

OS MITOS E OS ARQUÉTIPOS LITERÁRIOS NO ROMANCE *O TÚNEL*, DE ERNESTO SABATO

Vilma Rodrigues Mascarenhas¹

José Wanderson Lima Torres²

RESUMO: O presente artigo analisa a presença dos mitos e dos arquétipos literários no romance *O Túnel* (1948), do escritor argentino Ernesto Sabato (1911-2011), sob a perspectiva da Psicologia Analítica. Os mitos possuem um caráter pedagogizante que conduz o homem a conhecer a si próprio, ao assumir os papéis sociais que a literatura ficcionalmente ressignifica nos personagens. A obra de Sabato apresenta a confissão de um crime passionnal narrado pelo próprio assassino, o pintor Juan Pablo Castel, cujo perfil psicológico permite perceber a construção das imagens arquetípicas da sombra no texto literário, manifestadas no desequilíbrio emocional do personagem, na idealização da mulher amada e nos ciúmes exacerbados, característicos da Síndrome de Otelo. Para tanto, tomamos como base a sombra como fio condutor da narrativa sabatiana com as contribuições de Jung (2002, 2008, 2015), Hillman (2018), e Von Franz (1990, 2002). À vista disso, discutimos a função dos mitos como modelos fundadores da conduta humana, com os estudos de Bolen (2002), Campbell (1991, 2005), Durand (2004, 2019), Eliade (2004), Frye (1973, 2004) e Meletínski (1987, 2002), uma vez que esses autores propõem diálogos entre os mitos, literatura e Psicologia Analítica.

Palavras-chave: Arquétipos Literários; Mitos; *O Túnel*; Psicologia Analítica.

MYTHS AND LITERARY ARCHETYPES IN THE ROMANCE *THE TUNNEL*, BY ERNESTO SABATO

ABSTRACT: This article analyzes the presence of myths and literary archetypes in the novel *The Tunnel* (1948) by the Argentine writer Ernesto Sabato (1911-2011) from the perspective of Analytical Psychology. Myths have a pedagogical character that leads individuals to self-knowledge by assuming the social roles that literature fictionally re-signifies in its characters. Sabato's work presents the confession of a passionate crime narrated by the murderer himself, the painter Juan Pablo Castel, whose psychological profile reveals the construction of archetypal images of the shadow within the literary text. These are manifested in the character's emotional imbalance, the idealization of the beloved woman, and the exacerbated jealousy characteristic of Othello Syndrome. To this end, we use the shadow as the narrative thread of Sabato's work, incorporating the contributions of Jung (2002, 2008, 2015), Hillman (2018), Von Franz (1990, 2002). In view of this, we discuss the role of myths as

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Mestre em Literatura, Memória e Cultura (2018-2020) pela Universidade Estadual do Piauí - PPGL/UESPI. E-mail: vilma.rodriguesmascarenhas@gmail.com.

² Doutorado em Estudos da Linguagem pela UFRN (2008-2012). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí - PPGL/UESPI. E-mail: wandersontorres@hotmail.com.

foundational models of human conduct, drawing on the studies of Bolen (2002), Campbell (1991, 2005), Durand (2004, 2019), Eliade (2004), Frye (1973, 2004), and Meletinsky (1987, 2002), as these authors propose dialogues between myths, literature, and Analytical Psychology.

Keywords: Literary Archetypes; Myths; *The Tunnel*; Analytical Psychology.

Introdução

A manifestação do arquétipo torna-se perceptível nas experiências que se repetem durante gerações (nascimento, morte, casamento, traição, alegria, sofrimento, entre outras formas), reconhecidas independentemente de onde o indivíduo se insere culturalmente, ultrapassando as dimensões patológicas, fisiológicas e neurológicas do inconsciente. Nos estudos junguianos, destaca-se a camada mais profunda da psique humana, denominada inconsciente coletivo, no qual reside o fenômeno arquetípico que assume quantas forem as formas tipicamente universais. Os arquétipos estão intimamente ligados aos aspectos culturais, que ressignificam valores com significados profundos, razão pela qual Jung dedicou-se ao estudo dos símbolos em diversas culturas, constituindo, desse modo, um estudo comparado do fenômeno arquetípico.

A relação dos arquétipos com as narrativas míticas e os contos de fadas, amplamente explorada por Von Franz (1990, 2002) e nos estudos de Meletínski (1987; 2002), é fundamental para a compreensão dos arquétipos literários, particularmente na interpretação do fenômeno arquetípico enquanto imagem simbólica no contexto literário. Nesta perspectiva, o romance *O Túnel* (1948) traz o simbolismo metafórico nos sonhos e nos desejos reprimidos do protagonista que são confessados aos leitores, em uma espécie de cumplicidade do drama de Ernesto Sabato que é composto por trinta e nove capítulos relativamente curtos e narram a confissão de um crime feita pelo próprio assassino, o pintor Juan Pablo Castel (protagonista), o qual tem uma personalidade introspecta, nutrindo uma paixão obsessiva pela personagem María Iribarne. Castel alimenta uma breve ilusão de que María seria a única pessoa que poderia compreendê-lo como homem e como artista, idealizando-a, mas, ao longo da narrativa descontrói essa imagem de mulher ideal e, por fim, acaba assassinando-a.

Sabato, de forma explícita, concebe o perfil psicológico do seu protagonista como um controverso conjunto de tensões existencialistas que nutrem seus estados de consciência e inconsciência, levando-o à insanidade. Revela-se assim o arquétipo da sombra como o fio condutor da trama, projetado nos conflitos psíquicos do personagem, os quais causam a capacidade de degradar tanto o outro quanto a si mesmo, dominado pela sombra arquetípica ressignificada no universo literário do autor. De acordo com os estudos junguianos, as sombras são os instintos oprimidos do eu “não aprovado”, que rejeita sua mente consciente. Constituem a parte enterrada nas camadas mais profundas do ser. A sombra é o arquétipo que revela o lado obscuro da alma humana (Jung, 2015). No contexto psicanalítico, a narrativa de Sabato possibilita uma leitura simbólica da traição, que desencadeia diversas atitudes controversas no protagonista, estimuladas pelo ciúme, nutrindo, dessa forma, o arquétipo da sombra, perceptível

em diversos trechos da obra que descrevem o perfil emocional do personagem (ao sentir-se traído, perdido e confuso) que o conduzem a um estado solitário, desesperançado, absorvido pela própria sombra, levando-o a cometer um crime passionai.

Em 1922, a Sociedade de Língua e Literatura Alemã apresenta ao mundo a visão da Psicologia Analítica sobre o processo de criação da obra de arte, na palestra proferida por Jung, intitulada “Relação da Psicologia Analítica com a obra de arte poética”, referindo-se à simbologia mítica dos arquétipos materializados nas obras de arte. Ao estabelecer essa relação, o psiquiatra evidencia que a teoria analítica não se propõe a analisar as obras de arte em seu valor estético, mas no valor arquetípico, reconhecendo sua autonomia como produto do inconsciente coletivo³.

Dessa forma, trazemos para discussão a crítica junguiana, não como uma entidade comprovada, mas como uma das ferramentas de compreensão das possíveis implicações psicológicas de um texto literário, efetivando-se em dois diferentes processos: o psicológico e o visionário. O primeiro relaciona as obras com temas cotidianos e conflitos pessoais, enquanto o segundo provém das esferas do inconsciente coletivo, com figuras arquetípicas das experiências humanas primordiais e mitológicas, com base nas quais analisamos o romance *O Túnel*, sob a perspectiva junguiana na leitura simbólica da traição, a qual desencadeia diversas atitudes controversas em Castel, insufladas pelo ciúme, nutrindo o arquétipo da sombra.

Nos estudos de Northrop Frye (1973, 2004) e Meletínski (1987, 2002), as imagens arquetípicas dos personagens de um texto literário são denominadas de “arquétipos literários” os papéis sociais vivenciados na narrativa, reconhecidos nos tipos humanos mediante as circunstâncias que lhes são impostas, revelando-se, dessa forma, a simbologia mítica na linguagem literária nas figuras do herói, do bode expiatório, do *trickster*⁴, da donzela em apuros, do velho sábio, entre outras. Na narrativa sabatiana, a arte é o elo entre a vítima e seu algoz, o envolvimento amoroso se subverte no ciúme patológico do protagonista, que impulsiona o arquétipo da sombra no romance, perceptível no sentimento de posse, na desconfiança, na sensação de perda do objeto de desejo (a mulher amada) e na traição, que induzem ao crime passionai⁵.

³ Jung (2008) faz a distinção entre o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo: o inconsciente pessoal refere-se aos sentimentos e ideias reprimidas, desenvolvidos durante a vida de um indivíduo, enquanto o inconsciente coletivo não se deve a experiências pessoais; portanto, não é adquirido individualmente, mas herdado. Trata-se de um conjunto de sentimentos, pensamentos e lembranças compartilhadas por toda a humanidade, como um reservatório de imagens latentes, chamadas de arquétipos ou imagens primordiais, as quais cada pessoa herda de seus ancestrais.

⁴ Em sua forma clássica, o *trickster* é gêmeo do herói cultural, sendo-lhe oposto não como o princípio inconsciente se opõe ao consciente, mas, antes, como o ingênuo, o tolo, o maldoso e o destrutivo se opõem ao sábio e ao criativo. A figura arquetípica do moleque-brincalhão mitológico reúne em si um inteiro repertório de desvios da norma, sua inversão e ridicularização (eventualmente com a função de “válvula de escape”) (Meletínski, 2002, p. 97).

⁵ O conceito popular referente ao crime passionai é justificado pelo fato de ter sido cometido por paixão. De acordo com os incisos I e II, § 2º, art. 121 do Código Penal Brasileiro, esse crime é tipificado como homicídio qualificado. Caracteriza-se pelo fato de ser cometido em função do sentimento de posse do agressor em relação à vítima e do fato de querer impor que seu [do agressor] amor seja reconhecido como único. Caso isso não aconteça, muitas vezes, a pessoa resolve atentar contra a vida da outra (Bitencourt, 2012). O crime cometido pelo personagem sabatiano é premeditado e qualifica-se como doloso, já que houve a intenção de matar a mulher “amada”.

De acordo com a teoria junguiana, o arquétipo da sombra é um problema de ordem moral, e o desafio de torná-lo consciente faz com que o homem perceba sua própria fragilidade, frustrando-se, reprimindo-se. Reprimir a sombra, entretanto, a torna mais forte, enquanto admiti-la torna o indivíduo consciente de que ela existe na realidade, sendo necessário conhecer seu lado obscuro na busca pelo conhecimento de si, rumo a sua trajetória de individuação⁶. Nesse âmbito, o contexto de *O Túnel* revela a condição humana na crise existencial do homem, perceptível no drama interno de Castel, que personifica o lado sombrio da alma humana traduzido em desespero, dor, loucura, solidão e vingança convertidos no arquétipo da sombra.

1. Imagem é psique: arquétipos e imagens arquetípicas

Ao afirmar que a psique é o eixo do mundo, Jung (2000) a entende como a totalidade dos processos psíquicos conscientes e inconscientes do ser humano, diferenciando-se do conceito convencional da mente, que é geralmente limitado apenas aos processos neurológicos do cérebro. Nesse processo, temos no arquétipo a manifestação da percepção sensorial dos fenômenos psíquicos do inconsciente coletivo, que se moldam constantemente de acordo com as circunstâncias, em formas tangíveis ou não. O psiquiatra esclarece que não se trata de representações meramente visuais ou herança de imagens, e sim do modo como percebemos conteúdos e experiências compartilhados há séculos.

Nesse âmbito, a teoria psicanalítica defende que não é sensato estereotipar o significado dos arquétipos (a algo a ser preenchido ou esvaziado), uma vez que eles tomam e tornam-se formas atualizadas de sua época, refletindo a experiência evolutiva humana nas profundezas das emoções, ora imersas ora expostas na superfície da consciência. Trata-se, portanto, de formas imateriais da energia psíquica reconhecidas nos modelos arquetípicos de pai, mãe, líder espiritual, herói, vilão, que dialogam com as formas coletivas também conhecidas como imagens primordiais ou representações coletivas.

É válido ressaltar que os termos “arquétipo” e “imagem arquetípica” são, muitas vezes, usados de modo equivocado, como esclarece Ulson (1998).

Jung distingue o arquétipo, propriamente dito, da *imagem arquetípica*. O arquétipo é energia pura, não é acessível à consciência e sua constatação se dá sempre pela via indireta. Ao penetrar na consciência, ele incorpora os elementos do consciente, tornando-se uma imagem arquetípica (Ulson, 1988, p. 46, grifo do autor).

⁶ Na concepção de Jung (2008), o termo “individuação” remete a um processo através do qual o ser humano se torna realmente um “*individuum* psicológico”, ou seja, ele se transforma em uma unidade autônoma e indivisível, se tornando uma totalidade. “A individuação, no entanto, significa precisamente a realização melhor e mais completa das qualidades coletivas do ser humano; é a consideração adequada e não o esquecimento das peculiaridades individuais, fator determinante de um melhor rendimento social” (Jung, 2008, p. 60).

Temos, portanto, acesso às imagens arquetípicas, mas não aos arquétipos, pois são imperceptíveis, ou seja, não são fenômenos explícitos. Conforme Von Franz (1990), Jung descreve o arquétipo como a disposição estrutural básica para produzir uma certa narrativa mítica, sob a qual o arquétipo toma forma, constituindo a imagem arquetípica. “Qualquer arquétipo torna-se consciente a partir do momento em que é representado, e por esta razão difere, de maneira que não é possível determinar, daquilo que deu origem a essa representação” (Jung, 2000, p. 150). Desse modo, como energia psíquica, os arquétipos são abstrações que necessitam de formas perceptíveis (assimiladas pela consciência), “encarnando-se” na imagem, semelhantes ao espírito que repousa em seu invólucro, logo, quando nos referimos ao arquétipo, quase sempre, na realidade, estamos falando em uma imagem arquetípica, conforme diferenciado por Ulson (1988).

Em outras palavras, o que é herdado são as predisposições e as possibilidades das representações coletivas nas quais residem a existência de uma imagem primordial, e não de ideias estruturadas ou imagens fixas como uma transferência de dados. Retomamos a célebre citação junguiana: “imagem é psique”. Com base nesse preceito, James Hillman, fundador da Psicologia Arquetípica, uma vertente da corrente junguiana, acrescenta: “[...] imagem é psique e não pode reverter-se, exceto ao seu próprio imaginar.” Para Hillman (2018), as imagens são criações autônomas (espontâneas) que independem dos estímulos provindos do ego. Contudo, a perspectiva hillmaniana é avessa às nomenclaturas clínicas, como: diagnósticos, estatísticas, gráficos, leis, testes, dados, além de outros termos que distanciam as imagens dos estudos da psique. Trata-se, nesse caso, de uma crítica à visão neurocognitiva comportamental junguiana, tendo em vista que a Psicologia Arquetípica é enfática ao afirmar que a alma não pode ser mensurada em dados.

A Psicologia Arquetípica adota o método clássico-simbólico-sintético, que abomina classificações da imagem, embora compreenda que a alma passa por processos simbólicos, metafóricos, imagéticos, polissêmicos que habitam o interior do homem, o qual, ao relatar suas experiências em caminhos narrativos, revela seu universo arquetípico, auxiliando no desenvolvimento da psique. Assim, o pressuposto básico desse método é a mudança de enfoque do paciente para as suas imagens, pois a Psicologia Arquetípica acredita que a imagem deve ser explicada por si mesma.

Candido (2006) afirma que somos capazes de reconhecer, tanto na arte coletiva quanto na individual, as aspirações e os valores ali intrínsecos, comparando-os aos modelos arquetípicos de conteúdo compartilhados por pessoas de todas as épocas e culturas. A esse respeito, Vieira (2003, p. 53) explica que “[...] a imagem é qualificada como primordial (ou arquétipo) quando possui um caráter arcaico, isto é, quando a imagem apresenta uma concordância explícita com motivos mitológicos conhecidos”, uma vez que os mitos contêm as explicações da origem da vida, da sobrevivência humana, e dos fenômenos naturais, ensinando, por isso, o homem a lidar com a realidade.

Jung (2002) reitera que a imagem arquetípica parte do princípio psicológico, sendo portadora de significados e razão (critério, motivação, relação). O caráter arquetípico é determinado pela capacidade de evocar significados, e não somente por sua forma, por isso a

imagem também assume o caráter dual, de acordo com o seu contexto e função: sujeito/objeto, fantasia/realidade, espírito/matéria, sagrado/profano, certo/errado, matriarcado/patriarcado, sob outras estruturas que se tornam parte das formas de pensamento e da experiência humana.

Hillman (1995) também reconhece a complexidade e o duplo caráter da imagem em seus múltiplos significados, evitando moralizá-la em julgamentos progressivos ou regressivos e, sobretudo, explicá-la em termos clínicos, o que comprometeria sua expansão e real significado, tendo em vista que as dualidades estruturam as imagens, mas não as definem. A teoria hillmaniana não simboliza a imagem, nem a mitologiza ou categoriza, evitando classificá-la ou literalizá-la. Nessa perspectiva, o conceito do arquétipo converte-se do pessoal para o coletivo, do consciente para o inconsciente, do particular para o universal, do fixo para o fluído/dinâmico, dos tipos para os arquétipos, de modo que, por se tratar de algo bem mais complexo do que um conceito, a Psicologia Arquetípica defende que as imagens necessitam de relacionamento, e não de explicação. O psicólogo americano reconhece a importância dos mitos na compreensão dos arquétipos, com a ressalva de que nem tudo neles pode ser considerado inteiramente humano, à medida que o arquetípico e o mítico transcendem a psique, uma vez que nem tudo o que está na psique lhe pertence.

Von Franz (1990) afirma que todos os contos de fada permitem compreender algum fato psíquico, complexo e distante, por possuírem diversas versões que alcançam a consciência, na direção do real sentido do arquétipo, sem exauri-lo. A intertextualidade dos contos de fadas traz explicações sobre o sentido das imagens universais, possibilitando um estudo comparado da psique humana. Nesse âmbito, a autora explica que há um politeísmo arquetípico dentro de nós, pois no inconsciente todos os arquétipos estão contaminados uns pelos outros. Assim, temos nas narrativas míticas um dos terrenos mais férteis para a propagação da conduta humana através dos arquétipos.

A teoria analítica utiliza os termos *self*, *persona*, *sombra*, *animus* e *anima* para nomear os principais arquétipos que contribuem na formação da personalidade humana. *Self* é o principal organizador da personalidade de cada pessoa; *persona* funciona como escudo psíquico, a imagem que cada um escolhe para viver socialmente; *sombra* constitui a repressão de desejos profundos e obscuros, ou nossa lixeira de arquivos indesejados, mas que tendem a ser restaurados quando a confrontamos; *animus* corresponde ao divino masculino na mulher, e *anima*, ao divino feminino no homem. Tais arquétipos atuam como respostas de percepção do mundo, essenciais no processo de individuação do homem.

O legado arquetípico trouxe ao campo da Psicologia uma visão inovadora do inconsciente, que é o nosso depósito de relíquias capaz de transcender os aspectos fisiológicos e patológicos, ao determinarem os comportamentos e os pensamentos humanos. A linguagem do inconsciente ressalta a ancestralidade contida nos laços familiares, na herança de memórias, nas tradições e nas experiências que alcançaram a coletividade, influenciando a personalidade humana em busca do equilíbrio psíquico, do conhecer a si mesmo.

2. Mitos e arquétipos literários em *O Túnel* (1948), de Ernesto Sabato

Diante da complexidade de conceituar a palavra “mito”, chegamos ao entendimento de que os mitos são narrativas de experiências simbólicas decodificadas em palavras, imagens e conceitos, cujo objetivo é explicar a origem de algum fenômeno com base na existência e na psique humana, nas quais as condições sócio-históricas e culturais direcionam o pensamento humano para um modelo primário de ideologia, visando a harmonização do cosmos, segundo (Eliade, 2004). Ressalta-se que a duplicidade de um conteúdo mítico também pode ser utilizada para fins estratégicos (tanto positivos quanto negativos), considerando que todos os povos contam sua história através dos mitos, os quais são (re)transmitidos por gerações, atualizados arquetipicamente a cada época. Naturalmente, as sociedades possuem diversas variantes mitológicas, uma vez que um único mito não contemplaria as inúmeras situações de interação do homem com a realidade.

Northrop Frye (2004, p. 17), renomado estudioso dos mitos, discorre sobre a necessidade desse contato ao afirmar que “[...] o homem, ao contrário dos animais, não está nem imerso na natureza. Ele está dentro de um universo mitológico, um corpo de pressupostos e crenças desenvolvidos a partir de suas inquietações existenciais”, ou seja, os mitos existem desde o surgimento do homem. O autor esclarece que a crítica arquetípica entende o mito como sendo uma imitação da ação humana, proporcionando uma ampla visão dos arquétipos encontrados nos contos de fadas e nos contos populares, como também nas obras de Shakespeare, no texto bíblico e em tantas outras narrativas. Dessa maneira, o sincretismo mítico tem na metáfora literária um eficaz instrumento de expressão e propagação de certos princípios psicológicos “eternos” no percurso cíclico dos protótipos mitológicos, assim, manifestados nos arquétipos literários (Meletínski, 1987).

Campbell (1991) interpreta o mito como um repositório dos impulsos arquetípicos existentes no interior das camadas profundas da psique humana, uma vez que a literatura dá vazão a situações arquetípicas universais, como, por exemplo, as cerimônias ritualísticas de nascimento, de passagem da infância para a fase adulta, de casamento e de morte. Assim também se observa na tradução das crises e das ações do indivíduo, bem como nos papéis sociais, representados na imagem do herói, do guerreiro, da donzela indefesa, da viúva, do sacerdote, do chefe político, do vilão ou do líder espiritual, denominados por Frye (1973) e Meletínski (2002) como arquétipos literários.

O escritor Joseph Campbell (1991) explica que os ritos acionam os mitos de maneira universal como, por exemplo, nas questões de sofrimento, de purificação, de sabedoria, considerados estágios de evolução humana no processo de sua individuação, através dos arquétipos tidos como elementos estruturais da psique inconsciente, formadores do mito na organização do pensamento simbólico. O autor distingue quatro funções básicas dos mitos: **mística** (trata da consciência do mistério que subjaz todas as formas que transcendem as circunstâncias da vida), **cosmológica** (dimensão de que a ciência se ocupa, porém, nela o mistério ainda é manifestado), **sociológica** (de ordem e validação social) e **pedagógica** (os mitos ensinam as pessoas modos de viver diversas circunstâncias).

Nessa tessitura dialógica, Bolen (2002) afirma que a ação pedagógica descende dos mitos gregos, recontados e atualizados para auxiliar o homem a entender melhor sua natureza (conforme sua identificação), ativando, desse modo, a experiência simbólica arquetípica. A autora trata da relação entre os deuses e o homem na influência de nossas escolhas. Em relação ao intertexto com o romance *O Túnel*, Bolen descreve a influência de Hades⁷ como uma das formas da sombra arquetípica na qual o sujeito recluso vai de encontro à cultura da socialização, pois sua introspecção é vista com maus “olhos” sociais. Diante dessa condição:

Quando o homem Hades encontra inesperadamente a mulher que dois anos antes o magoou com sua traição, surge de pronto em sua mente uma imagem colorida: ele a vê com facas espetadas no corpo e, imediatamente, essa imagem é seguida da sensação física de um buraco latejante em seu próprio coração. Em vez de sentir hostilidade, raiva e dor emocional, ele tem essas experiências sensoriais que são elementos vívidos da mente acordada, equivalentes às cenas de sonhos (Bolen, 2002, p. 160).

Na citação acima, percebemos o diálogo com a narrativa sabatiana, na qual Castel “vive” o Hades em sua introspecção social, no seu fazer artístico e, sobretudo, na instabilidade emocional da sua vida amorosa, que se transforma obscuramente. Tal fato o leva a aprisionar-se psicologicamente, nutrindo o lado negativo do Hades arquetípico, afogando-se em sentimentos dolorosos. A introspecção geralmente é associada à timidez. Bolen (2002) afirma que para o homem Hades os rituais de namoro e do flerte são totalmente alheios à sua natureza, frustrando-se pela falta de experiência com mulheres. Em *O Túnel*, podemos considerar a influência negativa do Hades sobre Castel no trecho a seguir:

Teria de cair, portanto, na alternativa mais temida: o encontro na rua. Como diabos fazem certos homens para deter uma mulher, para entabular conversa e até iniciar uma aventura? Descartei sumariamente todo arranjo que começasse com uma iniciativa de minha parte: minha ignorância dessa técnica de rua e meu rosto me levaram a tornar essa decisão melancólica e definitiva. Não me restava senão esperar uma feliz circunstância, dessas que costumam apresentar-se uma vez num milhão: que ela falasse primeiro (Sabato, 2000, p. 22).

Nesse trecho, notamos a dificuldade inicial de Castel em aproximar-se de María Iribarne, como reflexo de quem vive em seu próprio mundo melancólico e silencioso. Hades aparece de forma conturbada nas relações pessoais, sinalizando desequilíbrio emocional. Sabato desconstrói o mundo do personagem a partir da idealização de Iribarne, levando-o a experimentar a frustração de não viver um amor em sua totalidade. Desastrosamente, Castel

⁷ Hades, na qualidade de deus da morte, não deve ser confundido com o demônio ou Satã. Hades é o deus que preside nossas descidas, investindo as sombras, depressões, ansiedades, as intensas reviravoltas emocionais de nossas vidas, assim como as nossas dores, com o poder de trazer luz e renovação (Stassinopoulos, 1983 *apud* Bolen, 2002, p. 149).

não consegue lidar com os sentimentos obsessivos pela mulher amada, que fatalmente o afundam nas profundezas do mundo inferior.

Embora existam inúmeros casos de crimes passionais, não estamos tratando toda timidez ou turbulência amorosa como forma patológica. Então, ao reportarmos a situação específica vivenciada pelo personagem do romance, temos como parâmetro as circunstâncias de um universo ficcional que o impulsionaram até o crime, sem estereotipar situações externas à obra. Sendo assim, consideramos que o trecho citado ilustra, mesmo que inconsciente na fala do personagem, o mito do Hades interferindo em sua condição mental.

Nesse contexto, Meletínski (1987) reconhece a importância da teoria junguiana, porém a julga demasiadamente sociológica e dependente da estrutura comparativa. Segundo o crítico, Jung dissolve o mito e a cultura na Psicologia Analítica em ávida busca por semelhanças entre os elementos profundos encontrados nos sonhos, nas fantasias e nas neuroses mitologizadas em diversos povos. Apesar das ressalvas, o crítico analisa o junguianismo como instrumento de desenvolvimento do processo mitológico-ritualístico de grande importância, tanto na vida simbólica humana quanto no entendimento do inconsciente e sua conexão com a memória coletiva. Por esse motivo:

Não se deve subestimar o que foi conseguido pela psicologia analítica e pela crítica mitológico-ritualística em termos de descrição e explicação de certos arquétipos, isto é, de esquemas primordiais de imagens e de temas, que constituem um certo fundo emissor da linguagem literária, entendida no sentido mais amplo (Meletínski, 2002, p. 33).

Em concordância com esse raciocínio, Whitmont (2008) explica que Jung atribui o significado central da humanidade à conscientização dos nossos próprios mitos individuais, traduzidos e trazidos para a vida real em termos daquilo que é racionalmente possível. “Tudo no inconsciente procura manifestação exterior, e a personalidade também deseja expandir-se além das suas condições inconscientes e vivenciar-se como um todo” (Whitmont, 2008, p. 77). Em síntese, a narrativa mítica decodifica a sabedoria da religião primitiva dos ritos de passagem na complexidade de interpretação cultural em múltiplas perspectivas, distanciando-se da concepção de mito como mera fuga da realidade, fantasia ou vã fabulação pseudocientífica que racionaliza fatos astronômicos, agrícolas, sexuais e históricos como veículos de alienação do homem moderno (Eliade, 2004).

Ao contrário, faz-se necessário entender que o mundo mítico tem suas próprias leis, pois os ritos traduzem a maneira do ser humano conviver com sua realidade. Por essa razão, os arquétipos funcionam como forças propulsoras na integração do pensamento simbólico voltado para a vida interior, no confronto dos complexos⁸ (com o núcleo arquetípico rumo à significação

⁸ Os complexos são, em grande parte, reações a certos afetos intensos e podem ser considerados fragmentos de personalidade, que se formam em torno de uma experiência emocional significativa. Eles podem influenciar de maneira decisiva o comportamento da pessoa, até mesmo dominá-la, criando situações que a pessoa não compreende (Jung, 1987).

transcendental) na dinâmica e vivência psíquica do mito, que é parte essencial da expansão arquetípica.

No âmbito literário, no ensaio intitulado *Crítica arquetípica: teoria dos mitos*, Northrop Frye (1973) compara a arte pictórica e a narrativa literária como analogias sensitivas da vida. O crítico explica que as narrativas históricas foram as primeiras formas de técnicas descritivas na literatura e, em especial, na poesia, com a função de recriar o uso metafórico da linguagem, um dos principais indicadores de que a literatura descende diretamente da mitologia, reconhecida nos personagens literários, uma vez que a literatura se torna tão coletiva quanto o inconsciente. Além disso, o autor alerta que, ao permanecer alheio ao poder autônomo dos mitologemas⁹, o homem prejudica seu processo de individuação. Para ele, os mitologemas aparecem nas imagens arquetípicas ativadas de forma espontânea ou abrupta, bem como sob a forma de psicose iminente ou aguda e/ou nos casos de “possessão” demoníaca.

Whitmont (2008), de maneira breve, reporta-se à estranha qualidade de possessão em um dos primeiros casos clínicos de Jung, o qual se referia à fantasia alucinatória de um paciente esquizofrênico. Diante dessa discussão, Frye (1973), por sua vez, associa o mundo demoníaco aos poderes ameaçadores da natureza em sociedades não desenvolvidas:

[...] o mundo humano demoníaco é uma sociedade unida por uma espécie de tensão molecular de egos, uma lealdade ao grupo ou ao chefe que diminui o indivíduo ou, no melhor dos casos, contrasta seu prazer com sua obrigação ou honra. Tal sociedade é uma fonte infindável de dilemas trágicos, como os de Hamlet e Antígone (Frye, 1973, p. 149).

O crítico literário atribui a notoriedade do demoníaco às tragédias gregas ressignificadas por diversas vezes nas ficções literárias. Em *O Túnel*, o trágico é apresentado ao leitor desde o primeiro capítulo, na confissão do assassinato de María Iribarne pelo protagonista, Juan Pablo Castel. Desse modo, a sombra arquetípica de Castel não transcende seu túnel metafórico. Frye explica que o processo do trágico no mito é desencadeado primariamente por:

[...] uma violação da lei *moral*, seja humana ou seja divina; em suma, a de que a *hamartía* ou falha aristotélica deve ter uma ligação essencial com o pecado ou com o mal. Mais uma vez é verdade que a grande maioria dos heróis trágicos possui *hýbris*, um ânimo soberbo, apaixonado, cheio de obsessão ou de arrojo, que acarreta uma queda moralmente inteligível. Tal *hýbris* é o agente precipitador normal da catástrofe (Frye, 1973, p. 207, grifos do autor).

Em *O Túnel*, o caráter precipitador traz à tona o arquétipo da sombra nos conflitos exacerbados da relação amorosa dos personagens, que não demonstram maturidade para “conduzir” o romance proibido. De forma contraditória, Castel exige “fidelidade” de Iribarne, que é casada com Allende. Nesse cenário, o sentimento de vingança dialoga com as narrativas

⁹ De acordo com a definição de Kerényi (1993), mitologema significa o elemento mínimo reconhecível de um complexo de material mítico continuamente revisto, reformulado e reorganizado, mas que, na essência, permanece sendo a mesma história primordial, ou seja, um conjunto de histórias míticas que traduzem a mesma temática.

shakespearianas, à proporção que *Otelo* vingasse de Desdêmona, *Hamlet* vingasse de Cláudio, e *Macbeth* vingasse de Lady Macbeth e de Duncan. Frye (1973) analisa as tragédias shakespearianas como a sensação de algum mistério de longo alcance moralmente inteligível, pois “[...] o ato do herói virou uma chave em máquina maior do que sua própria vida, ou mesmo do que sua própria sociedade” (Frye, 1973, p. 207), semelhante ao que ocorre na narrativa sabatiana, na qual as decisões são legitimadas a partir do próprio desejo e impulsos de Castel, que rompe com as regras sociais que o mantinham “civilizado” no sistema. O assassinato de Iribarne pode ser interpretado como o “renascimento” do pintor, deixando a persona social para trás, porém comprometendo seu processo de individuação. O trecho a seguir revela esse estado de espírito do personagem possuído pela sombra.

Um súbito furor fortaleceu minha alma e cravei muitas vezes a faca em seu peito e em seu ventre. Depois saí novamente para o terraço e desci com grande ímpeto, como se o demônio já estivesse para sempre em meu espírito. Os relâmpagos me mostraram, pela última vez, uma paisagem que nos fora comum. [...] Através da janelinha de minha cela, vi nascer um novo dia, com um céu sem nuvens (Sabato, 2000, p. 148-149).

A obra *Otelo* (1604) explora os sentimentos humanos, especialmente o ciúme e a insegurança. A manipulação de Iago sobre Otelo revela o poder destrutivo das emoções, mostrando como elas podem levar a decisões irracionais e trágicas. Iago alimenta constantemente o ciúme e a raiva de Otelo, utilizando palavras e gestos para intensificar suas suspeitas, distorcer a realidade e manipulá-lo, fazendo-o crer que está sendo traído por Desdêmona. O enredo não apenas dramatiza a tragédia de Otelo, mas também questiona o impacto do ciúme, que semeia a dúvida na vida dos indivíduos. O efeito devastador do ciúme do protagonista culmina no assassinato da mulher amada. A obra pode ser considerada uma das grandes explorações do mal, da traição e da vingança na literatura. Assim, no intertexto entre Otelo e Castel, observamos que os protagonistas de ambas as obras são impulsionados por seus instintos sombrios e pelo desejo de vingança, os quais os conduzem ao caos interior e à luta com a própria sombra, levando-os a sucumbir à loucura. A “ordem restaurada”, com a morte física da *anima*, acaba sentenciando-os de maneira irônica.

No trecho acima, o comportamento obsessivo do pintor torna-se evidente quando ele atribui o crime cometido às forças demoníacas. A imagem da mulher esfaqueada, mentalmente atacada pelo homem que vive o Hades arquetípico, reforça essa ideia. O Hades se repete explicitamente na descrição de Castel, que afirma: “cravei muitas vezes a faca em seu peito e em seu ventre” e “como se o demônio já estivesse para sempre em meu espírito”. Nesse contexto, a imagem do demônio reflete os sentimentos de raiva, ligados à sombra arquetípica, que emergem durante a cena do crime.

Bomfim (2005) argumenta que o indivíduo, sob a influência da possessão demoníaca, oscila entre a justiça e o devaneio, fenômenos que surgem de seus próprios conflitos psíquicos. Esse processo é semelhante ao que é exposto em *Memórias do Subsolo* (2009), obra de Dostoiévski na qual a dimensão psicológica dos personagens é profundamente explorada. Sobre

essa condição, Lima (2019, p. 160) explica que “[...] o homem do subsolo, com orgulho e dignidade, opta heroicamente por ser um derrotado, um pária jogado nos subterrâneos da vida, a fim de não se juntar aos que ele considera os medíocres, isto é, os homens de ação”. Assim, tais características correspondem aos domínios do Hades arquetípico. Desse modo, a luta interna com a sombra, na qual as emoções humanas sombrias, como o ciúme e a vingança, são deixadas sem controle, leva à ‘derrota’ dos protagonistas. A obra shakespeariana oportuniza uma reflexão da importância de integrar as partes sombrias da psique para evitar a autodestruição, revelando o aspecto trágico dos personagens que são consumidos por suas próprias sombras.

No método mitocrítico, de Gilbert Durand (1993), o confronto do universo mítico e a leitura da obra, processo que o autor decompõe em três estratos mitêmicos: no primeiro, são levantados os temas que constituem as sincronias míticas da obra literária; no segundo, são examinadas as situações combinatórias entre personagens, cenários e mitos; e, no terceiro, são detectadas as diferentes lições do mito (diacronia) e suas correlações com outros. A partir desses critérios, a mitocrítica durandiana proporciona o duplo confronto da obra na identificação do mito, levando em conta o conjunto de mitemas (menor unidade significativa do mito), nos quais os arquétipos literários desempenham um papel necessário na significação de energia gerada através da narrativa literária e das lições que o sujeito irá apreender. Desse modo, o método mitocrítico descreve a dinamicidade arquetípica dos símbolos na construção dos mitos na obra literária.

Em *O Túnel*, identificamos o mito de Orfeu como o contra-espelho de Castel; assim, confrontamos a marginalização e exclusão social do Hades arquetípico. Enquanto Campbell (1991) estabelece o confronto entre mito e discurso literário nas associações de imagens, cujo impacto psicológico acontece por meio de estruturas sociológicas do homem como enunciadoras da condição humana, Eliade (2004) vê na *mass media* (cultura de comunicação de massa) a obsessão pelo mito do “sucesso”, tão característico da sociedade moderna (no desejo obscuro de conquista), recorrente nos romances policiais. Esse mito se figura na qualidade dos arquétipos literários do herói (o detetive) e do criminoso (encarnação moderna do demônio), cujas conquistas inescrupulosas, na busca pelo poder ou fama, projetam-se na universalidade arquetípica travada entre o Bem e o Mal no texto literário.

De forma irônica, Sabato inverte o contexto. De figura aclamada no mundo das artes plásticas argentinas, Castel torna-se criminoso; de herói a vilão; da luz para a obscuridade mental, arrastando-o para as sombras. A exemplo disso, retomamos os mitologemas da criação pessoal em *Memórias do Subsolo*, em que a alma humana isolada trava luta com as forças do Cosmos e do Caos, sendo a assinatura dos personagens dostoiévskianos, chamados de caráter do subsolo (Meletínski, 2002).

Shakespeare, Dostoiévski e Ernesto Sabato imprimiram em suas obras as imperfeições humanas, competência que Campbell (1991) credits à grandiosidade de escritores que estiveram abertos à verdade dos fatos, despindo seus personagens no confronto de opostos. Por sua vez, na visão mitodológica de Shakespeare e Sabato, Otelo e Castel mostram suas

fragilidades na fúria desmedida e, por essa razão, torna-se insensato reduzir a importância do mito na obra ficcional, pois o homem é feito de pluralismos simbólicos das imagens míticas.

Grande parte das definições da estrutura da narrativa mítica converge para duas categorias: a das representações fantásticas do mundo (regido por deuses e forças da natureza) e a da narração dos feitos heroicos dessas figuras míticas encontradas no conto maravilhoso, nas lendas e nas tradições populares, abundantes em conteúdos arquetípicos. Assim, temos no arquétipo do herói uma estrutura reconhecida em todas as culturas, na restauração universal do equilíbrio no caos. Meletínski (1987, p. 267) nos fala das provações inerentes à divinização desse arquétipo: “[...] interpretadas como ‘paixões’ misteriosas originais e sofrimentos a cujo preço o herói adquire a força e a sabedoria para si e para a humanidade.” A projeção arquetípica da imagem heroica inspira a busca individual do sujeito em seu íntimo, na salvação de si, interpretada como segundo nascimento.

Caso haja a perda ou a morte desse arquétipo, a esperança de seu retorno ainda permanece com auxílio do sobrenatural ou através do amadurecimento espiritual. Oposto ao que vivencia o herói trágico da trama sabatiana, o personagem, de forma gradativa, perde a sanidade, preso no pessimismo e na loucura, sem retorno heroico salvífico. Cabe ao artista literário ter a consciência e o domínio dos arquétipos e dos mitos a que se propõe a utilizar para que o maior número de pessoas se reconheça na obra sem perder a essência mágica das formas clássicas dos mitos e das condições históricas que os geraram.

As narrativas mantêm viva a memória de um povo, partindo de um pensar metafórico que impacta poderosamente o universo arquetípico das sociedades. Abolir os mitos, perder o contato ou até mesmo renegá-los provocaria uma regressão ao caos, uma ameaça a qualquer tipo de civilização. A exemplo disso, tribos de diversos povos desintegraram suas tradições, dissolveram o parentesco com a arte e a religião, incorporaram valores de outras civilizações e, por fim, perderam sua herança mítica. O mesmo ocorre nas tragédias não-ficcionais do mundo moderno decorrentes do desequilíbrio da psique coletiva (sombra coletiva). Privilegiados são aqueles que ainda cultivam sua imaginação, como alimento da alma, apropriando-se de figuras mitológicas que sejam benéficas para sua saúde mental, para que assim a realidade não a destrua.

A interpretação universalizadora dos arquétipos no jogo do inconsciente, nas patologias do indivíduo solitário (abandonado ou oprimido), diante da experiência social negativa, é ressignificada na narrativa de psicologia profunda do século XX, “materializada” em imagens associadas aos medos e aos sentimentos de culpa diluídos no inconsciente dos personagens. À vista disso, a manipulação obscura, de forma inconsciente, em Dostoiévski e em Sabato, é evidente no caos existencial de seus personagens, que são dominados pelo pessimismo, “exilados da luz arquetípica”. De tal modo, Castel teriomorfiza-se em seus demônios internos, que se torna o seu próprio adversário. Por esse motivo, ainda que a projeção de um mito seja inconsciente e silenciada, a necessidade psíquica de trazê-lo à tona revela desejos internos do indivíduo (Bomfim, 2005).

Com relação ao desejo abrupto dos impulsos, Durand (2019, p. 328) afirma que “[...] sob a pressão da mitologia cíclica a teriomorfia maléfica inverte-se como acontecia com o papel

das trevas e da morte [...]. Todo o símbolo ligado ao ciclo possui ao mesmo tempo a sua parte de trevas e a sua parte de luz”. A vulnerabilidade de estar na escuridão propicia a exteriorização da sombra arquetípica. Os egípcios acreditavam que os perigos ocultos eram suscetíveis à noite, afinal, atos violentos são camuflados e raramente são testemunhados na escuridão. Tais hipóteses podem ser confirmadas neste trecho de *O Túnel*:

Meu coração começou a bater com dolorosa violência. De meu esconderijo, entre as árvores, senti que assistira, por fim, à revelação de um segredo abominável, mas muitas vezes imaginado. Vigiei as luzes do primeiro andar, que ainda estava totalmente às escuras [...] De pé entre as árvores agitadas pelo vendaval, encharcado pela chuva, senti que passava um tempo implacável. Até que, através de meus olhos molhados pela água e pelas lágrimas, vi uma luz se acender no outro quarto (Sabato, 2000, p. 146-147).

Nessa passagem, evidencia-se que, durante a noite, o protagonista de *O Túnel* descobriu a traição de Iribarne com Hunter (primo de Allende) uma vez que as luzes acesas indicam essa condição. Observa-se que os elementos (água, árvores, chuva, esconderijo, lágrimas e vendaval) mudam sua simbologia dentro de um contexto melancólico, sinalizando o prenúncio do assassinato. De acordo com as teorias de Durand (2019, p. 96) sobre a conversão dos símbolos isomorfizados na escuridão, “[...] ao lado do riso da água clara e alegre das fontes, sabe dar lugar a uma inquietante ‘estinfalização’ da água”, já que o romance, a poesia, a história, a mitologia e a religião orbitam em um universo cíclico de conciliação dos opostos. Tal como a simbologia dos elementos, podemos perceber a mudança dos sentimentos do personagem, que se expandem em lágrimas e decepção, fortalecendo o Hades arquetípico. A gênese dos mitos ressalta, em especial, os estados emocionais do mito na literatura. Nesse caso, ela opera como uma resposta à angústia individual vivenciada pelo sujeito no processo de consciência da traição. Em outras palavras, o mito inconsciente, até então silenciado, é trazido à tona como uma necessidade psíquica de revelar desejos internos (Bomfim, 2005).

James Hillman (1981) retrata a traição como sendo um fenômeno arquetípico, desde as traições contidas no texto bíblico, tendo como a imagem primordial a referência ao Jardim do Éden, às relações interpessoais. Nesse sentido: “[...] só podemos ser realmente traídos quando realmente confiamos: em irmãos, amantes, esposas, maridos; não em inimigos, não em estranhos. Quanto maior o amor e a lealdade, o envolvimento e o compromisso, maior a traição” (Hillman, 1981, p. 82). Portanto, a mágoa provém da quebra de um pacto de confiabilidade estabelecido moralmente entre os indivíduos que partilhavam de uma cumplicidade. Com isso, uma vez traídas, algumas pessoas desenvolvem efeitos paranoides nos relacionamentos, necessitando de garantias de fidelidade, como uma forma de “proteger-se” da frustração amorosa vivenciada anteriormente.

Traição e tragédia comungam de maneira obscura desde tempos imemoriais. Na Roma Antiga, o contrato de fidelidade da esposa não se pautava nos sentimentos, mas na garantia de que os herdeiros fossem descendentes sanguíneos de seu cônjuge. Dificilmente há perdão ao traidor, enquanto o alívio para quem sofreu a traição vem por meio do fim trágico, que leva a

pessoa traída a sentir-se “vitoriosa”. As formas arquetípicas de traição e vingança se apresentam como via de mão dupla: na libertação da obscuridade ou na fatalidade do acerto de contas. Entretanto, nenhuma das situações é isenta de tensões psíquicas, pois tende à explosão negativa da sombra arquetípica, na qual o traidor traduz a personificação do inimigo.

Em *O Túnel*, Sabato faz intertexto com *Otelo* na seguinte reflexão de Castel sobre a traição de María.

Sempre recordo como o pai de Desdêmona advertiu a Otelo que uma mulher que havia enganado o próprio pai poderia enganar outro homem. Quanto a mim, nada me tira da cabeça o seguinte: que você passou anos enganando Allende constantemente. Por um instante senti o desejo de levar a crueldade a seu ponto máximo e acrescentei, embora me desse conta da vulgaridade e da torpeza do que dizia: — Enganando a um cego (Sabato, 2000, p. 81-82).

A consciência de ter sido traído mescla-se à morbidez prazerosa do confronto com o traidor. Castel, porém, não suporta a ideia de ser amante de Iribarne, muito menos que ela também seja amante de Hunter, primo de Allende. Por isso, ao deduzir que María também o traía com Hunter, Castel decide matá-la. Diante dessa situação, Hollis (1997, p. 19) esclarece que a visão arquetípica dos mitos “[...] são quadros vivenciados no plano dramático, seja qual for sua forma ou veículo; transitam num plano aquém do da dimensão consciente, que não obstante empenha-se em definir e controlar uma experiência que supera o poder da cognição”. Nessa conjectura, o autor afirma que o mito arrasta o sujeito para mais perto das profundezas abissais do amor e do ódio, nas quais fraquejam as categorias do pensamento, silenciadas em um espanto mudo e aturdido.

Bomfim (2005) afirma que a imagem arquetípica do louco mais frequente é a do indivíduo possesso, habitado pelo mal, que provoca sofrimento pelo excesso de brutalidade e violência, extrapolando qualquer limite da racionalidade, como se observa em Castel, que, ao assassinar María, aniquila a única pessoa que compreendia seu estado latente de angústia e solidão. Sabato retrata a obsessiva paixão em altas doses de tensão e ansiedade, aliada perigosamente à crise existencial de um homem que procura erroneamente a cura de suas dores na mulher amada. Eis que María surge como um lampejo de luz arquetípico diante da introspecção artística do pintor incomodado com as respostas insatisfatórias dos críticos que não compreendiam a arte como forma de comunicação do pintor com o mundo exterior.

O laço melancólico, que envolve o casal, torna-se de forma gradativa um caminho sem volta, um abismo da dor incommunicável de quem se deixa dominar pela passionalidade da vida em detrimento da razão. Kristeva (1989) alerta que o ser melancólico busca acalmar sua dor no silêncio e na taciturnidade sombria, que se transforma em cólera, expressa em palavras e atos de violência. Para aqueles que vivem a melancolia, devastam-se em um abismo de tristeza em uma dor incommunicável.

Em termos junguianos, os distúrbios de comunicação se estruturam também em decorrência da projeção de conteúdos inconscientes (particularmente da sombra) no romance sabatiano, no qual o lado negativo do parceiro “doente” absorve a sombra do outro, conforme

a metáfora do bode expiatório, ou seja, culpar o outro pelos seus infortúnios. Castel converte Iribarne em bode expiatório ao descarregar nela sua fúria, insanidade e egoísmo, vitimizandose em um jogo de manipulação. Muitas mulheres aceitam as projeções masculinas (ainda que patológicas), normalizando situações de violência física e/ou psicológica devido ao fascínio pela condição submissa de sedução e prazer, na esperança de cura do parceiro. Compreende-se, então, como uma estratégia de sobrevivência ou um modo de atenuar o sentimento de culpa; porém, induz-se o sujeito a experimentar uma perigosa vulnerabilidade (Carotenuto, 2004).

Von Franz (2014, p.105) analisa a sombra arquetípica masculina como destrutiva, na possessividade egóica das relações amorosas ao incorporar “[...] uma imagem de sua própria sombra sexual brutal que o impede de estabelecer uma relação adequada com as mulheres”, pela qual o elemento ctônico masculino também fere o sagrado feminino que nele habita. No romance, isso é revelado nas ações características dominantes do Hades, introjetados na passionalidade de Castel que culmina no assassinato.

Nessas circunstâncias, María Iribarne e Desdêmona são sentenciadas pelo adultério sem direito de resposta. Isso está relacionado ao fato de que a punição pelo adultério tem raízes culturais, já que o homicídio passional era (e ainda é, em algumas culturas) normalizado como algo nobre, por “lavar a honra” do marido traído, o qual faz justiça com as próprias mãos.

Tremendo, empunhei a faca e abri a porta. E quando ela me fitou com olhos alucinados, eu estava de pé, no vão da porta. Aproximei-me de sua cama e, quando estava a seu lado, ela me disse tristemente: — O que você vai fazer, Juan Pablo? Pondo minha mão esquerda sobre seus cabelos, respondi: — Tenho que matar você, María. Você me deixou sozinho. Então, chorando, cravei-lhe a faca no peito. Ela cerrou as mandíbulas e fechou os olhos e quando tirei a faca pingando sangue, abriu-os com esforço e me olhou com um olhar doloroso e humilde (Sabato, 2000, p. 147-148).

No romance, a traição e a vingança percorrem uma via de mão dupla que liberta da obscuridade, porém não isenta de tensões, na fatalidade do acerto de contas da sombra arquetípica projetada em Iribarne e no ego fragilizado de Castel, cujo ápice é o crime premeditado. Obscuramente, o pincel dá lugar à faca (foice da morte), com que Castel corta também os laços afetivos com a mulher amada e, por fim, a assassina, por não alcançar a totalidade e a entrega dos sentimentos no assédio negativo da sombra, no descontrole das emoções e nas escolhas do pintor. Sabato desmascara a persona social através do ciúme, da indiferença, do rancor e da vingança.

Na obra literária, evidenciamos o entrelaçamento do simbolismo do túnel com a tragédia, nos traz o pensamento do crítico literário Northrop Frye (1973, p. 204) ao analisar que “[...] os heróis trágicos são de tal modo os pontos mais altos, em sua paisagem humana, que parecem os para-raios inevitáveis para a energia que os cerca, grandes árvores, mais prováveis de serem feridas pelo raio do que um torrão de grama”. Para o crítico, Sansão e Hamlet exemplificam tal tragicidade como instrumentos ou vítimas do raio divino. No romance de Sabato, o trágico reside na sombra arquetípica mal canalizada que se torna vingança e crime,

levando a queda do anti-herói. Frye (1973) descreve a vingança como uma estrutura poderosa recorrente nas tragédias mais complexas.

Diante do exposto, analisamos a relação entre os mitos e os arquétipos literários no romance *O Túnel*, para o entendimento dos conflitos da trama e das consequências de quem “vive”, mesmo que inconscientemente, determinado mito ou arquétipo, visto que a literatura traz a percepção dos mitos como formas de entender o contexto pessoal e cultural da vida constituída no universo existencial de cada um. Os mitos não são apenas narrativas culturais ou religiosas, mas expressões simbólicas de realidades psicológicas profundas que integram os aspectos opostos da personalidade dos sujeitos (Jung, 2002). Dessa forma, os mitos surgem como expressões que desvelam as dimensões inconscientes da psique humana, refletindo os conflitos internos e as dualidades que moldam a personalidade do sujeito. Os mitos oferecem aos indivíduos uma jornada de autodescoberta, orientando-os na exploração e integração de suas próprias sombras e virtudes, ajudando-os a enfrentar as provações que formam e moldam sua personalidade.

Conclusão

No romance *O Túnel* (1948), a imagem arquetípica da sombra foi construída por meio dos ciúmes exacerbados de Juan Pablo Castel por María Iribarne. Semelhante às atitudes de um homem do subterrâneo, analisamos a construção do arquétipo da sombra que se faz presente desde o início da narrativa, quando é feita a confissão do crime, sendo Castel o narrador da trama com base nos fundamentos da Psicologia Analítica e na correspondência entre os mitos e os arquétipos literários presentes no romance.

Tomamos o conceito do arquétipo da sombra como o fio condutor da narrativa sabatiana, ressignificado nas imagens arquetípicas construídas a partir do desequilíbrio emocional revelado na agressividade física e psicológica do protagonista, cujo lado obscuro possibilitou a correlação com a síndrome de *Otelo*¹⁰. O estímulo da sombra arquetípica está ligado ao simbolismo da solidão, da morte e das influências negativas da condição humana amplamente discutida no romance sabatiano, personagens que gritam, presos na própria angústia existencial.

Aqueles que adentram no universo literário de Sabato se deparam com uma incessante busca de sentido da existência humana em obras cujas narrativas revelam as imperfeições dos protagonistas, que enlouquecem em suas próprias convicções e oscilam entre os estados de consciência e inconsciência. Na maioria das vezes, são dominados pela presunção, pela pseudo-superioridade e pelos delírios. Seus personagens sucumbem ao tormento das almas destruídas

¹⁰ Entende-se como síndrome de Otelo a ilusão sobre a infidelidade de um cônjuge ou parceiro, a qual afeta homens e, menos frequentemente, mulheres. É caracterizada por recorrentes acusações de infidelidade, busca de evidências, interrogatórios repetidos ao outro, testes de fidelidade e perseguição. A síndrome de Otelo pode aparecer por si só ou no decurso paranoide, da esquizofrenia, do alcoolismo ou da dependência de cocaína. A denominação “síndrome de Otelo” foi dada pelo psiquiatra inglês John Todd (1914-1987), em um artigo publicado em parceria com K. Dewhurst, intitulado “A Síndrome de Otelo: um estudo na psicopatologia do ciúme sexual” (Todd, 1955).

pela racionalidade, que dissipa as esperanças em contínuas decepções, perdendo a crença na humanidade e carregando um cemitério de interrogações, levando-os a um estado de paranoia.

Em 1965, Sabato recebeu críticas negativas com a publicação de *O Túnel*, foi alvo de censura por ser considerado ‘pornográfico’, pois apresentava uma linguagem bastante direta ao narrar a crueza de um desfecho que “celebrava” a explosão da insanidade de um pintor que havia assassinado “um amor ilícito”. A censura se deu por conta das sombras que habitam o romance de um pintor enlouquecido de ciúmes, que vive a pressão de não ser compreendido através de sua arte.

Nos casos em que o artista esteve à frente de sua época, os conflitos e proibições severas foram aplicados com uma ordem a ser instaurada naquilo que não era aceitável para as convenções, semelhante à censura que o romance *O Túnel* sofreu em 1965. Dessa forma, as imagens arquetípicas, como estruturas universalmente reconhecidas, permitem aos seres humanos o reconhecimento de si nas mais diversas situações arquetípicas identificadas na produção de sentido e na integração moral.

Reiteramos que o caráter pedagogizante dos mitos conduz o homem no caminho do conhecer a si próprio, o que lhe demandará uma série de fatores para alcançar o equilíbrio e não sucumbir na escuridão da própria mente. E, nesse caminhar, o homem assume papéis sociais que a literatura ficcionalmente ressignifica nos arquétipos literários. Entretanto, o romance mostra o quão perigosa a sombra reprimida pode ser na introversão do sujeito preso em seu próprio túnel. Assim, a análise dos mitos e dos arquétipos literários oportuniza a percepção das imagens arquetípicas da sombra, as quais Ernesto Sabato torna visíveis no frágil estado mental do protagonista Juan Pablo Castel, que sucumbe diante de suas próprias frustrações.

Referências

BITENCOURT, Cezar Roberto. *Código Penal Comentado*. 7. ed. São Paulo: Saraiva, 2012.

BOLEN, Jean Shinoda. *Os deuses e o homem: uma nova psicologia da vida e dos amores masculinos*. Tradução: Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Paulus, 2002.

BOMFIM, Edilma Acioli. *Razão Mutilada: ficção e loucura em Breno Accioly*. Maceió: Edufal, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito com Bill Moyers*. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1991.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CAROTENUTO, Aldo. *Amar Trair*: quase uma apologia da traição. Tradução: Benôni Lemos. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2004.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Tradução: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009 (original publicado em 1864).

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução: Carlos Aboim de Brito. 6. ed. Lisboa: Edições 70, 1993.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*: introdução à arqueologia geral. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

DURAND, Gilbert. *O imaginário*: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução: Renée Eve Levié. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos*: a Bíblia e a Literatura. Tradução: Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

HILLMAN, James. *Estudos de psicologia arquetípica*. Tradução: Pedro Ratis e Silva. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

HILLMAN, James. *Psicologia arquetípica*: um breve relato. Tradução: Lúcia Rosenberg e Gustavo Barcellos. São Paulo: Cultrix, 1995.

HILLMAN, James. *Uma investigação sobre a imagem*. Tradução: Gustavo Barcellos. Petrópolis: Vozes, 2018.

HOLLIS, James. *Rastreando os deuses*: o lugar do mito na vida moderna. Tradução: Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Paulus, 1997.

JUNG, Carl Gustav. *A natureza da psique*. Tradução: Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha., Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, C. G. *Psicologia do Inconsciente*. Tradução de Maria Luiza Appy. Petrópolis, Vozes, 1987.

JUNG, Carl Gustav. *Eu e o inconsciente*. Tradução: Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução: Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2002.

JUNG, Carl Gustav. *Sobre sentimentos e a sombra: sessões de perguntas de Whinterthur*. Tradução: Lorena Ritcher. 2. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2015.

KERÉNYI, K. *Os heróis gregos*. Tradução: O. M. Cajado. São Paulo: Cultrix. 1993.

KRISTEVA, Júlia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução: Carlota Gomes. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.

LIMA, Wanderson. *Ensaio sobre literatura e cinema*. Vinhedo: Horizonte, 2019.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievich. *A poética do mito*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievich. *Os arquétipos literários*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SABATO, Ernesto. *O Túnel*. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2000 (original publicado em 1948).

SHAKESPEARE, William. *Otelo: o mouro de Veneza*. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed, 1999 (texto original de 1604).

STASSINOPOULLOS, Arianna; BENY, Rodolfo. "Hades". In: *Gods of Greece*. New York: Abrams, (1983), pp. 157-189.

TODD, John; DEWHURST, K. The Othello syndrome: a study in the psychopathology of sexual jealousy. *Journal of Nervous and Mental Disease*, n. 122, p. 367-74, 1955.

ULSON, Glauco. *O método junguiano*. São Paulo: Ática, 1988.

VIEIRA, André Guirland. *Imagem, símbolo e narrativa na psicologia analítica de C. G. Jung*. 2003. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

VON FRANZ, Marie-Louise. *A interpretação dos contos de fada*. Tradução: Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. 3. ed. São Paulo: Paulus, 1990.

VON FRANZ, Marie-Louise. *A sombra e o mal nos contos de fada*. Tradução: Maria Christina Penteado Kujawski. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2002.

VON FRANZ, Marie-Louise. *O asno de ouro: o romance de Lúcio Apuleio na perspectiva da psicologia analítica junguiana*. Tradução: Inácio Cunha. Petrópolis, Rio de Janeiro. Editora Vozes, 2014 (Coleção Reflexões Junguianas).

WHITMONT, Edward. *A busca do símbolo: conceitos básicos de psicologia analítica*. Tradução: Eliane Fittipaldi Pereira e Kátia Maria Orberg. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

Data de submissão: 29/08/2024**Data de aceite:** 07/04/2025