo objeto moldado pelo homem carrega estas partículas conscientes de sombras e se ela fizesse este espelho, algum tempo depois, um cientista iria observar as partículas no objeto. Diante dessas informações, são as sombras que dão inteligência para a criação das coisas no universo dos mulefas e não a figura divina de um deus.

Ainda na interação com Atal, Mary descobre algo importante para sua pesquisa e, também, traz um elemento importante para a questão da remitologização no novo universo apresentado por Pullman. O Atal faz referência ao *sraf* como sendo a palavra semelhante à partícula de sombra referida por Mary Malone. De acordo com seu relato, o *sraf* proporcionou sabedoria, memória e desenvolvimento aos mulefas. Tudo isto partindo do encontro do *sraf* com a mulher. Em dado momento, Atal fala sobre o “faz-parece”, ou seja, uma narrativa comparada ao mito que pode descrever o encontro da mulher com o *sraf* sendo proporcionado pela serpente. Não é à toa que o próprio capítulo se inicia com o capítulo do gênesis sobre a

característica da esperteza da serpente. Na narrativa dos primeiros tempos dos mulefas, está presente a mulher e a serpente, mas quem dá o dom da vida é o *sraf*. Sendo assim, temos uma narrativa primordial com elementos semelhantes ao da narrativa judaico-cristã, mas destituída da imagem do Deus criador e da responsabilidade da serpente no ato de direcionar o homem ao pecado original. Sendo o ato da criação uma ação da matéria escura/pó/*sraf*, a figura de Deus, que na narrativa se chama Autoridade, também é completamente remitologizado, posto que não se trata de um ser soberano, poderoso e superior ao homem, mas é um anjo que usou a sabedoria adquirida com a Matéria Escura para subjugar a humanidade.

4.1.3. Remitologização da imagem de deus

O momento da explicação da figura da Autoridade na narrativa de Pullman acontece por meio de uma aparição do Regente da Autoridade que vem em sua Carruagem, a Montanha Nublada, mas o que parece ser algo sobrenatural, é descrito como máquina construída tecnologicamente, sendo comprovado por meio de dois anjos rebeldes que revelam o segredo ao personagem Will. Obtemos esta informação no contexto em que após uma batalha entre a igreja e os cientistas que buscam liberdade de pensamento, Lyra é capturada pela Sra. Cultier e é mantida em uma caverna drogada para permanecer dormindo e não cumprir o seu destino de ser a mãe Eva. Will deseja salvá-la, todavia, estava só. Logo em seguida, aparecem dois anjos chamados Balthamos e Baruch que estão procurando o portador da faca para levá-lo até Lorde Asriel, pois seria um aliado importante na grande batalha. Will promete que irá com os anjos, mas antes eles deveriam ajudar a resgatar Lyra. No caminho em busca de Lyra, eles são encurralados pela carruagem da Autoridade.

Neste trecho do livro, tomamos conhecimento sobre a existência material do regente da Autoridade que se chama Metatron. O mesmo está vindo para destruir Will e Lyra, posto que ambas as crianças põem em risco a sua hegemonia. Os anjos rebeldes Balthamos e Baruch entram numa batalha feroz contra o anjo fiel a Montanha Nublada, mas esse anjo foi destruído por Will que usou a faca sutil:

A voz dele fez a cabeça de Will tinar, nunca havia escutado um grito daqueles. E um instante depois o anjo teria levantado voo e escapado, mas Will deixou cair a lanterna e saltou na frente dele. Já havia matado um avantesma dos penhascos, mas usar a faca contra um ser com uma forma igual à sua era muito mais difícil. A despeito disso, envolveu as grandes asas que batiam em seus braços e golpeou repetidamente as penas até que o ar se encheu de um redemoinho de flocos brancos, lembrando-se, mesmo em meio à onda de sensações violentas, das palavras de Balthamos:

— Vocês têm carne de verdade, nós não. Os seres humanos eram mais fortes que os anjos e era verdade: ele estava levando o anjo ao chão. O atacante ainda estava gritando naquela voz de arrebentar os tímpanos:

— Senhor Regente! Para mim, para mim! [...] As nuvens estavam se abrindo e através da fenda escura um vulto descia rapidamente: pareceu pequenino inicialmente, mas, à medida que foi se aproximando, a cada segundo sua forma foi se tornando maior e mais imponente. Vinha diretamente para eles, com inconfundível malignidade, Will teve certeza de que podia até ver seus olhos.

— Will, você precisa — disse Baruch em tom aflito. Will se levantou, com a intenção de dizer "Segure-o bem firme", mas no instante em que as palavras vieram à sua mente, o anjo vergou tombando contra o chão, se dissolvendo e se espalhando como névoa, e depois desapareceu. Will olhou em torno, sentindo-se tolo e nauseado.

— Eu o matei? — perguntou com a voz trêmula.

— Você teve de fazer isso — disse Baruch.

— Mas agora... (PULLMAN, 2013, p. 36-37).

Nesse trecho, podemos ver a remitologização sobre a natureza dos homens e dos anjos. Os homens e os anjos são equiparados em força, mas os seres humanos se destacam porque podem sentir os prazeres terrenos e são carnis, assim, ao contrário da Bíblia, se torna a carne mais forte que o espírito. Will, mesmo sendo um adolescente, consegue destruir o anjo por ser portador da faca matadora de deuses. A faca, no imaginário simbólico durandiano, é tido como um *símbolo diairético* usado para luta e divisão pelo herói diurno, que destrói a morte e a passagem do tempo para se aproximar do Deus urânico. Na presente narrativa, temos o percurso inverso, pois Will usa a faca sutil para destruir os anjos subservientes à Autoridade. A arma que deveria pertencer a bacia semântica diurna, torna-se uma aliada do herói noturno.

Após lutarem ao lado de Will e compreenderem o poder da natureza do menino, mesmo sendo um adolescente, os anjos rebeldes percebem que podem revelar os segredos concernentes à origem de Deus, ou seja, a Autoridade na narrativa:

— Então conte-me — disse Will.

— Conte-me quem é Metatron e qual é esse segredo. Por que aquele anjo o chamou de Regente? E o que é a Autoridade? É Deus? Ele se sentou e os dois anjos, as formas tão nítidas, sob a luz do luar, como jamais as vira antes, sentaram-se com ele. Balthamos começou a falar em tom calmo.

— A Autoridade, Deus, o Criador, o Senhor, Yahweh, El, Adonai, o Rei, o Pai, o Todo-Poderoso, todos esses são nomes que ele deu a si mesmo. Ele nunca foi o criador. Ele era um anjo como nós, o primeiro anjo, é verdade, o mais poderoso, mas era feito de Pó como nós somos, e Pó é apenas um nome para o que acontece quando a matéria começa a compreender a si mesma. A matéria ama a matéria. E busca saber mais a respeito de si mesma, e o Pó adquire forma. Os primeiros anjos se condensaram a partir do Pó e a Autoridade foi o primeiro de todos. Ele disse aos outros, que vieram depois, que ele os havia criado, mas era mentira. Um desses que vieram mais tarde era mais esperto do que ele e ela descobriu a verdade, de modo que ele a baniu. Nós ainda a servimos. E a Autoridade ainda prevalece no Reino e Metatron é

seu Regente. Contudo, o essencial com relação ao que descobrimos na Montanha Nublada, não podemos lhe contar. Juramos um ao outro que o primeiro a ouvir seria Lorde Asriel (PULLMAN, 2013, p. 39).

A Autoridade, longe de ser uma nova versão da narrativa bíblica, é terreno como todos os mortais. Os anjos transgressores e rebeldes, que estão tentando destruí-lo, também não são moradores do céu, mas viviam na Montanha Nublada, uma espécie de máquina móvel, coberta de nuvens que possibilita mobilidade à Autoridade.

— Descobrimos um meio de chegar à Montanha Nublada — disse Baruch e prosseguiu imediatamente:

— Desculpe-me, usamos esses termos com demasiada facilidade. Às vezes é chamada de a Carruagem. Não é um lugar fixo, ela se move de um lugar para outro. Aonde quer que vá, é o coração do Reino, a cidadela dele, seu palácio. Quando a Autoridade era jovem, não era cercada de nuvens, mas à medida que o tempo passou, ele as foi reunindo em torno de si, cada vez mais espessas. Ninguém vê o cume há milhares de anos. De modo que a cidadela agora é conhecida como a Montanha Nublada.

— O que vocês descobriram lá?

— A Autoridade reside numa câmara no coração da montanha. Não pudemos chegar perto, embora o tenhamos visto. Seu poder...

— Ele delegou grande parte de seu poder — interrompeu Balthamos — para Metatron, como eu estava dizendo. Você viu como ele é. Escapamos dele antes, e agora ele nos viu de novo, e o que é pior, viu você e viu a faca. Eu bem que disse... (PULLMAN, 2013, p. 39-40).

Nesse trecho, observamos um momento teofânico de Deus semelhante ao mito bíblico e, “[...] a Bíblia muitas vezes apresenta Deus cercado de nuvens. Ela as considera às vezes como seu carro ou sua montaria celeste, seu abrigo ou sua tenda, como o revestimento de seu trono ou como a fina poeira levantada por seus pés” (GIRARD, 1997, p. 362). A natureza de deus na narrativa em estudo está atrelada à Montanha Nublada que faz referência ao símbolo da nuvem e revela toda uma bacia semântica simbólica contida na obra. Ainda segundo Girard,

“[...] a nuvem serve correntemente para evocar a manifestação (misteriosa) das forças benevolentes que ultrapassam o homem; mas, algumas vezes, ela exerce o papel de ponte vertical entre a terra e os céus. Por isto ela deve ser tida, antes de tudo, por um elemento teofânico, sem se excluir a possibilidade ocasional de uma conotação mais propriamente ascensional (1997, p.357).

A carruagem da Autoridade mostra o aspecto mais carregado da nuvem, causando temor na apresentação teofânica que, na presente trilogia, torna-se material e nada divina. Ainda na perspectiva de Girard, a nuvem tem alguns aspectos principais que desencadeiam e impressionam o imaginário humano, dentre estes, podemos ver dois aspectos presentes na narrativa. O primeiro a saber é a diminuição de visibilidade:

No começo da lista vem certamente a diminuição da visibilidade. O que entra em consideração aqui são principalmente as nuvens pesadas. “Ter nevoeiro diante dos olhos” ou “estar no nevoeiro” significa não ver claramente em dada situação. Passa-se então do registro sensorial para o registro do conhecimento racional (incompreensão) e para o da reação psicológica (insegurança). Quando Boileu escreve: “Uma nuvem confusa se confunde sobre minha visão”, confessa o obscurecimento de sua inteligência em um ponto. Fala-se, no mesmo sentido, de um projeto “brumoso”, ou de um escritor “nebuloso”, quando o pensamento é impreciso, e a expressão sem clareza (GIRARD, 1997, p.358).

A Autoridade adquiriu todo o poder porque foi o primeiro anjo a ter consciência do Pó, por isso, aproveitou-se para agregar conhecimento e dominar o mundo. Sua morada é uma fortaleza de guerra usada tanto para destruir os inimigos e, também, causar temor. No quesito temor, entra em ação o segundo aspecto do fenômeno simbólico da nuvem na imaginação humana, que é a ameaça, porque “quando se levantam ‘nuvens negras no horizonte’ de alguém, ele pressente a aproximação de um período de provações” (GIRARD, 1997, 358), quando se trata de nuvens leves, logo se trata de bonança. Assim, essa “constatação explica porque, nos mitos cósmicos e religiosos, a nuvem pode ser símbolo de indeterminação, de transcendência e/ou de mistério” (GIRARD, 1997, 359). Uma vez contextualizado o simbolismo da nuvem, percebemos que a Autoridade utiliza o aspecto nebuloso da imprecisão e ameaça do simbolismo da nuvem para manipular e dominar o imaginário da humanidade na narrativa.

As nuvens cercam a carruagem da Autoridade não permitindo que os seres humanos vejam sua velhice, por ser um ser muito antigo e vulnerável. A nuvem, sendo um aspecto da divindade, que revela a teofania de Deus na narrativa bíblica e em outras narrativas míticas, torna-se uma camuflagem nada espiritual a serviço da materialidade. Aqui, mais uma vez, vemos um símbolo diurno, do alto, servindo às forças noturnas referente à terra e à materialidade. Nas palavras de Girard,

As nuvens leves se mantêm nas alturas. Quanto às nuvens pesadas, muitas vezes formam uma separação estanque entre o céu e a terra, traçando assim uma linha de demarcação muito nítida entre o mundo dos deuses e o dos humanos. Por isto, a intuição simbólica se serve delas naturalmente para evocar o mundo da transcendência em perspectiva teológica e também antropológica (1997, p. 359).

Na obra em análise, compreendemos a expressão de luta contra os valores do Regime Diurno da imagem no combate ao símbolo máximo do deus diurno, mas mesmo esse deus diurno é material, pois é feito de pó como todos na narrativa, camuflando esta condição por meio do simbolismo das nuvens carregadas. A respeito do aspecto material da Autoridade,

houve um anjo, dando a entender ser Lúcifer, que descobriu este segredo, tentando desmascarar a Autoridade, mas fora expulso do céu, ou melhor, Montanha Nublada. Desse modo, diferente da narrativa bíblica, a criação do mundo se deu por meio da consciência adquirida com a matéria escura/*pó/sraf* e não por um deus monoteísta sobrenatural de acordo com a narrativa judaico-cristã.

4.1.4. Remitologização do mito de Adão e Eva e a nova perspectiva dada ao pecado original

Uma vez remitologizado o mito da criação em que Deus não é um ser divino e todopoderoso criador de todas as coisas, há espaço para outra perspectiva dada à imagem da queda e do “mito” do pecado original.

Na narrativa de Pullman, vemos o mito do pecado original e a imagem da queda em três versões diferentes: a primeira é a do mundo dos Mulefas, onde o mito é tomado de forma positiva; a segunda é no mundo de Lyra, onde o mito é tomado de forma negativa e, por último, podemos inferir que o escritor usa essas duas chaves de leitura para o mito no intuito de fazer o leitor refletir sobre o mesmo na realidade material fora da narrativa.

Antes de adentrarmos na análise sobre o mito da queda em Pullman, faz-se necessário estudar o que é o pecado original. A versão do pecado original, como conhecemos no Ocidente, iniciou com Santo Agostinho. Em meio a sua conversão, Agostinho se deteve no estudo do Gênesis capítulo 1 e 2 em busca de obter respostas para questões do mal. Em outras palavras:

O que ele realmente buscava nas Escrituras era uma resposta científica, racional, para as grandes questões que diziam respeito ao homem, aos cosmos e principalmente para dois problemas que o acompanhavam desde a sua juventude: o problema do mal e o da sua péssima conduta moral (SILVA, 2015, p. 76).

Essas inquietações trouxeram à tona a doutrina do “pecado original”. Até então, lia-se, em tratados teológicos e filosóficos sobre a introdução do mal no mundo. Várias culturas trazem narrativas míticas que explicam o surgimento do mal, mas Agostinho deu ao cristianismo o mito do “pecado original” quando tornou Adão o responsável por abrir a porta para a morte o pecado e a queda na realidade material de nosso mundo, trazendo toda mazela aos seus descendentes, ou seja, a raça humana. Agostinho embasou suas ideias na carta de Paulo aos Romanos 5:12 que diz: “Eis por que, como por meio de um só homem o pecado entrou no

mundo e, pelo pecado, a morte, assim a morte passou a todos os homens, porque todos pecaram” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2010, p. 1974).

Agostinho defende que por causa do pecado original de Adão, toda a humanidade herdou de forma fatídica o pecado que desembocará na morte. Sobre isto, Agostinho afirma:

Sei, pois, que o bem que não mora em mim, isto é, na minha carne. Se se atende ao conhecimento que tem, está de acordo com a lei; se se olha e faz, ele se rende ao pecado. E se alguém pergunta como se habita em sua carne, não é bem, mas o pecado, o que diremos senão que o sabe por causa da transmissão da mortalidade e da frequência da vontade? O primeiro é castigo do pecado original; o segundo, adquirimos enquanto vivemos (AGOSTINHO, 1952, p. 117).

Se por causa do pecado de Adão, a queda e a morte entraram no mundo, por meio do sacrifício de Cristo, a morte seria destruída, trazendo a salvação para a humanidade. A doutrina de Agostinho segue o regime diurno da imagem, pois nela percebemos que a relação do homem com a terra é pecaminosa e nociva, sendo necessário se separar dela para o paraíso e, Cristo, por meio da destruição da morte, traz eufemização para a mesma. Todavia, para se alcançar a salvação eterna, é preciso abrir mão de todos os prazeres carnis e Augustinho demonstra isso com sua própria vida.

Partindo da narrativa bíblica da queda, iremos compreender como se dá o processo de remitologização para configurar um novo imaginário distante do céu cristão e toda a simbologia que isso implica, principalmente no que concerne a nova configuração dada ao pecado original.

Para seguirmos os estudos sobre o processo de remitologização, primeiro, temos que trazer o mito em sua origem. Segundo o livro de Gênesis 3:

3 O relato do paraíso

A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos, que Iahweh Deus tinha feito. Ela disse à mulher: “Então Deus disse: Vós não podeis comer de todas as árvores do jardim?” A mulher respondeu à serpente: “Não podemos comer do fruto das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Dele não comereis, nele não tocareis, sob pena de morte.” A serpente disse então à mulher: “Não, não morrereis! Mas Deus sane que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós seres como deuses, versados no bem e no mal”. A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e comeu. Deu-o também ao marido, que com ela estava, e ele comeu. Então abriram-se os olhos dos dois e perceberam que estavam nus; entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram. Ele ouviu o passo Iahweh Deus que passeava no jardim à brisa do dia e o homem e sua mulher se esconderam da presença de Iahweh Deus, entre as árvores do jardim. Iahweh Deus chamou o homem: “Onde estás?” disse ele: “Ouvi teu passo no jardim”, respondeu o homem: “tive medo porque estou nu, e me

escondi”. Ele retomou: “E quem te fez saber que estavas nu?” Comeste, então, da árvore que proibi de comer!” O homem respondeu: “A mulher que puseste junto de mim me deu da árvore, e eu comi!” Iahweh Deus disse à mulher: “Que fizeste?” E a mulher respondeu: “A serpente me seduziu e eu comi”. Então Iahweh Deus disse à serpente: “Porque fizeste isso/ És maldita entre todos os animais domésticos/ E todas as feras selvagens/ Caminharás sobre teu ventre/ E comerás poeira/ todos os dias de tua vida/ porei hostilidade entre/ ti e a mulher,/ entre tua linhagem e a linhagem dela./ Ela te esmagará a cabeça/ e tu lhe ferirás o calcanhar”./ À mulher ele disse:/ “Multiplicarei as dores de/ tuas gravidezes,/ na dor darás á luz filhos./ Teu desejo te impelirá ao teu/ marido/ e ele te dominará”./ Ao homem disse:/ “Porque escutaste a voz de tua mulher/ e comeste da árvore que eu te proibira comer,/ maldito é o solo por/ causa de ti!/ Com sofrimentos dele te nutrirás/ todos os dias de tua vida./ Ele/ produzirá para ti espinhos e cardos,/ E comerás a erva dos campos./ Com suor/ de teu rosto/ comerás teu pão/ até que retornes ao solo,/ pois dele foste tirado./ Pois tu és pó/ e ao pó tornarás”/ O homem chamou sua mulher “Eva, por ser a mãe de todos os viventes. Iehweh Deus fez para o homem e sua mulher túnicas de pele, e os vestiu. Depois disse Iehweh Deus: “Se o homem já é como um de nós, versado no bem e no mal, que agora ele não estenda a mão e colha também da árvore da vida, e coma e viva para sempre!” E Iehweh Deus o expulsou do jardim de Éden para cultivar o solo de onde fora tirado. Ele banuiu o homem e colocou, diante do jardim do Éden, os querubins e a chama da espada fulgurante para guardar o caminho da árvore da vida (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2010, p. 37-38).

A cultura Ocidental tem como narrativa mítica predominante a bíblica e, de acordo com a narrativa acima, a queda humana aconteceu a partir do momento em que a mulher ouviu a serpente. A primeira mulher de Adão, Eva, ao ouvir a serpente, buscando o conhecimento, trouxe o mal para o universo. Aqui, veremos a figura ambivalente da serpente e sua coerção em relação à humanidade.

É uma verdadeira obra-prima de psicologia. O tentador é Satanás, o inimigo de Deus. Ele está representado pelo símbolo da serpente. Em todo o Oriente antigo ela era venerada como símbolo da fertilidade e da vida. Está representada em recipientes e em selos, como divindade que da vida e saúde (CIMOSA, 1987, p. 46).

De acordo com uma das tradições teológicas, a saber: “O javista a apresenta como ‘arum (astuto). A astúcia é, talvez, tomada de empréstimo do folclore, no qual também Jesus se inspirou: “sede prudentes como as serpentes... (Mt 10,16) (CIMOSA, 1987, p. 46)”. Ainda sobre o significado da serpente no mito bíblico, afirma Cimososa:

A serpente. Em hebraico ela é chamada de *nahas* e São Jerônimo traduziu na Vulgata como “serpente”, em Gn 3.1, e como “dragão, em Ex 7,15. São Jerônimo sugere também o termo dragão no Apocalipse (cap. 12), onde se fala do “grande dragão”, da “antiga serpente, chamada também de Diabo e Satanás, o sedutor do mundo inteiro...” O termo *nahas* foi escolhido talvez

referindo-se às suas ações (o verbo *nahas* significa, de fato, “induzir ao erro” e também “prática de magia”): a serpente engana, seduz e força a superar limites da natureza criada. Trata-se naturalmente de uma linguagem mítica (1987, p. 47).

Com todas essas informações sobre a serpente, percebemos que dentro da própria narrativa bíblica, a serpente tem diversas simbolizações devido à união de vários mitos que cercavam o povo de Israel, por causa disso, compreendemos que há uma remitologização da própria narrativa bíblica pela configuração dada à serpente.

Nas mitologias do Oriente antigo, a serpente assume diversos símbolos: - em Canaã. Ela representa forças subterrâneas; - no Egito, Uracus, a cobra feminina, representava o fogo; - em Babilônica, monstros criados por Tiamat; - na Mesopotâmia, ela é o raptor da planta da vida, na epopeia de Gilgamesh (CIMOSA, 1987, p. 47).

Todavia, o fato é que a serpente trouxe o mal para a humanidade quanto interagiu com Eva. Segundo a narrativa bíblica, a mulher cai na tentação por desejar ser como Deus, ciente do bem e do mal. Em outras palavras: “A mulher cai numa armadilha: pode obter a sabedoria, poder conhecer tudo, ter autonomia ética, poder criar suas regras como o próprio Deus: algo realmente atraente” (CIMOSA, 1987, p. 46).

No universo dos Mulefas, a origem da consciência está atrelada ao mito da queda. O mito fundante dos Mulefas é semelhante ao mito da queda escrito na Bíblia, posto que é composto por um ser feminino, uma fêmea, que estava livre de consciência, mas é coagida pela serpente a se ligar ao elemento proibido, no intuito de adquirir a sabedoria prometida pela serpente. De diferente, no universo dos Mulefas, temos a constituição corporal dos seres e os elementos que lhes dão dinamicidade para a evolução da vida consciente e física. Podemos ver a transcrição da descrição do mito da criação e, por sua vez, da origem da consciência que é contado à Mary Malone destituído da ideia da queda:

Mary perguntou a Atal:

Há quanto tempo existem mulefas?

E Atal respondeu:

Trinta e três mil anos.

Àquela altura ela já era capaz de interpretar as expressões de Mary, ou pelo menos as mais óbvias, e deu uma risada ao ver o queixo de Mary cair. O riso deles era tão franco e cheio de alegria, tão contagiante, que Mary geralmente não se continha e ria também, mas naquele momento permaneceu séria e espantada, e disse:

Como pode saber com tanta exatidão? Vocês têm uma história de todos esses anos?

Ah, sim, temos, — disse Atal. — A partir do momento que tivemos o sraf, tivemos memória e despertar. Mas, antes disso, não sabíamos nada.

O que aconteceu que deu o sraf a vocês?

Descobrimos como usar as rodas. Um dia um ser sem nome descobriu uma noz e começou a brincar, e enquanto ela brincava ela...

Ela?

Ela, sim. Não tinha nome antes disso. Ela viu uma serpente se enroscando através do buraco na esfera e a serpente disse...

A serpente falou com ela?

Não! Não! Isso é faz-parece. A história conta que a serpente disse: O que você sabe? De que se lembra? O que vê adiante? E ela disse: Nada, nada, nada. De modo que a serpente disse: Enfie o pé no buraco do fruto onde eu estava brincando e se tomará sábia. Então ela enfiou o pé no lugar onde a serpente estivera. E o óleo penetrou em seu pé e fez com que ela visse com mais clareza do que antes e a primeira coisa que ela viu foi o sraf. Era uma coisa tão estranha e agradável que quis compartilhar imediatamente com todos os seus parentes. De modo que ela e seu parceiro pegaram as primeiras e descobriram que sabiam quem eram, sabiam que eram mulefas e não animais de pasto. Eles deram nome um ao outro. Chamaram a si mesmos de mulefas. Deram nome à árvore-das-sementes e a todas as criaturas e plantas.

Porque ficaram diferentes, disse Mary.

Sim, ficaram. E seus filhos também, porque à medida que mais nozes caíam, eles mostraram a seus filhos como usá-las. E quando as crianças ficavam crescidas, começavam a gerar o sraf também, e quando estavam bastante grandes para usar as rodas, o sraf voltava com o óleo e ficava com eles. De modo que viram que tinham que plantar mais árvores-de-rodas, por causa do óleo, mas a casca das nozes era tão dura que raramente germinavam. E os primeiros mulefas viram o que deveriam fazer para ajudar as árvores, que era usar as rodas para circular e quebrá-las, de modo que mulefas e árvores-de-rodas sempre viveram juntos. (PULLMAN, 2013, p. 227-228).

Os Mulefas possuem uma visão positiva em relação ao mito da queda e à imagem da serpente, posto que foi a serpente que trouxe conhecimento e desenvolvimento para a existência da consciência deles. A serpente indicou que colocando o pé da mulher no óleo, tendo contato com o *sraf*, a mulher iria adquirir consciência. Tendo consciência, souberam que eram mulefas, tinham inteligência e se distinguiam dos outros animais dos pastos. Acima de tudo, começaram a criar, unindo a força da natureza, vivendo em harmonia, sem a ideia de pecado por terem descoberto o poder do conhecimento. Tendo essa visão do mito da criação desligado da ideia de pecado, Pullman dá a entender que o universo dos mulefas vive um estado paradisíaco na própria terra, sem a culpa diante da sexualidade e a própria aquisição do poder que o conhecimento deu aos mulefas por meio da mulher e a serpente. “As serpentes aqui são importantes. As pessoas cuidam delas e tentam não lhes fazer mal” (PULLMAN, 2013, p. 441).

Justamente neste universo paparelo dos mulefas, Lyra tem a lição da serpente Mary Malone no capítulo denominado “Marzipã”. Por meio da luneta âmbar, Mary podia perceber que o pó estava se esvaindo e tudo isto se devia ao fato de as fendas terem sido abertas em vários universos e, com elas, saíam os espectros que roubavam toda vitalidade dada pelas partículas de pó. Só havia um meio de sanar este fenômeno e Mary já tinha sido orientada pelos

anjos rebeldes antes de sair no universo paralelo do nosso mundo. Em um diálogo com Atal, podemos ver isto: “*O que fazer?*, perguntou Atal. Mary sentiu o peso da responsabilidade como uma pesada mão descendo entre suas escápulas, mas se obrigou a sentar ereta sem demonstrar abatimento. *Contar histórias*, respondeu” (PULLMAN, 2013, p. 443).

À beira de uma fogueira, Mary começa a contar sua história por causa da curiosidade de Lyra. Mary havia sido freira e ao mesmo tempo estudava física. Como ela mesma diz no diálogo com Lyra:

— Quando deixou de ser freira? — quis saber Lyra. — Eu me lembro exatamente — respondeu Mary — até mesmo da hora e do dia. Como era boa em física, sabe, então concluí meu doutorado e estava pronta para ensinar. Não era uma daquelas ordens em que você é totalmente afastado do mundo. Na verdade, nós nem sequer usávamos habito; apenas tínhamos que nos vestir com simplicidade, discretamente, e usar um crucifixo. Eu podia frequentar uma universidade para ensinar e fazer pesquisa na área de partículas elementares (PULLMAN, 2013, p. 444).

Por causa de seu doutorado, ela vai participar de uma conferência sobre partículas elementares em Lisboa, Portugal. Como ela mesma afirma:

Eu era tão inocente... vocês têm que se lembrar disso. Sempre tinha sido uma boa menina, sempre indo à missa, eu acreditava que tinha vocação para a vida espiritual. Queria de todo o coração servir a Deus. Queria pegar minha vida inteira e oferecê-la, assim — disse ela, levantando as mãos juntas em concha —, e colocá-la diante de Jesus para que ele fizesse o que quisesse com ela. E suponho que estivesse satisfeita comigo mesma. Satisfeita demais. Eu me sentia pura, correta e dedicada à religião, e era inteligente. Ah! Isso durou até, ah, as 21h30 do dia 10 de agosto, sete anos atrás (PULLMAN, 2013, p. 445).

Após a apresentação de sua tese, nesse dia, ela saiu com amigos para almoçar em um restaurante um pouco abaixo da costa e lá, “[...] sentado perto de mim havia um homem que eu tinha visto uma ou duas vezes durante a conferência. Não o conhecia nem de cumprimentar” (PULLMAN, 2013, p. 446). Ela resolveu conversar sobre a pesquisa dele que era interessante e bem comentada por seus colegas. Naquele momento, como ela mesma lembra: “A irmã Mary Malone, flertando! E os votos que eu tinha feito? E o que dizer de minha decisão de dedicar a vida a Jesus e todo o resto?” (PULLMAN, 2013, p. 446). Mary entende naquele momento que achava ser uma pessoa feliz dedicada à religião, mas diante daquele homem ela descobriu a paixão que até então não conhecia.

[...] Para mim, estar apaixonada era como a China: sabia que existia; que sem dúvida devia ser muito interessante e que algumas pessoas iam até lá, mas eu nunca iria. Eu passaria toda a minha vida sem jamais ir à China, mas isso não teria importância porque havia o resto do mundo para visitar (PULLMAN, 2013, p. 446).

Até conhecer a paixão por meio daquele homem, não havia a experiência, logo nada se sentia de afeição ou falta do lado sexual de Mary Malone, mas, ao sentir o sentimento de atração, trouxe à memória de Mary Malone o que é realmente felicidade e o que lhe dava prazer. Ela compara o sentimento de paixão ao ato de comer um doce amado de sua infância:

“E então alguém me passou um pedaço de alguma coisa doce e, de repente, me dei conta de que eu *tinha* ido à China. Por assim dizer. E que tinha me esquecido disso. Foi o gosto doce que trouxe tudo de volta... acho que era marzipã... uma pasta doce de amêndoas” — explicou a Lyra, que olhava para ela sem entender (...) De qualquer maneira — prosseguiu Mary —, eu me lembrei do gosto e, imediatamente, voltei ao passado, à ocasião em que provei aquele doce pela primeira vez, quando era garota (PULLMAN, 2013, p. 446-447).

Ao comer o doce marzipã, a memória trouxe o verdadeiro significado de felicidade e fez Mary refletir sobre o caminho que estava dando à sua vida. Aqui, em um caminho oposto ao de Santo Agostinho, que viveu todos os prazeres carnis e, em um certo momento da vida, decide se tornar um oblato vivo; Mary sempre viveu de forma inocente acerca dos prazeres carnis, mas sabia bem o que era prazer por meio do sentimento de paixão e magnitude sem apatia causada ao espírito, por meio de uma coisa prosaica como comer um doce, então, se a paixão se revelava daquela maneira, não poderia ser uma coisa ruim.

Enquanto Mary contava sua experiência, Lyra começava a entender o sabor da paixão que estava latente nela.

Enquanto Mary dizia isso, Lyra sentiu uma coisa estranha acontecer com seu corpo. Ela sentiu uma agitação nas raízes de seus cabelos: descobriu que sua respiração estava acelerada. Lyra nunca tinha andado em uma montanha-russa, nem nada parecido, mas se tivesse, teria reconhecido as sensações em seu peito: era de excitação e medo ao mesmo tempo, e ela não tinha a menor ideia do porquê. A sensação continuou e se tornou mais intensa, depois mudou, à medida que mais partes de seu corpo também foram sendo afetadas por ela. Sentia como se tivessem lhe dado a chave de uma casa enorme que ela não sabia que existia, uma casa que de alguma maneira estava dentro dela e, à medida que girava a chave, lá nas profundezas da escuridão do prédio, ela sentia outras portas se abrindo, e luzes se acendendo. Ficou sentada, abraçando os joelhos, mal ousando respirar, enquanto Mary continuava (PULLMAN, 2013, p 447).

Lyra, como Eva, foi a primeira a entender a mensagem do fruto proibido: a paixão. Ao contrário do que qualquer um poderia pensar, ela adentra na casa recém descoberta e se deslumbra com os sentimentos sem amarras.

Lyra sabia exatamente do que Mary estava falando e, meia hora antes, não teria tido absolutamente nenhuma ideia. E, em seu íntimo, aquela casa rica com todas as suas portas abertas e todos os seus aposentos iluminados estava esperando, silenciosa, esperançosa (PULLMAN, 2013, p. 448).

Mary, neste momento, cumpre a missão de ser a serpente da narrativa, indicando o caminho do prazer sem medo de cair no pecado original. E, suas palavras finais ao perceber que tinha conhecido a paixão sem o medo e bem exemplificado na citação a seguir:

[...] E pensei: será que vai ser melhor para alguém se eu confessar ao padre e prometer nunca mais voltar a cair em tentação? Será que alguém vai se tornar uma pessoa melhor se eu tomar minha vida miserável e infeliz? “E a resposta veio: não. Ninguém vai ficar melhor. Não há ninguém para se atormentar, ninguém para me condenar, ninguém vai me punir por ser má. O céu estava vazio. Eu não sabia que Deus tinha morrido, ou se Deus nunca absolutamente tinha existido, de qualquer maneira, mas me senti livre e solitária, e não sabia se estava feliz ou infeliz, mas algo estranho havia acontecido. E toda aquela enorme mudança tinha ocorrido no momento em que o marzipã tocou em minha boca, antes mesmo que eu o tivesse engolido. Um gosto, uma lembrança, um desmoronamento sob meus pés... (...) Quando afinal o engoli e olhei para o homem do outro lado da mesa, percebi que ele sabia que alguma coisa tinha acontecido. Não pude contar a ele naquela hora, naquele lugar, ainda era estranha demais e quase pessoal demais para mim. Mas depois saímos para dar uma caminhada pela praia no escuro e a brisa da noite agitava meus cabelos, e o Atlântico estava muito bem-comportado, ondas pequeninas e suaves acariciavam nossos pés...
 “E tirei o crucifixo de meu pescoço e o atirei no mar isso foi tudo. Estava tudo acabado. Tinha sumido.
 “E foi assim que deixei de ser freira” — concluiu ela (PULLMAN, 2013, p. 448).

As crianças ficaram atentas ao desenrolar da narrativa de Mary, principalmente Will que temeu pela escolha de Mary e pergunta:

— Foi difícil deixar a igreja? — Perguntou Will.
 — De certa maneira foi, porque todo mundo ficou decepcionado. Todo mundo, da Madre Superiora aos padres e meus pais. Ficaram tão aborrecidos e me censuraram tanto... Eu sentia que algo em que eles todos acreditavam fervorosamente dependia de que eu continuasse a fazer algo em que eu não acreditava. “Mas de certa maneira foi fácil, porque fazia sentido. Pela primeira vez na minha vida senti que estava fazendo alguma coisa com todos os elementos que constituíam minha natureza e não apenas uma parte dela. De

modo que foi solitário durante algum tempo, mas depois me habituei” (PULLMAN, 2013, p. 449).

A narrativa de Mary desconstrói a ideia de Deus na cabeça das crianças e isto acarreta questões sobre o bem e o mal e, a mesma responde:

— Mas agora pensa? — quis saber Will.
 — Eu acho que tenho que pensar — respondeu Mary, tentando ser precisa.
 — Quando deixei de acreditar em Deus — prosseguiu ele — você deixou de acreditar no bem e no mal?
 — Não. Mas deixei de acreditar que havia uma força do bem e uma força do mal que existissem fora de nós. E passei a acreditar que o bem e mal são nomes que se dá ao que as pessoas fazem, não para o que eles são. Tudo o que podemos dizer é que uma ação é boa porque ajuda alguém, ou que é má porque prejudica. As pessoas são complicadas demais para terem rótulos simples. — É verdade — concordou Lyra com firmeza. (PULLMAN, 2013, p. 450).

Por meio desse diálogo, percebemos que o pensamento de Mary Malone sobre o pecado original e a entrada no mal do mundo é totalmente diferente de Agostinho: Mary responsabiliza os indivíduos em suas ações que fazem mal ou bem aos outros, sem colocar a culpa em uma entidade fora do homem; Agostinho responsabiliza Adão por todo o mal que entrou no coração do homem e, Adão, por sua vez, responsabiliza a mulher e a serpente. Talvez seja intencional que Will se pergunte sobre o mal diante da escolha de matar a ideia de Deus, ao contrário de Lyra que se entrega a ideia da paixão, ou seja, a ida à China sem medo de nada, pois ela compreendia e dava abertura para a compreensão das ideias que Mary lhe passava por meio da experiência.

Will, ainda com medo de perder Deus, pergunta:

— Sentiu falta de Deus? — Perguntou Will.
 — Senti — admitiu Mary —, uma falta terrível. E ainda sinto. A coisa de que sinto mais falta é a sensação de estar conectada com o universo inteiro. Eu costumava me sentir ligada a Deus desse modo, e como ele estava lá, eu estava ligada e em contato com toda a sua criação. Mas se ele não está lá (PULLMAN, 2013, p. 450).

Diante desta resposta, fica claro que Deus é um conforto existencial importante para a conexão com o universo, mas esta conexão é expressa agora pelas partículas elementares que Mary tenta salvar ao contar a história do descobrimento da paixão que pode fazer fluir novamente a vida, pois o novo Adão e Eva são os responsáveis por trazer uma nova cosmovisão de mundo que fomente a vida e não o medo do pecado original.

Lyra, ao contrário de Will, tinha certeza que seguiria o fluxo de suas emoções, não sabia bem o que estava sentindo ainda na experiência material, mas “*pensou, daqui a pouco tempo eu saberei. Eu saberei dentro de muito pouco tempo*” (PULLMAN, 2013, p. 451). E assim aconteceu quando de forma simples e sutil as partículas de pó voltam a fluir no universo quando Lyra e Will se entregam à paixão sem a ideia de pecado original. O que antes era queda, na narração da Bíblia, aqui é libertação e redenção. Lyra,

(...) levou o fruto delicadamente até a boca de Will. Ela pôde ver pelo olhar de Will que, imediatamente, havia compreendido o que ela queria fazer, e que estava feliz demais para falar. Os dedos de Lyra ainda estavam nos lábios dele e Will os sentiu tremer, e levantou a mão para segurar os dedos dela, e nenhum dos dois conseguia olhar para o outro; estavam confusos; estavam transbordando de felicidade. Como das mariposas desajeitadas se esbarrando, sem mais peso que isso, seus lábios se tocaram. Então, antes que soubessem como havia acontecido, estavam abraçados, cada um cegamente apertando o rosto colado do outro (...). A palavra amor incendiou os nervos de Will. Seu corpo inteiro se encheu de prazer ao ouvi-la e ela respondeu com as mesmas palavras, beijando a faze quente de Lyra uma porção de vezes, todos os sentidos absorvendo com adoração o aroma de seu corpo, dos cabelos mimosos perfumados de mel à boca úmida de Lyra, que tinha o sabor da frutinha vermelha (PULLMAN, 2013, p. 470).

Will, assim como Adão, como o fruto proibido dado por Lyra, mas nesse universo, a serpente não é portadora da mensagem do mal, mas sim do prazer do corpo e a libertação da libido. Em outras palavras:

Os corpos amantes submetem-se, dominam e gozarão muitas vezes alternando esses jogos em redutos de intimidade. Seremos homem e mulher, homem-homem, mulher-mulher, teremos papéis e faremos inversão de papéis, saberemos que o corpo não é prisão baseada em qualquer órgão sexual, mas memória e potência. De todas as coisas que Ele-todos criou, o corpo é a síntese das muitas forças cósmicas que estão a construir os universos. O corpo é a reunião de toda a criação (MAGALHÃES, 2020, p. 26).

O Deus, o Pó, na narrativa, enseja a relação amorosa dos corpos para que a vida possa fluir. “Deus não pensa em solidão; ele age em relação” (MAGALHÃES, 2020, p. 63). Essa nova visão sobre o mito da criação agora sem a queda e o pecado original dá uma nova cosmologia às crianças.

O mito da queda no mundo de Lyra é semelhante ao mito bíblico de nosso universo, tendo como acréscimo unicamente a imagem dos demônios e o pó, como podemos ver na citação abaixo:

Ele procurou o Capítulo Terceiro do Gênesis e leu: “E a mulher disse à serpente: ‘Nós comemos do fruto das árvores que estão no paraíso. ‘Mas do fruto da árvore que está no meio do paraíso Deus mandou que não o comêssemos, e nem o tocássemos, para que não suceda que morramos.’ “Porém a serpente disse à mulher: ‘Vós de nenhum modo morrereis. ‘Pois Deus sabe que, em qualquer dia que comerdes dele, os vossos olhos se abrirão, e vossos dimons assumirão suas formas verdadeiras, e sereis como deuses, conhecendo o bem e o mal.’ “Viu, pois, a mulher que (o fruto da) árvore era bom para comer, e formoso aos olhos, e uma árvore desejável para revelar a forma verdadeira do dimon de alguém; e tirou do fruto dela, e comeu; e deu a seu marido, que também comeu. “E os olhos de ambos se abriram; e eles viram a forma verdadeira de seus dimons, e falaram com eles. “Mas quando o homem e a mulher conheceram seus próprios dimons, viram que uma grande transformação neles se efetudara, pois até aquele momento parecia que eles eram como todas as criaturas da terra e do céu, e não havia diferença entre eles. “E eles enxergaram a diferença, e conheceram o bem e o mal; e envergonharam-se. E coseram folhas de figueira para cobrir sua nudez...”. Ele fechou o livro.

— E foi assim que o pecado chegou ao mundo — disse. — O pecado, a vergonha e a morte. Ele surgiu no momento em que os dimons de Adão e Eva se tornaram imutáveis.

— Mas... — Lyra lutou para encontrar as palavras que queria. — Mas isso não é verdade, é? Não é como química ou engenharia, não é esse tipo de verdade, é? Adão e Eva nunca existiram, não é? O Catedrático de Cassington me disse que era só uma espécie de conto de fadas.

— A Cátedra de Cassington tradicionalmente é dada a um livre-pensador; a função dele é desafiar a fé dos Catedráticos. Naturalmente ele tinha que dizer isso. Mas pense em Adão e Eva como um número imaginário, como a raiz quadrada de menos um: a gente nunca vê uma prova concreta de que ele existe, mas quando incluímos esse número nas nossas equações, podemos calcular todo tipo de coisa que seria impossível imaginar sem ele. De qualquer maneira, essa história é o que a Igreja vem ensinando há milhares de anos. E quando Rusakov descobriu o Pó, finalmente havia uma prova física de que alguma coisa acontecia quando a inocência se transformava em experiência (PULLMAN, 2013, p. 340-341).

Percebemos que no mundo de Lyra e no nosso, há a mesma configuração do mito da queda, onde o homem cede à tentação da serpente, desobedece a Deus e acaba sendo fadado à queda e ao inferno.

A queda é do homem e, em simultâneo, da ‘lei’; como diz, uma vez mais, São Paulo, - o mandamento que me devia levar à vida, esse mesmo levou-me ao pecado. (Carta aos Romanos 7, 10). Logo, a queda consiste em uma censura ao longo de tudo que é humano no homem: tudo — sexualidade e morte, trabalho e civilização, cultura e ética — revela de uma natureza originária perdida, contudo sempre subjacente, e, simultaneamente, de um mal que, apesar de radical, não deixa de ser contingente (CIMOSA, 2013, p. 269).

Dentro da narrativa mítica do universo de Lyra, ainda há os dimons como agentes do pecado por serem seres bestiais que fomentam a imaginação ligada ao pó. Todavia, por ter viajado para o universo dos mulefas e aprendido uma nova chave de leitura para o mito, ela traz a nova mensagem e sua missão é construir a nova república do céu na terra, trazendo o novo conhecimento para seu universo: “sem conhecimento não há projeto humano. Para se humanizar é preciso conhecer” (PULLMAN, 2020, p. 69). Aqui, o que fica claro é a preferência pelo conhecimento, mesmo que traga a finitude.

[...] Melhor o conhecimento na finitude que o desconhecimento na eternidade. Primeiro vem o conhecimento, depois se corre o risco da eternidade. Inverter essa prioridade sempre foi uma grande mazela para a vida humana. Aspirar à eternização da nossa vida, das nossas ideias, das nossas ideologias, das nossas ações sempre resultou em desastres humanos e catástrofes históricas em forma dos mais vis totalitarismos. Ser eterno não deveria ser aspiração humana, pois o que lhe dá dignidade é a busca do conhecimento. Humana e acertada decisão de Eva: conhecimento (MAGALHÃES, 2020, p. 69).

Em todos os universos apresentados por Pullman, em sua obra, o mito é tomado de forma diferente. No universo dos mulefas, o conhecimento dado pela serpente é tomado de forma totalmente positiva. No universo de Lyra, há um combate de cosmovisões sobre a narrativa da criação: os cientistas veem o pó como algo positivo que dá consciência aos humanos e o Magisterium, tentando dominar a sociedade deste universo, demoniza a narrativa da criação, trazendo o conhecimento atrelado a ideia de queda e pecado, mas, neste universo há espaço para o embate de ideias até as vias de fato, ou seja, até chegar ao estopim em que os homens entram em uma guerra para adquirir a liberdade tentando matar a própria Autoridade. Em nosso mundo, podemos inferir que o processo é a reflexão por meio da narrativa lida, logo, cada indivíduo terá a sua própria interpretação do mito da criação e sobre a perspectiva a tomar em relação à queda e ao pecado original: tomar como literal ou como uma metáfora para mostrar que a matéria escura que é o verdadeiro deus.

O ponto culminante da narrativa é quando o pó, que doa vida ao universo, para de se esvaír para o buraco negro quando Will e Lyra se entregam ao fruto proibido do amor sem a ideia de pecado original, como podemos ver na citação a seguir:

A terrível torrente de Pó jorrando no céu havia parado de fluir. Não estava parada, de forma alguma; Mary vasculhou o céu inteiro com as lentes âmbar, vendo uma corrente aqui, um redemoinho ali, um vórtice mais adiante; estava em perpétuo movimento, mas não estava mais fluindo para longe. Na verdade, muito pelo contrário, estava caindo como flocos de neve (...). Mary se virou, de luneta em punho, e viu Will e Lyra voltando. Eles ainda estavam a alguma distância; não vinham andando depressa. Estavam de mãos dadas,

conversando, as cabeças bem juntas, sem dar atenção a nada do que os cercava; mesmo de longe ela podia ver. Ela quase pôs a luneta no olho, mas se conteve e a colocou de volta no bolso. Não havia necessidade de usar a luneta; ela sabia o que veria; eles pareceriam feitos de ouro vivo. Eles pareceriam a imagem verdadeira do que seres humanos sempre poderiam ser, depois que tivessem descoberto sua herança. O Pó descendo como uma chuva vinda das estrelas encontrado novamente um lar para viver, e aquelas crianças-que-não-eram-mais-crianças, embebidas e transbordando de amor, eram a causa de tudo aquilo (PULLMAN, 2013, p. 474-475).

De qualquer maneira, o que podemos ver por meio da narrativa de Pullman é que o mito é usado como forma de subjugar ou libertar a mente humana nos universos de Lyra e no nosso universo. Todavia, a narrativa também indica o caminho que Lyra resolveu dar ao seu universo, ou seja, reescreve a própria narrativa mítica ao expressar em si uma nova versão da mãe Eva trazendo e indicando um novo caminho longe da ideia de pecado original. Em outras palavras:

A queda aparece não como maldição do *pecado original*, criação da cabeça de Santo Agostinho que, depois de aproveitar bem a vida, jogou essa doutrina nas nossas costas. O *pecado original não me pertence* (...). A queda aparece como inauguração da humanidade. Não há *pecado original* no Gênesis. O homem, na realidade Eva, preferiu o conhecimento dos deuses e a morte à vida eterna na ignorância: *No dia em que dela comerdes, sereis como deuses* (Gênesis 3). Texto escravizado, adulterado pelas instituições e dogmas, que coloca Eva como a grande pecadora e não como Prometeu de saias, que roubou o fogo dos deuses. Eis aqui o nascimento da misoginia! (FERRAZ apud MAGALHÃES, 2020, p. 9).

O imaginário do adulto está estagnado, mas o da criança é rico. Sendo possível somente elas vislumbrarem esta nova perspectiva do mito, ou seja, remitologizar o mito em sua vivência pessoal e, aos poucos, levá-los às vias de fato no ambiente social por meio da quebra dos grilhões morais trazidos com a interpretação do pecado original tirado do mito da criação da Bíblia. A nova Eva em si traz o arquétipo do aconchego diante da imagem da queda e contra a ideia de pecado original por meio do deleite com o amor sem amarras. “Quem odiava corpos era Agostinho, pois Deus não resistiu, virou corpo e passou a ter a alegria dos filhos de Eva, a Libertadora” (FERRAZ apud MAGALHÃES, 2022, p. 10).

Desse modo, inferimos que o fato de Pullman escolher personagens infantis para serem o herói e a heroína, nesta narrativa, não é aleatória e é sobre isso que iremos discorrer no próximo tópico.

4.1.5. O arquétipo da criança e a subversão diante do pecado original e a construção da nova visão do paraíso

Na trilogia de Pullman, observamos a criança como o agente da mudança. Em cada criança, temos o eterno retorno de todos os fatores da existência como nascimento, desenvolvimento e morte. Por causa disso, torna-se a criança a metáfora perfeita para uma nova mensagem mitológica. Segundo Hollis (2005, p. 47): “[...] a vida e renovação em face da morte e de toda a história, e cada criança começa a jornada mais uma vez. A criança, cada criança, é uma reinvenção potencial da raça humana, para melhor ou para pior”.

Philip Pullman traz duas crianças que não se conformam com a igreja e a narrativa dominante e, por meio de artefatos fantásticos, são capazes de ir ao reino dos mortos para destruir a própria morte e dar uma nova forma de viver e sobreviver ao fantasma da finitude.

A palavra “forma”, aqui, é uma ótima metáfora. Ela é o recipiente que dá forma, e é energia formadora também. Se “a criança é o pai do homem”, como afirma Woodsworth, então a forma original está sempre presente, procurando dar forma às energias a serviço daquela ideia arquetípica. Assim como Platão percebeu a base da realidade como sendo a Forma ou Ideia, também a metáfora da criança é um processo arquetípico, formativo. Como forma original, ela é a origem, o conceito, o padrão e o agente padronizador, tudo ao mesmo tempo (HOLLIS, 2005, p. 46).

Dando-nos uma nova visão acerca da morte e da passagem do tempo, “como o princípio da futuridade, a criança é, muitas vezes, o precursor do novo, a compensação pela unilateralidade do passado” (HOLLIS, 2005, p. 48) como poderemos ver na análise do capítulo “Sem saída”, onde há a luta simbólica contra a morte e o novo rumo do céu na terra.

A introdução do capítulo “Sem saída” se inicia com o versículo de São João 8:32 que diz: “E conhecereis a verdade e a verdade os libertará” e aqui Pullman nos apresenta sua verdade acerca do reino dos mortos. Lyra, logo no início do capítulo, lembra-se da profecia acerca de sua missão de destruir a morte, como podemos ver na citação a seguir:

— Você provavelmente não sabe, mas as bruxas, você se lembra de Serafina Pekkala, as bruxas têm uma profecia a respeito de mim. Elas não sabem que eu sei... ninguém sabe. Nunca falei a respeito disso com ninguém antes. Mas quando estava em Trollesund e Farder Coram, o gípcio, me levou para ver o Cônsul das Bruxas, o Dr. Lanselius, ele me fez passar por uma espécie de teste. Disse que eu tinha que sair até o quintal da casa e escolher, dentre vários galhos de pinheiro nubígeno, o que tivesse sido usado por Serafina Pekkala, para mostrar que eu realmente sabia ler o aletômetro relatou. “Bem, eu fiz isso e depois voltei depressa, porque estava frio e só levou um segundo, foi fácil. O cônsul estava conversando com Farder Coram e eles não sabiam que eu estava ouvindo o que diziam. Ele disse que as bruxas tinham uma profecia a respeito de mim, que eu iria fazer alguma coisa incrível e importante, e que isso iria acontecer num outro mundo... Só que nunca falei disso [...] Mas agora, eu acho que sei. E encontrar você de novo é apenas uma espécie de prova. O que tenho que fazer, Roger, o destino que tenho que cumprir é que tenho que

ajudar todos os fantasmas a saírem da terra dos mortos para sempre. Eu e Will, nós temos que salvar todos vocês. Tenho certeza de que é isso. Deve ser. E por causa de Lorde Asriel, por causa de uma coisa que meu pai disse... A morte vai morrer, ele disse. Porém, não sei o que vai acontecer. Você não deve contar a eles ainda, prometa. Tenho medo que possa não aguentar até lá (PULLMAN, 2013, p. 311- 313).

No entanto, a personagem não enseja apenas vencer a morte, mas também libertar os fantasmas que estão presos no mundo dos mortos, sendo atormentados pelas harpias que lhes torturam, lembrando-lhes de seus erros a mando da Autoridade. Sobre esta questão, lemos:

- O que vocês vão fazer, você e a menina? - perguntou Tialys.
 - Abrir este mundo e deixar os fantasmas saírem. É para isto que tenho a faca.
- Will nunca tinha visto tamanho espanto no rosto de duas pessoas, quanto mais aquelas pessoas cuja boa opinião era importante para ele. Tinha adquirido um grande respeito por aqueles dois. Eles ficaram sentados em silêncio por alguns instantes e então Tialys disse:
- Isso vai desfazer tudo. É o maior golpe que se poderia infligir. A Autoridade vai ficar sem nenhum poder depois disso.
 - Como eles poderiam jamais prever isso? — comentou a pequena dama.
 - Vai pegá-los completamente desprevenidos! (PULLMAN, 2013, p. 313-)

Essa façanha é possível por meio da faca matadora de deuses que é capaz de cortar qualquer coisa, inclusive universos paralelos, inclusive a parede do além que divide o mundo dos vivos e dos mortos.

[...] Will e Lyra trocaram um olhar. Então ele cortou uma janela e foi a coisa mais bonita que eles jamais tinham visto.

O ar noturno encheu seus pulmões, fresco, limpo e leve, os olhos deles se banquetearam com o dossel de estrelas brilhantes e com o brilho da água em algum lugar mais abaixo, e havia bosques de árvores imensas, altas como castelos, salpicando a vastidão da savana.

Will aumentou a janela alargando-a tanto quanto pôde, andando na relva para a esquerda e para a direita, tornando-a grande o bastante para que seis, sete, oito pudessem passar através dela andando lado a lado, saindo da terra dos mortos.

Os primeiros fantasmas tremeram de esperança e o entusiasmo foi se propagando, como uma ondulação sobre a água, percorrendo a longa fileira atrás deles, tanto crianças pequenas como pais idosos olhando para o alto e para frente radiantes e maravilhados, enquanto as primeiras estrelas que viam em séculos brilhavam com esplendor, através da janela, para seus pobres olhos famintos.

O primeiro fantasma a deixar o mundo dos mortos foi Roger. Ele deu um passo à frente, virou-se para trás para olhar para Lyra, então deu uma risada de surpresa quando se viu virando-se de volta para a noite, para a luz

das estrelas, para o ar... e então desapareceu, deixando atrás de si uma pequenina explosão de felicidade tão vivida que Will se lembrou das borbulhas numa taça de champanhe.

Os outros fantasmas o seguiram, e Will e Lyra caíram exaustos na relva carregada de orvalho, cada nervo em seus corpos abençoando o cheiro agradável e aromático da terra fértil, o ar noturno, as estrelas (PULLMAN, 2013, p. 368)

Will e Lyra retiraram os fantasmas do reino dos mortos com a ajuda das harpias que lhes guiam onde é possível cortar uma janela para outro universo longe dos abismos mais profundos da terra, mas estas fazem isto porque escutam histórias verdadeiras por parte de Lyra e isto lhes dá um acalento a tantos anos tendo a missão de atormentar os mortos e também viverem atormentadas pela Autoridade que lhes deixaram presas e abandonadas naquele reino do nada.

— Esta é a última coisa que faremos — disse a harpia no centro, que era a própria Sem-Nome. — Escute-me. Milhares de anos atrás, quando os primeiros fantasmas vieram para cá, a Autoridade nos concedeu o poder de ver o pior em todo mundo, e nos alimentamos do pior desde então, até nosso sangue estar rançoso e fedido disso e nossos corações enojados.

“Mas, mesmo assim, era só o que tínhamos para nos alimentar. Era tudo o que tínhamos. E agora descobrimos que vocês estão planejando abrir um caminho para o mundo da superfície e conduzir todos os fantasmas para fora, para o ar...”

E sua voz áspera foi abafada por um milhão de sussurros, à medida que todos os fantasmas que podiam ouvir gritavam de alegria e esperança, mas todas as harpias gritaram e bateram as asas até que os fantasmas se calaram de novo.

— Sim — gritou Sem-Nome —, querem levá-los para fora! O que nós faremos agora? Vou lhe contar o que vamos fazer: de agora em diante, não vamos mais controlar nenhum de nossos impulsos. Vamos ferir e profanar, rasgar e despedaçar todo fantasma que entrar e os deixaremos loucos de medo, de remorso e de ódio por si próprios. Isto aqui agora é um deserto, nós o tornaremos um inferno!

Todas as harpias sem exceção berraram e escarneceram e muitas delas levantaram voo da árvore seguindo direto para cima dos fantasmas, fazendo com que se dispersassem apavorados. Lyra agarrou-se ao braço de Will e disse:

— Eles revelaram nosso plano e agora não vamos mais poder fazer o que tínhamos planejado, eles vão nos odiar, vão pensar que os traímos! Tornamos as coisas piores, não melhores!

— Fique calada — disse Tialys.

— Não se desespere. Chame-os de volta e faça com que nos ouçam. De modo que Will gritou:

— Voltem aqui! Voltem aqui, todos vocês! Voltem e ouçam! Uma a uma as harpias, com os rostos ávidos e famintos, tingido, pelo desejo de sofrimento, se viraram e voaram de volta para a árvore e os fantasmas também se aproximaram. O cavaleiro deixou sua libélula aos cuidados de Salmakia e sua silhueta pequenina e tensa, vestida de verde e de cabelos escuros, saltou sobre um pedregulho onde todos poderiam vê-lo.

— Harpias — disse ele — podemos lhes oferecer algo melhor que isso. Respondam às minhas perguntas com sinceridade e ouçam o que vou dizer,

depois tomem a decisão. Quando Lyra falou com vocês do lado de fora do paredão, vocês a atacaram. Por que fizeram aquilo?

— Mentiras! — gritaram todas as harpias. — Mentiras e fantasias!

— Mas quando ela falou ainda há pouco, vocês ouviram, todas vocês, e ficaram quietas e em silêncio. Mais uma vez, por que foi isso?

— Porque era verdade — disse Sem-Nome. — Porque ela falou a verdade. Porque ouvir a verdade nos nutriu. Porque estava nos alimentando. Porque não pudemos nos impedir de fazer isso. Porque era verdade. Porque não imaginávamos que pudesse existir alguma coisa que não fosse maldade. Porque ouvir nos trouxe notícias do mundo e do sol, do vento e da chuva. Porque era verdade (PULLMAN, 2013, p. 319-320).

Diante da proposta de Lyra, em que as harpias teriam a missão de guiar os mortos para a saída que eles criaram com a faca sutil, tendo os fantasmas que pagar contando histórias verdadeiras, havia uma saída para tornar a existência das harpias mais agradável porque poderiam torturar mentirosos, mas beneficiar os fantasmas que contassem a verdade indicando o caminho que poderia tirá-los do reino dos mortos.

Como podemos ver, a saída fabulosa do reino dos mortos consiste em contar histórias e, o contar histórias cai na estrutura dramática do Regime Noturno da imagem, quando o homem usa as histórias como uma forma simbólica de domar o tempo para um recomeço.

Uma vez domado as harpias, o que fica no ar é a interrogação sobre o que aconteceria com os fantasmas longe do reino dos mortos. Lyra consulta o aletômetro e esclarece:

— O que vai acontecer? Quando deixarmos o mundo dos mortos, vamos viver de novo? Ou vamos desaparecer como nossos daemons! Irmãos e irmãs, não devemos seguir esta criança a lugar nenhum enquanto não soubermos o que vai acontecer conosco! Os outros repetiram a pergunta:

— Sim, diga-nos para onde vamos. Diga-nos o que esperar! Não iremos enquanto não soubermos o que vai acontecer conosco! Lyra virou-se para Will em desespero, mas ele disse:

— Diga a verdade. Pergunte ao aletômetro e conte a eles o que o aletômetro responder.

— Está bem.

Ela tirou o instrumento dourado da bolsa. A resposta veio imediatamente. Lyra guardou o aletômetro e se levantou.

— Isto é o que vai acontecer — declarou —, e é verdade, absolutamente verdade. Quando saírem daqui, todas as partículas que os constituem se desprenderão e flutuarão se dispersando, exatamente como aconteceu com seus daemons. Se já viram pessoas morrerem, sabem como é. Mas seus daemons não são simplesmente nada agora, eles fazem parte de tudo. Todos os átomos que eles eram fazem parte do ar e do vento, das árvores, da terra e de todas as coisas vivas. Eles nunca desaparecerão. Apenas fazem parte de tudo. E é exatamente o que vai acontecer com vocês, juro, dou a vocês minha palavra de honra. Vocês vão se dispersar, é verdade, mas estarão lá fora ao ar livre, novamente fazendo parte de tudo que está vivo (PULLMAN, 2013, p. 322-323).

Muitos fantasmas tomaram Lyra como um ser demoníaco que queria destruí-los, mas, surpreendentemente, uma mártir toma o discurso e declara:

Ninguém falou. Aqueles que tinham visto como os daemons se dissolviam estavam recordando isso e aqueles que não tinham estavam imaginando, e ninguém falou até que uma jovem mulher se adiantou. Ela havia morrido como mártir séculos antes. Olhou para todos em volta e disse:

— Quando estávamos vivos, disseram-nos que quando morrêssemos iríamos para o céu. E disseram que o céu era um lugar de alegria e glória, e que passaríamos a eternidade em companhia dos santos e dos anjos louvando o Todo-poderoso, em estado de êxtase. Isso é o que nos diziam. E foi o que levou alguns de nós a dar nossas vidas, e outros a passar anos orando em isolamento e solidão, enquanto toda a alegria de viver ia se perdendo, abandonada ao nosso redor, sem que jamais nos déssemos conta.

“Porque a terra dos mortos não é um lugar de recompensa nem um lugar de punição. É um lugar de nada. Os bons vêm para cá da mesma forma que os maus, e todos nós definhamos aqui nessa escuridão para sempre, sem nenhuma esperança de libertação ou de alegria, de sono, de descanso ou de paz.

"Mas agora esta criança veio nos oferecer uma saída e eu vou segui-la. Mesmo que isso signifique o apagamento total, amigos, eu o receberei de braços abertos, porque não será nada, estaremos vivos de novo em mil folhas de relva, e em um milhão de folhas, estaremos caindo nas gotas de chuva e soprando na brisa fresca, estaremos brilhando no orvalho sob a luz das estrelas e da lua, lá fora no mundo físico que é nosso verdadeiro lar e sempre foi.

“Por isso recomendo e insisto: venham com a criança para sairmos para o céu!” (PULLMAN, 2013, p. 323).

O céu oferecido por Lyra aqui é o cosmos, pois todos que saíssem do reino dos mortos se ligariam as sombras sendo matéria ligada à natureza. A república do céu se torna a própria terra.

De forma hipotética, podemos dizer que na narrativa em análise, vemos a criança como agente de mudança na forma de ver a vida e suas contingências. Esta expressão é mais forte quando vemos a menina Lyra Belacqua sendo a nova Eva que tem o papel de fazer as novas escolhas para livrar a sociedade da visão opressora da igreja. Para Gilbert Durand (1988), o retorno à infância ou a permanência nela é a capacidade simbólica de reverter, por completo, os aspectos nefastos da passagem do tempo e da morte, pois o retorno à infância faz com que o indivíduo, de forma simbólica, volte-se a um tempo de felicidade plena, desvinculando-se das amarras do cotidiano e das contingências trágicas da vida adulta. Assim,

[...] após haver instaurado o bom senso do equilíbrio diante da morte, da vida e do desregramento psicossocial, após haver constatado a grande catolicidade dos mitos e dos poemas e instaurado o homem enquanto *homo symbolicus*, o símbolo, diante da entropia positiva do universo, erige enfim o domínio do supremo valor e equilibra o universo que passa, através de um Ser que não

passa, a quem pertence a eterna infância, a eterna aurora; o símbolo resulta numa teofania (DURAND, 1988, p. 100).

Segundo Carl G. Jung (2000, p. 162) a presença do motivo da criança trata-se de “vestígio da memória da própria infância (...) [relacionado a] certas coisas que esquecemos (...) [ou] é sempre uma imagem que pertence a humanidade inteira e não somente ao indivíduo”. Permanecer criança é uma forma de manter um tempo maravilhoso primitivo livre das amarras dogmáticas em busca de realizar suas vontades.

A imagem infantil primordial liga o indivíduo à alma coletiva do homem, livrando-o das amarras da unilateralidade racional da consciência puramente racional da sociedade tecnológica, da dimensão carnal que sempre remete a passagem do tempo, a vigência da morte inerente que é irrevogável (JUNG, 2000). Vendo o mundo a partir do olhar avesso de uma criança, a inversão de valores, o questionamento e a rebeldia, sem grandes prejuízos morais, podem ser alcançados porque a criança simboliza a habilidade de minimizar os grandes problemas existências da vida adulta. “A miniatura é um exercício de frescor metafísico; permite mundificar sem se arriscar muito. E quem repousa em tal exercício de mundo dominado! A miniatura é repousante, sem jamais fazer adormecer” (BACHELARD, 1993, p. 168). A criança, que remete a ideia de miniatura, é o pequeno que traz em si a morada do grande, sendo a fomentadora das riquezas da imaginação criadora, construindo uma nova visão acerca do mundo. Neste contexto, podemos usar as palavras de Schopenhauer (apud BACHELARD, 1993, p. 159): “‘O mundo é a minha imaginação’. Possuo tanto melhor o mundo quanto mais hábil for em miniaturizá-lo. Mas, fazendo isso, é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem”.

As crianças devem fazer escolhas como: seguir ou não a Autoridade e, por sua vez, as ordens do Magisterium. Como primeiro dilema, está presente a descoberta da sexualidade que podemos ilustrar como sendo a descoberta da libido. De forma breve, podemos dizer que a libido é uma pulsão sexual que impele o ser humano a ativar certas zonas erógenas que lhe proporcionam prazer. Esta energia é comparada por Freud (1980) à fome e tem como função perpetuar a espécie humana. A libido acompanha a criança desde seu nascimento, porém, devido à repressão, essa busca de prazer inerente é maculada e a criança vai lutando para reprimir seus desejos.

Na mitologia desenvolvida por Gilbert Durand, a forma como os indivíduos encaram a libido demonstra sua dinâmica de fuga simbólica, expressando um trajeto antropológico diurno ou noturno. Quando os indivíduos ou culturas lutam contra a libido, temos um trajeto antropológico diurno; no entanto, quando estas optam por narrativas mitológicas e os ritos

culturais que aceitam a libido de forma positiva, temos um trajeto antropológico noturno. Na obra em análise, vemos duas crianças lutando contra os dogmas autoritários da Autoridade que simboliza a igreja, ao passo que descobrem sua sexualidade aceitando-a. Tendo como mentora a Mary Malone, uma ex-freira que deixa a igreja em busca do amor, as crianças aprendem a se deleitar com a libido. Neste contexto, compreendemos que a forma de encarar a libido converge na nossa hipótese de que a obra busca seguir o Regime Noturno da imagem, indo de encontro à narrativa bíblica da queda. Esta nova forma de encarar o mito da queda nos permite vislumbrar uma nova percepção do mito de Adão e Eva na figura de Will e Lyra Belacqua.

Neste contexto, pretendemos observar que há a remitologização do mito de Adão e Eva que vai divergir da narrativa bíblica, porque, como pudemos observar nos pontos anteriores, as imagens analisadas desembocam no Regime Noturno da imagem, mesmo tomando algumas narrativas míticas. Os mitos são remitologizados, trazendo um novo imaginário divergente da narrativa bíblica. Se na Bíblia, o mito de Adão e Eva são diurnos, pois buscam voltar para o céu como forma de reparar a queda do paraíso, o Adão e Eva, na presente narrativa, voltam-se para os prazeres da terra, seguindo uma perspectiva noturna de encarar a vida e suas contingências. Assim, compreendemos que o mito de Adão e Eva está atrelado à imagem do paraíso, lugar onde estamos livres da morte e da finitude, mas, para chegar até ele, devemos abrir mão de nossa libido e de todo pecado que desemboca na queda.

Na trilogia de Pullman, temos uma nova concepção de paraíso que está presente na terra, ou seja, a república do céu na terra. Podemos compreender que a narrativa, por remitologizar o mito da queda, pode transfigurar os elementos do pecado e da morte que atormentam o ser humano.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gilbert Durand (1983; 1988; 1995; 1996; 2001; 2002), em sua teoria do Imaginário Simbólico, defende que, dependendo da forma como encaram a vida, tanto as culturas, como os indivíduos podem ter uma constelação de imagens simbólicas que desembocam no Regime Diurno da imagem, isso implica na busca de vencer a morte numa perspectiva de *ascensão* e *verticalidade*. Ao contrário disso, as culturas e os indivíduos podem seguir outra direção, que é a constelação de imagens simbólicas que desembocam no Regime Noturno da imagem, expressando uma perspectiva de *eufemismo* e *inversão* em relação aos aspectos nefastos da passagem do tempo e da morte: a esta forma particular que cada cultura pode pautar seu imaginário é denominado de *Trajeto Antropológico*.

A partir do estudo da simbologia das imagens, seguindo o método mitocrítico desenvolvido por Gilbert Durand, pudemos perceber que o trajeto antropológico da *Trilogia Fronteiras do Universo* (2013) está carregado de uma constelação de imagens simbólicas relativas às imagens que ceceiam objetivamente o arquétipo da Grande Mãe. Tais imagens simbólicas desembocam e se constelam no Regime Noturno da imagem, de acordo com o estudo do Imaginário Simbólico desenvolvido por Gilbert Durand (2002; 2001; 1996). Percebemos que as personagens se deleitam nos aspectos ctônicos na natureza, seguindo uma perspectiva totalmente feminina de encarar a vida. Por isso, os personagens podem ser considerados heróis noturnos, pois não pegam em armas para vencer os aspectos dos instintos carnis ligados à Grande Mãe, mas, ao contrário, deleitam-se com os prazeres terrestres, vivendo os rituais ligados às ervas e aos feitiços do Grande Feminino.

Ao fim desse trabalho, reafirmamos a tese de que a obra de Philip Pullman tem uma constelação de imagens que desembocam no regime noturno da imagem ao ressignificar as imagens de pecado, queda e morte, dando uma nova configuração ao próprio mito bíblico da criação. O pecado não é um símbolo de queda, mas torna-se uma inversão ao ser transfigurado dentro do reino dos mortos, assim, o pecado ligado à queda, torna-se libertação e, por fim, a tão temida morte é o retorno ao pó e à vida de forma material na terra. A forma como Philip Pullman reconta o mito da criação em dois universos criados, literariamente, demonstra a capacidade de romper um *schème* cultural canônico diurno, como o judaico-cristão, para um *schème* de aconchego que desemboca no regime noturno da imagem.

Uma vez ressignificado a imagem de pecado, queda e morte, observamos que há uma reconstrução da própria narrativa canônica usada como base. Assim, afirmamos que Philip Pullman remitologiza o mito da queda e da redenção para trazer um novo imaginário que

delinear uma nova forma de ver a vida, ou seja, uma narrativa remitologizada capaz de delinear uma panaceia simbólica para aqueles que não têm um pensamento que se harmoniza com o judaico-cristão. Todavia, para além dessa dicotomia cristã e ateia, pudemos observar a capacidade que uma narrativa infantojuvenil tem de ressignificar um imaginário canônico, sendo capaz de reconfigurar até uma narrativa mítica que parece ser intransponível. Uma vez reconfigurado o mito, há espaço para transformar a cultura.

Se o mito bíblico da criação demoniza Eva por escolher o fruto da árvore do conhecimento, aqui, a nova Eva é a heroína por trazer à luz e a sabedoria não só para o mundo dos vivos, mas também, ao mundo dos mortos. O mundo, na narrativa de Pullman, é onde habita a sacralidade e não um lugar metafísico. No caso da obra em análise, vemos o mitologema do mito de Adão e Eva como agentes de mudança por trazer o caminho de rebeldia como uma nova visão de conhecimento para os universos paralelos. Neste contexto, entendemos que “a sacralidade é o mundo próprio da cultura. Os mitologemas recolhem as proto-formas dos projetos culturais. Como eles têm início os destinos culturais” (CRIPPA, 1929, p. 203). As personagens Lyra e Will, os jovens que são agentes de mudança, têm como função criar a república do céu na terra, indo de encontro à visão do paraíso descrito na Bíblia. Segundo Crippa (1929, p. 200): “Os bens e as realidades culturais assumem substância ou se constituem como realidades significativas, dentro de um mundo aberto e definido em precedência. Nesta abertura põe-se o princípio da realidade e o estilo de cada cultura”. Assim, podemos ver o paraíso para além da terra sendo substituído por uma visão mais materialista, ou seja, procura-se um paraíso na terra, ao reconstruir o paraíso do céu na própria terra. O exemplo dado pelas personagens passa a ser um ponto de reflexão para nossa realidade material:

Os criadores de mito na nossa época são você e eu – nos sonhos que sonhamos, nos padrões que tecemos, e naquelas imprevisíveis e momentâneas aberturas para a eternidade através das quais vislumbramos as formas transitórias dos deuses. Nosso mundo material flutua em um mar de ansiedade, no entanto é sustentado de modo resolutivo por fios invisíveis. Em nenhum outro lugar esse fato é tão verdadeiro como quando o sujeito acredita que os deuses de foram por completo (HOLLIS, 2005, p. 171).

É evidente que diante da angústia das pessoas na pós-modernidade, que não acreditam na narrativa judaico-cristã como a verdade absoluta, faz-se necessário um livro apócrifo que lhes dê uma explicação simbólica para a finitude, mesmo que em forma de uma narrativa fantástica infantojuvenil. Lendo o livro, podemos acessar o fruto proibido da Eva de Pullman: “Eva, a mãe mítica determinada e libertadora, comeu do fruto primeiro, e assim ela se tornou

mãe de todos os humanos, porque mostrou a coragem de conhecer, gerando filhos e filhas que fizeram do conhecimento uma jornada da própria vida” (MAGAÇHÃES, 2020, p. 30). O livro busca nos levar a vários universos paralelos, onde há a mesma narrativa mítica, com suas chaves de leitura e percepções sobre a serpente, pecado original, queda e cabe a você decidir qual delas seguir. “Estamos sempre a nascer quando ousamos transpor os limites impostos e comemos do fruto da árvore do conhecimento” (MAGALHÃES, 2020, p. 30) e, nesse contexto, Pullman não lhe oferece um livro, ele oferece o fruto da árvore do conhecimento.

REFERÊNCIAS

- AUGRAS, Monique. **A dimensão simbólica**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1967.
- ALDEA, Víctor. Estudio. **Philip Pullman**: el realismo de la fabulación. CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil) n. 194, Junio 2006. Disponível em: <https://www.revistasculturales.com/articulos/33/cli-j-cuadernos-de-literatura-infantil-y-juvenil/583/1/estudio-philip-pullman-el-realismo-de-la-fabulacion.html>. Acessado em: 10 out. 2021.
- AMARAL, Márcio Tavares d'. Sobre tempo: considerações intempestivas. In: **Tempos dos tempos**. Organizado por Márcio Tavares d'Amaral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Tópicos).
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Tópicos).
- BACHELARD, Gaston. **Lautréamont**, Paris, Librairie José Corti, 1986.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**, vol 1. 26. Ed. Petrópoles, Rj: Vozes, 2015.
- BACHELARD. **Mitologia grega**, vol II. 26. Ed. Petrópoles, Rj: Vozes, 2015.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro; José Olímpio, 1997.
- CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus: mitologia criativa**. Tradução de Carlos Fischer. São Paulo: Palas Atenas, 2010.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CALDAS FILHO, Carlos Ribeiro. **A teologia das fronteiras do universo**. Revista de Cultura teológica - v. 16 - n. 65 - out/dez 2008.
- CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CIMOSA, Mario. **Gênesis 1-11**: a humanidade na sua origem. Tradução de João Garcia Soares Ferreira. São Paulo: Paulinas, 1987.
- CRIPPA, Adolfo. **Mito e realidade**. São Paulo, Convívio, 1975.
- DAMAZIO, Lucas Pereira. **O imaginário simbólico das marcas**: uma investigação hermenêutica sobre as empresas do segmento de bebidas estimulantes. 1. ed. Florianópolis, SC: Editora Insular, 2021.
- DATLLER, Frederico. **Gênesis**. Revisão de José Joaquim. São Paulo: Edições Paulinas, 1984.

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

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

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

DURAND, Gilbert. **A fé do sapateiro**. Tradução de Sérgio Bath. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

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

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

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

DURAND, Gilbert. **De la mitocrítica al mitoanálisis**: Figuras míticas y aspectos de la obra. Prefácio de Blanca Solares; introducción y notas de Alain Verjat. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2013.

FREUD, Sigmund. **O desenvolvimento da sexualidade**. Tradução de José Octávio Aguiar Abreu. In: Obras completas. Ed. Standart Brasileiro. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

GIRARD, Marc. Símbolos de verticalidade cósmica – as asas. In: **Os símbolos da Bíblia**. Tradução de Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.

HOLLIS, James. **Mitologemas**: encarnações do mundo invisível. Tradução de Gustavo Gerheim. São Paulo: Paulus, 2005.

JACOBI, Mario. **Saudades do paraíso**: perspectivas psicológicas de um arquétipo. Tradução de Gustavo Gerheim. São Paulo: Paulus, 2007.

JOACHIM, Sébastien. **Hermenêutica do imaginário**. Sébastien Joachim, Mariene de Fátima Cordeiro Queiroga. Recife: Ed. Universidade da UFPE, 2011.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

LARSEN, Stephen. Pássaros e outros animais da mente. In: **Imaginação mítica**: a busca de significação através da mitologia. Rio de Janeiro: Campus, 1991, pp. 171 – 199.

LIMA, Nicole Aparecida de. **O estudo da imaginação simbólica em Gilbert Durand como fator de equilíbrio humano**. Diamantina, 2018.

MAGALHÃES, Antônio Carlos de Melo. **Religião entre desejo, autocrítica e comensalidade**. 2. ed. revisada. São Bernardo do Campo: Ambigrama, 2020.

MAGALHÃES, Antônio Carlos de Melo. **As palavras que eu escrevi na Bíblia**: Itinerário teológico-literário de leituras, vol 1. 1. ed. São Bernardo do Campo, SP: Ambigrama, 2020.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

NEUMANN, Erich. **A grande mãe**: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. Tradução de Fernando Pedroza; Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 1980.

NEUMANN, Erich. **A criança**: estrutura e dinâmica da personalidade em desenvolvimento desde o início de sua formação. Tradução de Fernando Pedroza; Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 2006.

NEUMANN, Erich. **O medo do feminino**: e outros ensaios sobre a psicologia feminina. Tradução de Thereza Christina Stummer. São Paulo: Paulus, 2000.

NEUMANN, Erich. **História da origem da consciência**. Tradução de Margit Martincic; Daniel Camarinha da Silva e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1995.

NÓBREGA, Geralda Medeiro. **O Nordeste como inventiva simbólica**: ensaios sobre o imaginário cultural literário. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

PONTES, Antonio Ivemar da Silva. **A “influência” do Mito da Babilônia, Enuma Elish, em Gênesis 1,1—2,4a**. Dissertação (Mestrado) — Universidade Católica de Pernambuco. Pró-Reitoria Acadêmica. Programa de Mestrado em Ciências da Religião, 2010.

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

PULLMAN, Philip. **A bússola de ouro**. Tradução de Eliana Sabino. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

PULLMAN, Philip. **A faca sutil**. Tradução de Eliana Sabino. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

PULLMAN, Philip. **A luneta âmbar**. Tradução de Eliana Sabino. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

REINKE, André Daniel. **Os outros da Bíblia**: história, fé e cultura dos povos antigos e sua atuação no plano divino. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2019.

RIBEIRO, M. G. O imaginário mítico-simbólico e o processo de remitologização na literatura contemporânea. In: Antônio de Pádua Dias da Silva (Org). **Imaginários na Cultura**. Campina Grande: EDUEP, 2005.

RIBEIRO, M. G. **Interdisciplinar**. Ano 3, v. 7, nº. 7 | edição especial | p. 59-79 – Jul/Dez de 2008.

RICOEUR, Paul. **A simbólica do mal**. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. – 1º ed. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

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

SANTO AGOSTINHO. **Los dos libros sobre diversas cuestiones a Simpliciano**. Tradução de Pio de Luis. Madrid: BAC, 1952.

SILVA, Dayvid da. **Pecado original: uma herança agostiniana? O tema da “falta das origens” e suas consequências**. 2015. 176. F. Dissertação (Mestrado em teologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2015.

SILVEIRA, Tiago Cantuário da. **The Role of John Milton’s Paradise Lost in delineating the epic through fantasy in Philip Pullman’s His Dark Materials**. 2015, 47, Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português Inglês) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

SUANCES, Gimeno Francisco. **La República del Cielo. Milton, Blake y universos paralelos en La materia oscura de Philip Pullman**. Disponível em <https://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op00241.htm> . Acessado em: 10 out. 2021.

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.

Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Bíblia Sagrada. 2 e.d. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

WILLIAMS, J. Rodman. **Teologia sistemática: uma perspectiva pentecostal**. Tradução de Sueli Saraiva e Lucy Hironi Kono Yamakami. São Paulo: Editora Vida, 2011.

WUNENBURGUER, Jean-Jacques. **O imaginário**. Tradução de Maurício B. Leal e revisão de Iranildo B. Lopes. São Paulo: Edições Loyola, 2017.

WUNENBURGUER, **Antropologia Del Imaginario**. Tradução: Silvia Labado. Buenos Aires: Del Sol, 2008.