

## A ESSÊNCIA INFANTIL RESGATADA: UMA LEITURA DO CONTO “MENTIRA DE AMOR”, DE RONALDO CORREIA DE BRITO

Érica Alves Rossi (UFMS)<sup>1</sup>  
Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS)<sup>2</sup>

**Resumo:** O artigo faz uma análise do conto “Mentira de amor”, de Ronaldo Correia de Brito, publicado no livro **Faca** (2003). Baseando-se na concepção de Piglia (2004) de que todo conto engendra duas histórias, o estudo visa mostrar como no conto ambas se imbricam e diferentes elementos são manejados para construir a história cifrada que tem como protagonista a personagem Delmira. Mais do que o retorno da filha, ela busca a consciência de sua própria individualidade. Delineando o processo construtivo do conto à luz de concepções cunhadas por Carl Jung e pela Psicologia Analítica, temos o arquétipo da criança interior que simbolicamente é apresentado pela figura da filha morta.

**Palavras-chave:** Ronaldo Correia de Brito; Regionalismo; Segunda história.

### Introdução


No conto “Mentira de amor”, o escritor cearense Ronaldo Correia de Brito narra a história de Delmira, mulher inconsolável que sofre a perda de uma filha e que, sob o domínio do marido, torna-se prisioneira em seu próprio lar. Em um primeiro plano, narra-se o desejo de uma mãe de livrar a si mesmo e as filhas de seu algoz; no entanto, identificamos também uma segunda história latente: a trajetória de uma mulher que paulatinamente toma consciência de sua condição e que pelo resgate de sua essência infantil, está em busca de atingir sua individuação, busca essa que se constrói a partir da figura do circo e da filha morta. Como base para essa leitura, percorremos algumas concepções sobre o gênero conto, em especial às de Ricardo Piglia (2004) em que trata sobre a existência de duas histórias nos contos literários. Também como fonte teórica de análise, valemo-nos de alguns conceitos da Psicologia Analítica como a individuação e o arquétipo da criança interior.

O conto integra o livro *Faca*, com primeira edição em 2003. O volume é composto de 11 contos curtos, cujo cenário está vinculado à terra natal do autor, o sertão de Inhamuns - Ceará, marcados, como o próprio título sugere, pela forte presença da violência e da morte, voltados, sobretudo, para o drama familiar sertanejo. Em seu

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, câmpus de Três Lagoas. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo. Contato: erica\_a\_rossi@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Doutora em Estudos Literários pela Unesp, câmpus de Araraquara. Professora Associada na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, câmpus de Três Lagoas. Contato: kelcilenegracia@uol.com.br.




posfácio para a referida obra, Arrigucci Júnior destaca o feitiço seco e depurado da prosa do escritor cearense e um peso decisivo que atribui ao tempo de espera, convertendo-o em um fator estrutural de suas histórias. Embora o narrador se apresente, segundo o crítico, acentuadamente comedido, ele dá vazão às reminiscências da tradição oral, marcada por um tempo cíclico, o tempo da natureza, que funciona como “uma espécie de condenação à recorrência, uma volta ao mesmo, que rege os destinos narrados e funciona como princípio de composição.” (ARRIGUCCI apud BRITO, 2009, p. 174).

Outra recorrência no volume de contos é a construção de personagens femininas fortes, em situações extremas, localizadas no sertão cearense, mas vivendo dramas universais. Santos (2014, p.12) defende que a obra está centrada no seguinte tripé de composição: o sertão, o trágico e a força da presença feminina. O elemento trágico, aqui entendido como um adjetivo que serve para designar destinos fáticos de caráter bem definido, faz-se presente ao se retratar personagens dilaceradas pela “solidão, abandono, parricídios, matricídios, enfim, homens e mulheres inseridos numa existência movida, especialmente, por ódio, dor, sofrimento e vingança, elementos estes que caracterizam boa parte das narrativas de Brito como trágicas.” (SANTOS, 2014, p.13).

Em “Mentira de amor”, é notória a presença desses três elementos. Delmira é uma mulher que, juntamente com suas três filhas, é subjugada aos desmandos do marido. O que distingue mãe e filhas, e o que propiciará uma possível reviravolta na vida dessas mulheres, é a lembrança de um passado de liberdade: “-Vocês são pequenas. Não conhecem nada do mundo. Podem viver do que o pai fala.” (BRITO, 2009, p.103). Aprisionada dentro da casa, submetida às decisões do marido até no que normalmente é incumbência feminina - escolha das roupas, cardápio das refeições – é por meio da violência, do delito, que Delmira conseguirá libertar-se. A justiça parece não ser o caminho possível a essa personagem marcada pela indiferença social e inserida em uma cultura em que o poder do Estado e seus mecanismos de proteção à mulher ainda não se fazem eficientes. É necessária a transgressão para conquistar a liberdade.

### **O conto e a caracterização do tempo**

O tempo de espera assinalado por Arrigucci é no conto em questão fator estrutural. Temos, a princípio, uma personagem alheia ao tempo cronológico: “Nem as folhinhas do calendário, onde procurava o nome do santo do dia, Delmira lembrava-se de arrancar. Sem corda, os relógios marcavam eternamente as mesmas horas, medindo-




se o tempo pela luz escoada através do telhado.” (BRITO, 2009, p.100). O tempo cíclico é reforçado na trama: a cozinha estabelecia o ritmo dos afazeres e do tédio, os ruídos da rua recompunham as datas de festas e acontecimentos importantes: carnaval e seus apitos, Semana Santa e a batida das matracas, a procissão da padroeira Nossa Senhora da Penha e os gritos dos devotos, a passagem semanal do gado em direção ao abate.... O tempo repetitivo, cíclico, próximo à sua concepção mítica, é recriado no início da narrativa para descrever uma condição recorrente em que se encontra a protagonista: a vida no cárcere doméstico aparta Delmira da sensação do tempo que passa, que urge. Emblematicamente, próximo ao final da narrativa, quando consegue, enfim, completar os estágios de luto da filha, Delmira repara nas implacáveis marcas que o tempo impõe. É hora de apoderar-se de sua vida:

No domingo, marcado para a despedida do circo, levou o caixote para o quintal. Abriu-o mais uma vez, arrumando nele cada roupinha como se fosse a mala de viagem de um filho que partiria para longe. Reparou na voracidade das traças pela seda e que nenhum tecido branco guardava lembrança de sua alvura. Os fitilhos enrolavam-se em espirais amassadas e os colchetes não abotoavam, enferrujados pela falta de uso. (BRITO, 2009, p.107).

O relógio de ouro escondido no pulso do marido oculta da mulher a urgência em libertar-se da prisão. Para alcançar a felicidade e sua autonomia, ela precisa aliar-se ao tempo das urgências. Mas o narrador habilmente nos mostra que mesmo com todas as precauções, o tempo que urge não é de todo ocultado de Delmira. Ao relatar sobre o sono “abandonado de macho” de Juvêncio, o narrador nos diz:

Dormia com o braço servindo de travesseiro, o relógio de ouro no pulso esquerdo, escondido sob o pescoço de pomo saliente, negando o conhecimento do tempo, adivinhado pelos repiques do sino da igreja. Chamava para a bênção das sete horas. Sim, sobrava o relógio da igreja, esse o marido não conseguiria calar. (BRITO, 2009, p.102).


O movimento então de chegar ao tempo de Delmira, à sua tomada de consciência, é algo que o marido não conseguirá impedir. O passado é também reavivado pelas lembranças da protagonista, como uma forma de alimentar seu desejo de mudança: “-No tempo em que eu ia às festas... – balbuciou Delmira. E calou-se, esquecida de que tempo fora esse. Acostumara-se ao universo da casa, maior que o



caixão minúsculo em que levaram a filha.” (BRITO, 2009, p.103). A chegada do circo, no entanto, imprime à narrativa outro movimento temporal: se antes é o tédio que marca o tempo da personagem, agora é o tempo da espera ansiosa que motiva as mulheres dessa história a viver. “Palpitantes, mãe e filhas sonharam com a liberdade da rua. Mas a chave da porta estava no bolso de um homem que só chegaria depois. Até ele voltar, Delmira não conseguiu fazer uma só de suas tarefas. Os olhos ficaram presos na mágica aparição, o corpo tonto de música.” (BRITO, 2009, p.104). Delmira reveste-se de alegria e irmana-se das filhas na febril ansiedade de ver o circo. Não é mais a Delmira adulta, resignada que age, mas a criança que volta a acreditar na felicidade. Vibrava e chorava com suas filhas. “Temia que a mágica felicidade das últimas noites se desfizesse de uma hora pra outra. [...] Às seis horas da noite seguinte, já estavam sentadas para uma função que começava às nove. A louça do jantar ficou suja e nesse dia descuidaram de pentear os cabelos.” (BRITO, 2009, p. 106). Sugere-se, ao final da narrativa, que o tempo de espera acabara: Delmira precisa aproveitar sua única oportunidade de liberdade. Um pequeno intervalo de tempo lhe é concedido pelo desfile final do circo na cidade para alcançar esse fim. O conto termina aberto sugerindo-nos uma indagação: ela teve coragem de atirar no marido, de romper seus grilhões? Santos (2014, p. 98), aposta que sim: “vale destacar a sutil ironia presente nos últimos versos ‘– E o palhaço, o que é?/– É ladrão de mulher’, que atesta o ultimato de Delmira e confirma que Juvêncio perdeu a ‘sua’ mulher para arte, para a rua, ou melhor, para o inexplicável sabor da liberdade.” Os fogos lançados ao final parecem coroar a liberdade da personagem.

### **As duas histórias em “Mentira de amor”**

Para o ensaísta e contista Ricardo Piglia (2004), o conto sempre engendra duas histórias. O conto clássico narra em primeiro plano o que passa a chamar de história 1, aparente, ocultando, em seu interior, a história 2, ou história cifrada. Uma história visível esconde uma secreta, narrada de modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. Cada uma das duas histórias é contada de maneira diferente: trabalhar com duas histórias significa trabalhar com dois sistemas diversos de causalidade. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são utilizados de maneira diferente em cada uma delas. Os pontos de cruzamento são a base da construção; dessa maneira, o conto clássico seria




uma narrativa que encerra uma história secreta. Não há um sentido oculto que depende de interpretação, mas estratégias completamente postas a serviço da história cifrada. Conta-se uma história enquanto se está contando outra, e a maneira como as duas se articulam encerra os problemas técnicos do gênero.

Sua segunda tese é a de que a história cifrada “é a chave da forma do conto e de suas variantes”. A versão moderna do conto, no entanto, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada: a tensão entre as duas histórias não é resolvida, contando-se a história secreta de uma forma cada vez mais vaga, fundindo esta com a aparente. “A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese deste processo de transformação; o mais importante nunca se conta.” (PIGLIA, 2004, p.91). A história secreta se constrói com o não-dito, com o subentendido e com a alusão. Ao final de seu ensaio, Piglia afirma que o conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto, reproduzindo, no texto, a busca humana e sempre renovada de uma experiência única que permita ver, “sob a superfície opaca da vida”, uma verdade secreta.

Alfredo Bosi (1975) assinala que quanto à invenção temática, o conto é espaço privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo. “Repito a palavra-chave: situações. Se o romance é um traçado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra” (BOSI, 1975, p.8). Para ele, a invenção do contista se faz pelo achamento de uma situação que atraia, a partir de um ou mais pontos de vista, do espaço, tempo, personagens e da trama. Quanto às conquistas formais, salienta que é no tronco da escrita moderna que se ligam mais correntes do conto contemporâneo. Constitui-se no espaço de uma linguagem moderna – sensível, tensa e empenhada na significação – mas não forçosamente modernista, filiando-se com frequência aos escritores dos anos 30 e 40, romance neorrealista, memórias ou crônicas do cotidiano.

Manipulando elementos essenciais como personagens e tempo na construção das duas histórias, tem-se no conto “Mentira de amor” uma situação exemplar: a submissão feminina e o esvaziamento da personalidade de uma mulher que se mostra pouco consciente de sua condição e de sua existência individual. Em um primeiro plano, acompanhamos a esposa que, motivada pela chegada de um circo na cidade, quer a autorização do marido para assistir, juntamente com as suas filhas, a um espetáculo, mas




por não encontrar meios de o convencer, sugere-se que ela irá aproveitar um lançamento de fogos para atirar no marido e conseguir a liberdade. O não-dito, como relata Hemingway, é encarado como fato consumado. Não apenas “Mentira de amor”, mas também vários outros contos da coletânea encerram-se sugerindo uma ação posterior. É o caso, por exemplo, de “A espera da volante”: embora não se concretize o fato, por meio da sugestão sabemos que a volante policial chegará e punirá o protagonista.

No entanto, mais do que simplesmente conseguir a liberdade física e acompanhar o circo, o que se tem em “Mentira de amor” é todo um processo de tomada de consciência realizada pela personagem Delmira. Por meio da figura da filha morta e o anseio pelo retorno da criança, Delmira busca o resgate da sua criança interior, símbolo da consciência de sua própria individualidade. Com a chegada do circo, a personagem passa a rememorar experiências infantis e ao revivê-las toma coragem para mudar a sua vida. Tem-se, aí, a história cifrada de que nos fala Piglia: delineando o processo construtivo do conto à luz de concepções cunhadas por Carl Jung, temos o arquétipo da criança interior que simbolicamente é apresentado no conto pela figura da filha morta.<sup>3</sup> O resgate das lembranças da infância e de seu processo de consciência aproxima a personagem da filha de forma espelhada; a todo o momento anseia por sua volta e deseja ser por ela resgatada. O circo é elemento desencadeador do processo, despertando a imaginação e a criatividade, motivando-a a transgredir, a lançar-se ao perigo em nome do desejo que agora a toma por completo. A narrativa de Brito se constrói por um tempo de espera, típico do universo infantil, acentuado pela ansiedade por momentos de prazer e essa ansiedade não é motivada por perspectivas do universo adulto: novos amores, ascensão profissional, por exemplo, mas pela chegada de um circo. “Tentou levá-la para cama, mas ela recusou. Acostumara-o a oferecer-se em sacrifício, corpo sem gozo a serviço do seu dono. Não desejava Juvêncio. Queria o

---

<sup>3</sup>Jung (2000) apresenta o conceito de arquétipo como um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo. Este seria um segundo sistema psíquico, de caráter coletivo, não pessoal, que não se desenvolve individualmente, mas é herdado. São idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza suprapessoal que existe em cada indivíduo. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência. O arquétipo, nesse contexto, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo o tempo e em todo lugar. Representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. Tratam-se de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos, que se expressam comumente por ensinamentos tribais primitivos, mitos e contos.




circo.” (BRITO, 2009, p.108). Por meio de uma narrativa breve, que acentua a dicotomia entre a liberdade e a prisão, o público e o privado, o passado e o presente, e de um tempo que se repete em uma rotina infundável, a angústia dessa mulher em retomar o controle da sua vida passa pela imaginação para então desenhar-se como promessa de morte e libertação. O conto, dessa maneira, mais do que limitar-se à “pequena e miserável história que conta”, como nos adverte Cortázar em *Valise de cronópio* (1993), reproduz, no texto, a busca humana de uma experiência única, uma verdade secreta, a de que o anseio humano é por repetir a experiência vibrante da infância, livres de todas as castrações sociais às quais a vida adulta é submetida.

### **A eterna criança no coração e nos braços de Delmira**

Conforme nos diz Piglia, os pontos de cruzamento são a base da construção das duas histórias. Vemos que o principal ponto de cruzamento entre a história aparente e a história oculta em “Mentira de amor” centra-se na figura da filha morta. Tal figura ganha significados distintos, o que garante riqueza ao conto. Iremos nos debruçar sobre os novos valores que a filha ganha na história cifrada, visto embrenharem-se no universo da psicologia e serem revestidas de linguagem metafórica. Enquanto no primeiro plano temos uma mãe vivendo o processo de elaboração do luto, no segundo plano a filha passa da representação da morte de um ente querido para a representação da própria criança interior da protagonista, desencadeando a retomada do seu processo de individuação. Se na história aparente o que ocorre é finalmente o encerramento de um ciclo doloroso de reviver a perda com a exumação diária do caixote contendo lembranças da filha, na história oculta a criança perdida no coração de Delmira ressurgue, possibilitando-lhe uma nova perspectiva. Segundo Abrams (1999, p.15), o processo de morrer psicologicamente enquanto se está vivo é seguido de um renascimento ou de uma renovação psicológica.

Embora as personagens adultas sejam nomeadas, o mesmo não acontece com as filhas. Isso faz com que não haja uma singularização de cada personagem infantil e tais filhas passem a funcionar como uma legião que acompanha a protagonista. Jung (2000, p. 166) assinala que a ocorrência do motivo da criança na psicologia do indivíduo significa uma antecipação de futuros desenvolvimentos. Símbolo de união entre opostos, ela é síntese entre os elementos conscientes e inconscientes da personalidade, mediadora e portadora da cura, podendo ser expressa pela rotundidade, pelo círculo,






esfera ou ainda pela quaternidade. A quaternidade está presente em “Mentira de amor”. A mãe e suas três filhas sonham com a liberdade da rua, postam-se solenemente no quintal à espera da sessão circense, empolgadas pela imaginação que voa ao encontro dos artistas e seus números no palco. Nota-se que em várias passagens do conto, mãe e filha são descritas em uma simbiose. A amarga lembrança da filha morta não se apartava de Delmira, que diariamente reabria o caixote de madeira com os pertences da criança, “como se pudesse encarnar, com suas lágrimas e aqueles trapos velhos, o anjinho eternamente adormecido.” (BRITO, 2009, p. 103). O desejo de reavivar a filha é relacionado com o conhecimento pessoal do mundo, que rejeita a fala do pai, insuficiente para aplacar os anseios de vida da protagonista. O retorno da criança simbolizaria não o simples restabelecimento da situação anterior, a situação da mãe que protege e cuida de sua filha, mas sim sua libertação da condição de prisioneira, é a criança que traz a redenção: “Embriagada de luto, Delmira desejava o retorno da filha morta. Em seus braços alados de anjo, queria libertar-se do cativo a que estava condenada, subindo para as lonjuras do céu.” (BRITO. 2009, p.101). Na sequência, o narrador nos diz que Delmira “tinha uma vaga consciência do seu destino, folha seca à mercê das ondas, lâ da planta ciumeira que os meninos sopram e o vento se encarrega de levar pelos ares.” Para Jung, o arquétipo da criança interior propicia à pessoa adulta uma melhor compreensão, aceitação e acolhimento de si mesma, ajudando-a a se tornar mais consciente de si e do mundo. Muitos estudiosos das psicologias profundas destacaram a existência de múltiplas influências internas em cada ser humano, enfatizando a criança e a infância. É com Jung, no entanto, na segunda metade do século XX, que o conceito da criança interior manifesta-se como um símbolo da psique, uma totalidade, ou seja, a criança interior possibilita o acesso, como uma ponte, entre o plano coletivo e o plano pessoal. Abrams (1999 p.11) diz que todos nós carregamos uma criança eterna, um jovem ser inocente e maravilhoso, e que essa criança também nos carrega, carrega quem somos, quem fomos, o registro de nossas experiências de formação, de nossos prazeres e dores. No conto “Mentira de amor”, o narrador, logo no primeiro parágrafo, apresenta a condição reclusa de Delmira e seu universo marcado pelo medo.

Com o passar dos anos esqueceu os prazeres simples de ir às compras e ao cinema, chegando ao temor de sair sozinha. Cortava os cabelos diante do único espelho que o marido deixara na parede. Olhava-se






nele e fazia perguntas que não sabia responder. Carecia de outros olhos que falassem por ela. Os olhos de Juvêncio Avelar, o esposo, diziam de perigos campeando soltos nas ruas e de um amor carente de preservar-se entre grades. Olhar evasivo, eco do medo dos olhos de Delmira.” (BRITO, 2009, p.100).

A perda da filha é mote para a dominação do marido e para a reclusão da esposa. Em alguns momentos, na calada da noite, ouvia uma música ao longe que lhe tirava o sono com inquietações esquecidas e é a infância que trará as primeiras experiências com esse sentimento tão repressor, ao mesmo tempo em que é também dessa época que ecoa a resposta procurada para enfrentá-lo:

Quando crianças, ela e os irmãos brincavam de sentir medo. Cobriam-se com um lençol e imaginavam um bicho feroz rondando a cama onde dormiam. Crentes no perigo, arriscavam palpites sobre o nome do monstro ameaçador. O espanto se perpetuaria se alguém não resolvesse quebrar a sua cadeia gritando alto: - Não tem nada. –Era a espada ferindo as entranhas do assombro. Não tem nada. Só a música do amplificador vindo da praça, onde armaram o parque de diversões. Chamou as filhas para o colo e puseram-se a imaginar a roda-gigante de altura assombrosa, sentindo um frio na barriga quando desciam girando. (BRITO, 2009, p.103).


A espada, o instrumento utilizado para ferir as entranhas do assombro é a imaginação. Sua infância traz as primeiras experiências do medo e daí também parte o ensinamento de que é preciso desmistificá-lo. Os novos olhos que Delmira necessita parecem surgir de si mesma. A mulher que hoje se tornou carrega a criança que foi e é nela que encontrará a resposta para o seu temor. “A criança interior é tanto um fato em desenvolvimento como uma possibilidade simbólica. É a alma da pessoa, criada dentro de nós através do experimento da vida e é a imagem primordial do Self, o cerne mesmo de nosso individual.” (ABRAMS, 1999, p.11). O estudioso complementa que nossa criança interior possui o espírito de veracidade, autenticidade, e que suas ações traduzem a nossa capacidade para fazer a coisa certa, para salvar uma situação. No interior de cada pessoa adulta coexistem a criança portadora dos registros de sua história pessoal e a criança que carrega nossa energia vital, que é a criança eterna, a que impulsiona para uma vida mais plena em direção à realização das potencialidades próprias.

Muito interessante acompanhar a própria trajetória de Carl Gustav Jung, psiquiatra e psicoterapeuta suíço, fundador da Psicologia Analítica que buscou considerar o homem como uma totalidade, englobando suas particularidades patológicas



e também o universo. Em um período de desorientação e incerteza interior, Jung abandonou-se, como ele diz, “conscientemente ao impulso inconsciente” e o que veio foi a lembrança da infância. Foi por meio do resgate da criança vivida que vislumbrou a vida criativa almejada. Entregava-se aos brinquedos infantis e o ato de criar agia como uma ação terapêutica à medida que dava materialidade às suas emoções (PEREIRA, 2008, p. 13-15). No conto em estudo, Delmira resgata sua criatividade por meio da imaginação ao recriar o parque de diversões, mas, sobretudo, o circo, que será o estopim para sua transformação. É dando margem à sua imaginação, símbolo máximo da expressão infantil, que a criança interior de Delmira se contrapõe ao universo tedioso do cotidiano repetitivo da personagem e encontra forças para retomar a consciência de si que, como diz o narrador no início do conto, vagamente tinha. Jung assinala o valor do inconsciente para o processo de autoconhecimento, funcionando não apenas como um porão em que o homem lança os desperdícios, mas sim como a fonte da consciência e do espírito criador ou destrutivo da humanidade. “É pela consciência que um sentido pode ser encontrado. Portanto, ampliar o consciente para ir criando a consciência, é o que possibilitará uma transformação no indivíduo, já que a consciência origina-se de profundezas desconhecidas.” (PEREIRA, 2008, p.24). Todo esse movimento de autoconhecimento seria o caminho para o processo interior de cura e crescimento que Jung denominou de individuação. Individuação seria o processo de diferenciação psicológica que tem como finalidade o desenvolvimento da personalidade individual. Tal processo, assinala Jung (2000, p.84), corresponde ao decorrer natural de uma vida, em que o indivíduo se torna o que sempre foi. “E porque o homem tem consciência, um desenvolvimento desta espécie não decorre sem dificuldades; muitas vezes ele é vário e perturbado, porque a consciência se desvia sempre de novo da base arquetípica instintual, pondo-se em oposição a ela.”

Jung afirma que o motivo da criança, mesmo que à primeira vista pareça uma configuração retrospectiva, é na verdade uma antecipação de desenvolvimentos futuros. A imagem da criança interior divina, com sua inocência e luz, transmite paz e coragem, tendo como função universal a incumbência de assegurar que permaneça inédito o nosso experimento de viver. Representa a espontaneidade e o anseio profundo da alma humana por expandir-se, crescer e investigar vastos e ilimitados territórios. A figura da filha morta como anjo, em “Mentira de amor”, é retomada ao final da narrativa. “A filha




morta pulando dos trapézios para os seus braços, anjo de um céu de lona, retornando à terra, onde cumpria ser feliz. Obrigação há muito esquecida, lembrada na hora em que o marido ensaiava o primeiro abandono do sono[...]" (BRITO, 2009, p.108). De quem é a obrigação de ser feliz? Mãe e filha fundem-se em uma passagem que projeta o futuro libertador de Delmira, sugerido pela coragem da protagonista de dar fim àquele que a aprisiona.

No livro *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem*, dentre as várias histórias contadas e analisadas pelo viés da vertente junguiana, Estés (2014) apresenta a história “Pele de foca, pele de alma” em que narra a trajetória de uma mulher-foca atraída por um homem que deseja desposá-la, mas para isso acontecer perderia sua pele. Ela aceita viver com o homem e acabam tendo um filho, mas o desejo de voltar à sua origem, às águas, o desejo de reaver sua pele faz com que ela retorne ao seu povo, separando-se do filho. Em uma leitura mais profunda do conto, o homem, que a princípio é entendido apenas como o tirano que rouba a liberdade da parceira, é compreendido como o ego da psique da mulher em luta com a alma. “É um tema eterno na psique humana o de que o ego e a alma lutem pelo controle da força da vida. No início da vida, o ego, com seus apetites, é frequentemente quem manda. [...] O ego tem muita força durante esse período. Ele relega a alma aos trabalhos mesquinhos da cozinha.” (ESTÉS, 2014, p.308). No entanto - continua Estés - em algum momento da vida da mulher, ela começa a permitir que a alma assuma o comando e apesar de a alma não assumir o controle com a eliminação do ego, este é destituído do seu posto e se submete aos interesses da alma. Desde o instante em que nascemos, há dentro de nós o impulso selvagem de que a alma conduza nossa vida, pois o ego é limitado em sua capacidade de compreensão.

Na psicologia junguiana, o ego é frequentemente descrito como uma pequena ilha de consciência flutuando no mar do inconsciente. No folclore, porém, o ego é retratado como uma criatura de apetites, muitas vezes simbolizado por um animal ou ser humano não muito brilhante cercado de forças que são mistificantes aos seus olhos e sobre as quais ele procura conquistar o controle. Às vezes o ego é capaz de ganhar o controle por meios brutais e destrutivos mas, no final, com o aperfeiçoamento do herói ou da heroína, é muito mais provável que ele fracasse em sua tentativa de reinar. (ESTÉS, 2014, p.309).

No conto “Mentira de amor”, quando mergulhamos na história cifrada, vemos



que o marido também funciona como o ego que quer controlar os desejos da alma. Ele refreia o desejo de liberdade e autonomia, apelando para os perigos do mundo e para o sentimento de culpa em Delmira por supostamente não ter cumprido seu papel de mãe devotada:

Carecia de outros olhos que falassem por ela. Os olhos de Juvêncio Avelar, o esposo, só dizia de perigos campeando soltos nas ruas e de um amor carente de preservar-se em grades. [...] Escreveu frases feitas na agenda de culpas de Delmira, arrancando do mais remoto passado da mulher equações para a morte da filha amada, que se resolviam em ganho de sua causa de marido carcereiro. (BRITO, 2009, p.100).

Delmira, quando dá vazão aos seus desejos mais profundos, justifica-os dizendo que as meninas podem viver apenas do que o pai diz, por “não conhecerem nada do mundo”. O mundo atraente de que fala Delmira é representado pela imaginação, pela arte, pela criatividade, pela liberdade. Ela passa então a roubar dinheiro do marido, enquanto ele descansava, para comprar ingressos do circo. Aos poucos, a alma vai tomando seu espaço, enquanto o ego se descuida, até o fim sugerido em que ela passa a conduzir a vida dessa mulher. O marido representa o mundo prático, o excesso de cautela que amedronta, representa as obrigações de mulher em um mundo em que não lhe garante muitos direitos. Dar vazão à criança que nela habita é resgatar seus desejos mais genuínos em busca de sua individuação.

### **Considerações finais**

Manipulando habilmente elementos de interseção entre uma história aparente e uma segunda história cifrada, Ronaldo Correia de Brito mostra como, por meio da sugestão, a narrativa é enriquecida, permitindo uma leitura a partir de conceitos da Psicologia Analítica sem perder a leveza e a riqueza da linguagem literária.

Em um cenário regionalista, Delmira vive um drama universal: se a primeira história não deixa de ser uma denúncia de uma sociedade patriarcal que subjuga mulheres e perpetua comportamentos submissos nas gerações que ainda se constroem, a história cifrada enreda a mais antiga e recorrente busca humana por dar espaço aos nossos mais genuínos desejos, encapsulados por uma sociedade que impõe tantas necessidades, fazendo-nos esquecer do que realmente precisamos.

A categoria do tempo também é trabalhada para tramar uma história que tem como dicotomia o tempo das urgências da personagem em um cenário apartado dos

acontecimentos atuais, presa ao tempo cíclico de uma existência confinada aos movimentos do lar. Na segunda história, o tempo das lembranças é retomado, assim como o tempo da criança que anseia pelos momentos de prazer, refreado pelo desejo de logo chegar o horário para a nova função do circo.

O tema da violência, recorrente no autor, presentifica-se no conto, assim como a brevidade das frases, a linguagem sintética e direta. Sua trajetória construída em diálogo com a tradição liga-se também com o persistente anseio do escritor contemporâneo de retratar o universo sertanejo para além de suas moléstias e cenário desértico.

### Referências

- ABRAMS, Jeremiah (org.). *O Reencontro da Criança Interior*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- ARRIGUCCI, Davi Jr. Tempo de Espera: posfácio. In: BRITO, Ronaldo Correia. *Faca*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BOSI, A. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: \_\_\_\_\_ *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975. p. 7-22.
- BRITO, R. C. *Faca*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ESTÉS, C. P. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem*. Tradução de Waldéa Barcellos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ : Vozes, 2000.
- PEREIRA, M. G. G. *O encontro com a criança interior: passaporte para a individuação*. Monografia de conclusão de curso de especialização em Arterapia. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.arteterapia.org.br/pdfs/oencontrdacrian.pdf>. Acesso em 04 de ago. de 2017.
- PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: \_\_\_\_\_. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.
- SANTOS, Joelson Santiago. *Faca e seus cortes – o sertão trágico e feminino de Ronaldo Correia de Brito*. 2014. 133f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Salvador, 2014 (online).