



O imaginário em *Lua Crescente em Amsterdã*, de Lygia Fagundes Telles

Raquel Leal de Carvalho¹
Herasmo Braga de Oliveira Brito²

Resumo:

Neste trabalho, o conto “Lua crescente em Amsterdã”, de Lygia Fagundes Telles, é analisado sob a perspectiva das estruturas do imaginário. Nele, notou-se a presença de esquemas imagéticos que contribuem para a produção de estímulos sensoriais e psicológicos, que possibilitam a multiplicidade de interpretações. Para a embasar esta pesquisa, utilizou-se como principal fonte teórica os estudos a respeito dos regimes noturno e diurno de Gilbert Durand (2012). Também foram consideradas observações de Simmel (2020), Wunerburger (2007) e Rancière (2021). Adotou-se, portanto, uma metodologia de cunho descritivo e de abordagem qualitativa. O suspense, a fantasia e o enigmático perpassam a narrativa. A desilusão diante das aspirações românticas e a metamorfose dos personagens conduzem os acontecimentos da história.

Palavras-chave: imaginário, Lua crescente em Amsterdã, símbolo.

The imaginary crescent in Amsterdam, by Lygia Fagundes Telles

Abstract:

In this work, the short story *Crescent Moon in Amsterdam*, by Lygia Fagundes Telles, is analyzed from the perspective of imaginary structures. It shows the presence of imagery schemes that contribute to the production of sensory and psychological stimuli, which allow for a multiplicity of interpretations. Gilbert Durand's (2012) studies on nocturnal and diurnal regimes were used as the main theoretical source for this research. Observations by Simmel (2020), Wunerburger (2007) and Rancière (2021) were also considered. A descriptive methodology with a qualitative approach was therefore adopted. Suspense, fantasy and enigma permeate the narrative. Disillusionment with romantic aspirations and the metamorphosis of the characters drive the story's events.

Keywords: imaginary; Crescent moon in Amsterdam; symbol

¹ Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI);

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL) da UFPI; Professor Adjunto da Universidade Estadual do Piauí (UESPI); Líder do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos em Neorregionalismo, Imaginário e Narratividade (NENIM).



1. Considerações Iniciais

A vida é narrativa. A criação, o desenvolvimento, as ações humanas são narrativas. Esse pensamento defendido e debatido durante séculos pelos mais renomados estudiosos é, por vezes, banalizado. Talvez a banalização se dê pela aparente simplicidade do conceito ou, até mesmo, pela dissociação de seu real significado. É incontestável, decerto, a noção de que as narrativas criam uma espécie de coesão social, como esclarece Byung-Chul Han (2023), em seu livro intitulado *A Crise da Narração*, sejam elas reais ou ficcionais, integrando os valores explícitos e/ou implícitos de um povo, nação.

A pluralidade narrativa emana o que há de mais humano: o imaginário, termo esse difícil de ser definido sem apresentar justificativas simplórias, dado o caráter abrangente de sua significação. Nesse tocante, Jean-Jacques Wunenburger (2007, p.11) o classifica com um agrupamento de produções – mentais ou materializadas – que formam “conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados”. O imaginário dos indivíduos representa um amplo campo imagético que se diversifica a depender das repetições simbólicas propagadas desde o início da civilização, possibilitando a criação de símbolos universais e individuais.

Diante das observações, pontua-se que em toda produção humana haverá respingos simbólicos de determinados imaginários sociais. Logo, constatamos que a literatura como instrumento de expressão e fruição é uma das artes que mais evidenciam tais características. Há autores que transpõem em seus escritos sutilezas imagéticas que, distante de olhares atentos, podem passar despercebidos, mas que são fonte para a constituição das obras e para o conhecimento das representações da humanidade. Nesse emaranhado, podemos destacar a escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, reconhecida pela escrita sutil e assertiva, que tece em suas narrativas fios do imaginário universal, com o intuito de intensificar no leitor estímulos sensoriais.

Partindo desse pressuposto, este trabalho tem por objetivo analisar a presença do imaginário no conto “Lua crescente em Amsterdã”, presente no livro *Seminário dos ratos* (1977), de Lygia Fagundes Telles, utilizando como mote teórico as estruturas especificadas por Gilbert Durand, em seu livro *Estruturas antropológicas do imaginário* (2012). Além de Durand, utilizamos Simmel (2020), Wunenburger (2007) e Rancière (2021). Para isso, adotamos uma metodologia qualitativa, em que realizamos um estudo descritivo e interpretativo do objeto de análise.



2. Principais apontamentos

É pertinente destacar que só há imaginário se o conjunto de imagens e narrativas produzidas pela humanidade representarem uma totalidade coerente e passível de significações (Wunerburger, 2007). O imaginário de um indivíduo é, como pontua Wunerburger (2007, p. 11), “inseparável dos grandes símbolos e mitos políticos que modelam suas representações do território nacional, da instituição do poder, das transformações sociais etc”. A partir dessa constatação, inferimos que os símbolos imagéticos são influenciados pelos valores culturais, isto é, pela união entre a subjetividade dos indivíduos e pelas “criações espirituais objetificadas, exteriorizadas” – construção usada por Simmel (2020, p.14), em sua obra *A tragédia da cultura*, para designar a cultura.

As forças simbólicas presentes em nosso imaginário social e cultural seguem padrões que moldam a perspectiva das pessoas, pois, como salienta Simmel (2020, p. 16-17),

sentimos toda a vivacidade do nosso pensamento na firmeza das normas lógicas, toda a espontaneidade de nossas ações nas normas morais, todo o curso de nossa consciência preenchido com conhecimentos, tradições, impressões de um ambiente de algum modo moldado pelo espírito; a rigidez e, por assim dizer, a insolubilidade química de tudo isso revelam um dualismo persistente diante dos ritmos irrequietos do processo subjetivo de nosso espírito, no qual, no entanto, surge como uma representação, como um conteúdo espiritual subjetivo.

É natural, portanto, a reprodução de tais comportamentos morais e éticos e, também, o reconhecimento das teias mentais e imagéticas que compõem o ser. Como afirma Wunerburger (2007, p. 66),

o imaginário é o espelho de nossas emoções, aquilo em que nossas imagens refletem de fato o estado de nosso corpo, de nossa constituição neurobiológica segundo o vocabulário atual; por outro lado, o imaginário excita em nós ressonâncias interiores de prazer e desprazer, pois uma imagem mental, assim como uma realidade externa, pode provocar efeitos sobre a sensibilidade, agir sobre o humor, fazer nascer sentimentos de tristeza ou de alegria.

Pelo eco do imaginário nos estímulos sensoriais e psicológicos do ser humano, ele é, muitas vezes, utilizado como mecanismo para despertar *insights* nos espectadores e, sobretudo, nos leitores, mediante uso de símbolos que podem problematizar e evidenciar questões inerentes à vida, como a própria morte. Todo esse poder se dá pela força impulsionadora presente na *imagem*, que, conforme Durand (2012), é inquestionavelmente símbolo. A criatura humana tem a necessidade de se guiar por esquemas/estruturas arquetípicas, que moldam as posturas individuais e coletivas.



Então, é pertinente reafirmarmos o entrelaçamento do imaginário com as narrativas – sejam as cotidianas ou ficcionais –, que, entre uma passagem e outra, torna-se evidente.

3. *Lua crescente em Amsterdã: as interfaces do imaginário*

Aqueles que não compreendem os meandros do texto literário acusam-no de fugir à norma hierárquica da realidade, dos aspectos lógicos fundidos nas ações e sensações do homem. Ao senso comum, parece inconcebível a ideia de haver racionalidade na ficção, todavia, tais narrativas seguem padrões verossímeis pautados em encadeamentos de causas e efeitos. Podemos notar nos escritos literários determinações essencialmente humanas, o conhecimento da felicidade e da infelicidade – e a oscilação entre ambas –, a punição pelas escolhas, a inversão da expectativa (Rancière, 2021).

Na ficção, “os acontecimentos não acontecem por acaso”, como destaca Rancière (2021, p.7). Mesmo em enredos dotados de elementos fantasiosos, existe uma coerência verossímil dos fatos, que seguem as normas da própria criação estética. O bom escritor conduz a narrativa por meio de sutilezas, detalhes quase imperceptíveis, mas que formam unidade semântica. Tais minúcias são empregadas por Lygia Fagundes Telles em “*Lua crescente em Amsterdã*”, conto que narra o findar de um relacionamento entre dois jovens, devido ao esvaimento do amor. Todo o enredo se passa na cidade de Holanda, em um jardim de Amsterdã, em que os personagens são misteriosamente metamorfoseados em animais: um passarinho e uma borboleta.

O conto irradia calma e, ao mesmo instante, inquietação. Essa antítese sensorial é evidenciada pela carga imagética utilizada pela autora, dotada de símbolos do imaginário coletivo. Há notadamente a presença dos regimes diurno e noturno estruturados por Durand (2012), reforçando oposições entre a paz e a angústia, o dia e a noite, o início e o fim. O primeiro traço desse contraste se dá pela ambiência narrativa e o espaço do enredo.

O jovem casal parou diante do jardim e ali ficou, sem palavra ou gesto, apenas olhando. A noite cálida, sem vento. Uma menina loura surgiu na alameda de areia branco-azulada e veio correndo. Ficou a uma certa distância dos forasteiros, observando-os com curiosidade enquanto comia a fatia de bolo que tirou do bolso do avental. — Vai me dar um pedaço deste bolo? — pediu a jovem estendendo a mão. — Me dá um pedaço, hem, menininha? — Ela não entende — ele disse. A jovem levou a mão até a boca. — Comer, comer! Estou com fome — insistiu na mímica que se acelerou, exasperada. — Quero comer! — Aqui é a Holanda, querida. Ninguém entende. A menina foi se afastando de costas. E desatou a correr pelo mesmo caminho por onde viera. Ele adiantou-se para chamar a menina e notou então que a estreita alameda se bifurcava em dois longos braços curvos que deviam se dar as mãos lá no fim, abarcando o pequeno jardim redondo. (Telles, 2018 [1997], p. 225).



Pelo fragmento exposto, fica claro que o jovem casal estava em terras estrangeiras, o que pode causar estranheza e desconforto, pois estar em lugares desconhecidos geralmente transmite insegurança. O ar de mistério se intensifica pelo horário dos acontecimentos: era noite. Conforme Durand (2012, p.220), a noite opõe-se ao dia, ela é “inefável e misteriosa”, em virtude de seu caráter remanescente. Ressalta, ainda, que a noite é símbolo do inconsciente e dificulta a compreensão do tempo e do espaço, haja vista a vastidão de suas possibilidades. O período noturno remete ao retorno à casa, ao lar, ao ventre materno, despertando o desejo de estar seguro, evidenciando, por consequência, a vulnerabilidade. Na narrativa, somos interpelados por essa magnitude sombria da noite, entretanto reconfortados pelos símbolos diurnos que trazem calma ao enredo.

Como marca de contradição, o narrador especifica a cor da areia – branca-azulada – usada para representar estruturas do regime diurno, pois o azul provoca sossego; contrária, portanto, ao preto, marca intrínseca da noite. Durand (2012) destaca as cores frias como indicativo de repouso e recolhimento – sensações essas opostas aos sentimentos dos personagens, que estão rompendo o relacionamento, com fome, e sozinhos à noite em outro país.

O jogo entre os símbolos do imaginário continua ao passo em que o narrador descreve o local. Os personagens estavam em um “pequeno jardim redondo”. Os jardins emanam vida, alegria, pertencimento; provocam a sensação, por vezes, falsa, de se estar protegido, em casa. Além disso, este em questão não apresenta formato qualquer, é coincidentemente redondo. Durand (2012, p. 248-249) explica,

Houve quem refinasse neste simbolismo de centro, perguntando-se que diferença semântica existia entre as figuras fechadas circulares e as angulares, Bachelard estabelece um matiz muito sutil entre o refúgio quadrado que seria construído e o refúgio circular que seria imagem do refúgio natural, o ventre feminino. E embora muitas vezes, como no mandala, o quadrado esteja inextricavelmente ligado ao círculo, parece, no entanto, que a diferença notada por pensadores tão diferentes como Guénon, Jung, Arthus ou Bachelard deve ser tomada em consideração. As figuras quadradas ou retangulares fazem recair o acento simbólico nos temas da defesa da integridade interior. O recinto quadrado é o da cidade, é a fortaleza, a cidadela. O espaço circular é sobretudo o do jardim, do fruto, do ovo ou do ventre, e desloca o acento simbólico para as volúpias secretas da intimidade. Não há mais nada além do círculo ou da esfera que, para a fantasia geométrica, apresente um centro perfeito. Arthus parece ter plenamente razão ao notar que "de cada ponto da circunferência o olhar está virado para dentro. A ignorância do mundo exterior permite a indolência, o otimismo...". O espaço curvo, fechado e regular seria assim por excelência signo de "doçura, de paz, de segurança".



O jardim em formato circular realça a dicotomia entre o desconhecido e o conhecido; traz à tona a potencialidade simbólica da segurança, da doçura, o que permite insurgir uma ambiência contrária à sugerida pelo espaço da narrativa. As imagens produzidas por esse fragmento também nos estimulam a refletir sobre o íntimo dos personagens, convida-nos a imergir em seus pensamentos, pois o contato com a natureza reconduz o ser humano ao mais ínfimo dos sentimentos. Ademais, “o círculo, onde quer que apareça, será sempre símbolo da totalidade temporal e do recomeço” (Durand, 2012, p. 323). De maneira inconsciente (interpelados pelas cargas imagéticas), somos envoltos pela energia do conto e levados a aguardar um renovo – ainda não delineado –, situação essa que contribui para a construção de uma atmosfera dúbia (entre a tensão do presente e a possibilidade do futuro).

Esse recomeço nos é desvendado aos poucos, por intermédio de estruturas imagéticas que nos remetem inícios e findares de ciclos. A tensão entre os personagens progride e, em nós, amplia-se a expectativa.

Vamos dormir aqui. Mas vê se para de chorar, quer que venha o guarda? — Quero chorar. — Então, chora. Molemente ela se recostou numa árvore. Enlaçou-a. Os cabelos lhe caíam em abandono pela cara, mas através dos cabelos e da folhagem podia ver o céu. — Que lua magrinha. É lua minguante?

Ele avançou até o meio da alameda e expôs a cara que se banhava na luz do céu estrelado. — Acho que é crescente, tem o formato de um C. Vem querida, ali tem um banco. — Não me chame mais de querida. — Está bem, não chamo. — Não somos mais queridos, não somos mais nada. — Está certo. Agora, vem (Telles, s2018 [1997], p. 226).

Há nesse excerto duas marcas do imaginário universal: a árvore e a lua. Ambas representam esquemas antropológicos da humanidade e cooperam para a progressão simbólica do enredo. A construção da narrativa aponta, desde o início, para o seu clímax. Nessa perspectiva, Durand (2012) ressalta os vegetais como figura totêmica para inúmeros povos, além de serem frequentemente escolhidos como modelo de metamorfose. A ação da personagem Ana de se recostar numa árvore designa o presságio da aceitação, o pressentimento da própria metamorfose – essa que se iniciou internamente, a partir do instante em que houve a ruptura de seus sentimentos.

Não coincidentemente a lua e a árvore são apresentadas no mesmo plano visual. O simbolismo lunar está ligado ao regime noturno da imagem, relacionada à constância do tempo e da morte. Esse astro representa as fases, os eventos cíclicos. É, de modo simultâneo, medida do tempo e promessa de um retorno (Durand, 2012). O tempo do amor que agora se esgota, a promessa de uma nova vida após a metamorfose, o término de um ciclo e a possibilidade de um novo, os dois, mortos para a vida



presente, perdidos entre os próprios instintos e sentimentos. Contrariedades da existência que se salientam pelo tema lunar, como esclarece Durand (2012, p. 295),

A filosofia que se destaca de todos os temas lunares é uma visão rítmica do mundo, ritmo realizado pela sucessão dos contrários, pela alternância das modalidades antitéticas: vida e morte, forma e latência, ser e não ser, ferida e consolação. A lição dialética do simbolismo lunar já não é polêmica e diátrica como a que se inspira no simbolismo uraniano e solar, mas, pelo contrário, sintética, uma vez que a lua é ao mesmo tempo morte e renovação, obscuridade e clareza, promessa através e pelas trevas e já não procura ascética da purificação, da separação.

A árvore – representação da metamorfose; a lua – astro enigmático e cíclico: a união desses elementos intensifica o processo de transformação dos personagens. A lua explorada como símbolo de morte e renovação remete à decadência do amor, da vida, da esperança, mas também à liberdade, à oportunidade de renascer. Por meio dessa carga imagética somos impelidos ao universo da narrativa e conduzidos à observação da alomorfia sutil dos personagens, que vão reconhecendo em si e no outro tal processo. Como podemos observar nos trechos abaixo:

Ele ficou olhando para os pés enegrecidos da jovem forçando as tiras das sandálias rotas (Telles, 2018 [1997], p. 227).

[...] os pequeninos bicos dos seios pareciam friorentos. E não estava frio (Telles, 2018 [1997], p. 227).

Minhas unhas eram limpas. E agora esta crosta. (Telles, 2018 [1997], p. 227).

Quando foi que fiquei assim imunda, fala! — Mas eu já disse, foi quando deixou de me amar. (Telles, 2018 [1997], p.228)

Abriu os braços. Tão oco. Leve. Poderia sair voando pelo jardim, pela cidade. (Telles, 2018 [1997], p.228).

Quando ele a tomou pela cintura chegou a se assustar um pouco: era como se estivesse carregando uma criança, precisamente aquela menininha que fugira há pouco com seu pedaço de bolo. Quis se comover. (Telles, 2018 [1997], p.229).

Esses recortes mostram a transformação dos personagens ao longo da narrativa. Ana, a mais firme na decisão do término, reclama a todo instante de sua aparência, da sujeira explícita em suas unhas e roupas, o que realça características animais.



O jovem, a quem não é designado nome, revela a leveza de seu corpo, o aspecto oco de seus braços, aspecto tão contundente que poderia sair voando. Percebe também o quão leve fisicamente estava a sua ex-namorada.

Para ele, tudo estava acontecendo porque acabara o amor. Os dois, agora, representavam “a queda dos anjos” (Telles, 2018 [1997], p. 228). Há, de fato, bastante simbolismo nessa afirmação. O anjo, para Durand (2012), é o eufemismo em seu grau mais extremo, quase uma antífrase da sexualidade. Logo, podemos afirmar que o anjo é uma criatura pura, solene, o oposto da decadência. A queda é a estrutura imagética do tempo vivido; é a expressão das “primeiras mudanças desniveladas e rápidas que suscitam e fortificam o engrama da vertigem (Durand, 2012, p.112). A interligação desses dois campos do imaginário pode representar também a queda de Lúcifer – prova maior de declínio. No contexto da narrativa, podemos interpretar como a mudança abrupta, a quebra da pureza emanada do amor, o fim de uma história, a queda da realidade vivida por ambos.

Observemos o excerto abaixo,

—E agora? O que acontece quando não se tem mais nada com o amor? Quase ele levou de novo a mão no bolso para pegar o cigarro, onde fumara o último?
— Quando acaba o amor, sopra o vento e a gente vira outra coisa — respondeu ele. — Que coisa? — Sei lá. Não quero é voltar a ser gente, eu teria que conviver com as pessoas e as pessoas... — ele murmurou. — Queria ser um passarinho, vi um dia um passarinho bem de perto e achei que devia ser simples a vida de um passarinho de penas azuis, os olhinhos lustrosos. Acho que eu queria ser aquele passarinho. — Nunca me teria como companheira, nunca. Gosto de mel, acho que quero ser borboleta. É fácil a vida de borboleta? — É curta. (Telles, 2018 [1997], p. 229)

Nesse fragmento, é narrado o ápice da metamorfose - momento em que os personagens expressam o desejo de se transformarem em animais, pois já não faz sentido serem humanos, visto que não sentem mais amor. O jovem deseja ser um passarinho de penas azuis, enquanto a moça almeja ser uma borboleta. É interessante observar a potencialidade simbólica dessa afirmação, visto a magnitude dos arquétipos teriomórficos dos contos, lendas e culturas pelo mundo.

O animal apresenta-se em sua universalidade como manifestação totêmica, além de simbolizar “um abstrato espontâneo, o objeto de uma assimilação simbólica, como mostra a universalidade e a pluralidade de sua presença tanto numa consciência civilizada como na mentalidade primitiva” (Durand, 2012, p. 70). Geralmente, o aparecimento da animalidade na consciência simboliza variações no estado mental, como evidencia Durand (2012). Para o autor, “o tipo do animal escolhido é tão significativo como a escolha da animalidade como tema geral” (2012, p.71), pois pode desencadear distintas interpretações. A opção por metamorfosear-se em animal denota a agitação interna, a mudança, características essas reforçadas pela escolha do pássaro e da borboleta.



O pássaro, para Durand (2012), é visto como segunda instância, pois a asa é o que nele de fato se exerce. Todo indivíduo já sentiu ao menos uma vez o desejo de voar, metaforicamente ou não. Tais fantasias são aceitas e naturalizadas pelo desejo do “angelismo”. A asa é uma das possíveis simbolizações da purificação racional. Logo, o pássaro é “desanimalizado em proveito da função” (Durand, 2012, p. 131). O autor esclarece que as interpretações dos pássaros e das borboletas formam diferentes grupos dos outros símbolos teriomórficos e remetem a imagens de elevação, sublimação.

Ambos personagens anseiam pela liberdade, buscam a exaltação do espírito e a fuga da realidade aquebrantada pelo término do relacionamento. O rapaz angustia-se mais do que a moça, deixa transparecer esse sentimento ao se lembrar da estátua que tinha em casa:

Tinha lá em casa uma estatueta com um anjo nu fervendo de desejo, apesar do mármore, todo inclinado para a amada seminua, chegava a enlaçá-la. Mas as bocas a um milímetro do beijo, um pouco mais que ele abaixasse... A aflição que me davam aquelas bocas entreabertas, sem poder se juntar. Sem poder se juntar. (Telles, 2018 [1997], p. 225).

O personagem cita a escultura *Psiquê revivida pelo beijo de Eros*, de Antonio Canovas (1757-1822). Podemos observar nesse fragmento a inter-relação da escultura com a ideia principal da narrativa: o amor impossível. A estátua representa o mito de Eros e Psiquê, um casal apaixonado que é proibido por Afrodite, mãe de Eros, de viver o romance. A cena do beijo é a marca da reconciliação entre o casal, após enfrentarem diversas contrariedades.

É possível observar a construção imagética da figura de Eros. Ele é, geralmente, representado como anjo, portando, às vezes, arco e flecha. Há uma singular relação entre a carga simbólica do anjo e a do pássaro, pois dos dois destaca-se aquilo que os sobrepõe: as asas. Durand (2012) enfatiza que o arquétipo profundo das fantasias do voo refere-se não somente ao pássaro animal, mas ao anjo. Notamos uma simbiose de interpretações entre o anseio do personagem em ser um pássaro e a sua lembrança da escultura, pois, como salienta Durand (2012, p. 132), o pássaro, em geral, “é puro símbolo do Eros sublimado”. Tais aproximações simbólicas diurnas se estendem também à escolha de Ana em se metamorfosear em borboleta. A pesquisadora Juliana Ribeiro (2008) pontua em sua dissertação *Mistérios de Lygia Fagundes Telles: uma leitura sob a óptica do fantástico* a respeito do elo entre a borboleta e a Psiquê. Para isso, cita a fundamentação de Carrozza (1992, p. 143):



Vale a pena mencionar ainda que, segundo vários pesquisadores, a palavra ‘borboleta’, proveniente do grego, significa ‘psique’; e o símbolo do ‘pássaro’ na mitologia grega, ligava-se ao deus Eros. Ora, assim sendo, fica aqui uma sugestão de interpretação, se levarmos em conta que nesse episódio também estaria presente uma luta em que o lado físico do amor, representado pelo ‘passarinho’ (equivalente a carga erótica), sobrepuja o lado psíquico (a alma, a mente), na imagem da ‘borboleta’. (...) acaba por ‘concretizar’ o domínio de Eros sobre ‘Psique’.

Notamos a perspicácia de Lygia Fagundes Telles ao produzir esse conto. O imaginário por ela ilustrado mantém-se em coerência do início ao final da narrativa. O pássaro/jovem dá, realmente, vazão aos desejos carnis, à fraqueza física, enquanto a moça/borboleta mostra-se racional diante da situação, estabelecendo limites entre os dois: “— Não somos mais queridos, não somos mais nada” (Telles, 2018 [1997], p. 226), tal qual o simbolismo de Eros e Psiquê.

A metamorfose ocorre de modo explícito no final do conto, quando a garotinha loura, sob forte ventania, volta ao banco e observa “o passarinho de penas azuis bicando com disciplinada voracidade a borboleta que procurava se esconder debaixo do banco de pedra” (Telles, 2018 [1997], p. 230). Nesse momento, verificamos a zoomorfização externa e interna dos personagens, agora dominadas pelos instintos naturais. O jovem, antes sensível, agora tenta devorar sua antiga amada.

4 Notas finais

O imaginário está, decerto, presente nas mais variadas produções humanas. Somos influenciados pelas estruturas imagéticas, em muitos momentos, de modo inconsciente. Toda a estrutura simbólica presente no conto ancora a nossa percepção sensorial a respeito dele e os seus esquemas de imagens nos levam a interpretações verticalizadas e conexas.

Os símbolos dos regimes diurno e noturno se entrelaçam e produzem uma carga semântica dotada de antíteses e eufemismos, contribuindo, sobretudo, para a construção de uma ambiência única no enredo. Sabemos que obras literárias se tornam mais fascinantes quando conseguimos observar as minúcias de sua elaboração e compreender as estruturas antropológicas do imaginário humano desempenha papel decisivo nesse quesito.

O elemento fantástico perpassa O conto “Lua crescente em Amsterdã”, no qual os acontecimentos da história circulam entre o amor impossível e a transformação interna e externa dos personagens. Não há explicação óbvia do real motivo de o amor entre os jovens se ter esvaído, principalmente no contexto de realização de suas aspirações pessoais: a viagem aparentemente planejada por ambos.



No entanto, podemos especular que ele foi diminuindo ao passo em que se iniciava o processo de animalização. Fica comprovado em alguns trechos que a Ana demonstrou marcas da metamorfose antes do jovem, justificando, portanto, o porquê do seu sentimento ter acabado primeiro. Esse fato também pode ser constatado no momento final da narrativa, visto que, após assumir a forma animal, o ex-namorado agiu guiado pelos instintos naturais – o pássaro tentava devorar a borboleta, situação que representa o triunfo da decadência e da aniquilação.

7. Referências

CARROZZA, Elza. **Esse incrível jogo do amor**. São Paulo: Hucitec, 1992.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. – 4ª.ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

HAN, Byung-Chul. **A crise da narração**. Tradução de Daniel Guilhermino. -Petrópolis, RJ : Vozes, 2023.

RANCIÈRE, J. **As margens da ficção**. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

RIBEIRO, Juliana Seixas. **Mistérios de Lygia Fagundes Telles**: uma leitura sob a óptica do fantástico. 2008. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas-SP, 2008. Disponível em:

file:///C:/Users/raque/Downloads/ribeiro_julianaseixas_m.pdf Acesso em: 20 de jun. 2024

SIMMEL, Georg. **A tragédia da cultura**. Tradução de Teixeira Coelho. - São Paulo: Itaú Cultural : Iluminuras, 2020

TELLES, Lygia Fagundes. **Contos Completos**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O Imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.