

Este é Ícaro: o imaginário em “This is Earl Sandt”, de Robert Olen Butler

Rodrigo Martins Bittencourt*

<https://orcid.org/0000-0001-8697-1243>

Resumo: Este artigo investiga os elementos mitopoéticos do conto “This is Earl Sandt”, de Robert Olen Butler. A partir de textos de Gilbert Durand e Gaston Bachelard, entre outros, identifica-se a constituição do imaginário no conto, bem como a relação implícita entre a narrativa e o mito de Ícaro. Ao tratar do período histórico em que o texto foi escrito, e considerando as aulas e registros do processo criativo de Butler, propõe-se também uma conexão entre o imaginário do conto e o do contexto vivido nos Estados Unidos após os ataques do 11 de setembro de 2001.

Palavras-chave: Escrita Criativa. Imaginário. Robert Olen Butler.

This is Icarus: the imaginary in “This is Earl Sandt” by Robert Olen Butler

Abstract: This article investigates the mythopoetic elements of the short story “This is Earl Sandt”, by Robert Olen Butler. Based on texts by Gilbert Durand and Gaston Bachelard, among others, I explore the way in which the imaginary is constructed in the story, as well as the implicit relationship between the narrative and the myth of Icarus. Regarding the historical period in which the text was written and considering Butler’s classes and recordings of his creative process, I also propose a connection between the imaginary in the story and the historical context of the United States in the aftermath of the attacks of September 11, 2001.

Keywords: Creative Writing. Imaginary. Robert Olen Butler.

Este es Ícaro: lo imaginario en “This is Earl Sandt”, de Robert Olen Butler

Resumen: Este artículo investiga los elementos mitopoéticos del cuento “This is Earl Sandt”, de Robert Olen Butler. A partir de textos de Gilbert Durand y Gaston Bachelard, entre otros, se identifica la constitución del imaginario en el cuento, así como la relación implícita entre

* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Doutorando e mestre em Letras pela PUCRS, com área de concentração em Escrita Criativa. É integrante dos grupos de pesquisa Intersemioses Criativas, coordenado por Altair Martins, e Escrever o Romance, por Moema Vilela. Foi também integrante do grupo A Escrita Criativa na Academia, de Luiz Antonio de Assis Brasil. Atualmente estuda processos criativos e a relação entre ética e estética na literatura. É escritor de romances, contos e poemas. E-mail: rodrigo.bittencourt@edu.pucrs.br.



la narrativa y el mito de Ícaro. Sobre el período histórico en que fue escrito el texto, y considerando las clases y registros del proceso creativo de Butler, también propone una conexión entre el imaginario del cuento y el contexto vivido en Estados Unidos después de los atentados del 11 de septiembre de 2001.

Palabras clave: Escritura Creativa. Imaginario. Robert Olen Butler.

Considerações iniciais

Do ponto de vista da criação ficcional, poucos autores tornaram seu processo tão aberto quanto o estadunidense Robert Olen Butler. Embora pouco lido no Brasil, Butler é conhecido, sobretudo nos Estados Unidos, como vencedor do prêmio Pulitzer de 1993 com o livro de contos *A Good Scent From a Strange Mountain* e como autor de *From Where You Dream*, livro em que ele, em aulas transcritas, expõe seus ideais em relação ao processo criativo da ficção. Conhecido também é seu projeto *Inside Creative Writing*, empreitada na qual filmou, em 18 sessões, o próprio processo de escrita de um conto, que viria a se chamar “This is Earl Sandt”, objeto deste ensaio.

Butler não se considera um teórico da literatura. Em suas aulas de pós-graduação para a Florida State University, chega a opor a vida do teórico à vida do artista, definindo-as como incompatíveis. Mas reconhece a ironia inevitável: ele próprio precisa recorrer a ideias teóricas, enquanto professor, para explicar por que a teoria é indesejável para o artista (Butler, 2005). Vale destacar, portanto, que essa divisão é meramente funcional; ela não se refere às possíveis esferas de interesse de um indivíduo, nem mesmo às do próprio Butler. Ao contrário, trata de categorias relativas a cada empreitada. Aqui, abordo a criação de Butler do ponto de vista teórico e, mais especificamente, das teorias do imaginário.

O motivo pelo qual Butler parece rejeitar a teoria enquanto escritor é, afinal, para dar vazão ao imaginário em seu processo criativo. Embora seja questionável a divisão rígida entre imaginação e teoria, bem como entre o simbólico e o racional, fato é que divisões do tipo, além de serem consolidadas e já intuitivas na tradição ocidental, podem ser úteis em termos de processo, por mais equivocadas que sejam

em termos filosóficos. Além disso, Durand (1998a) mesmo já identificava um binarismo entre mito e poesia do qual parece ecoar o pensamento de Butler. Assim, ao utilizar recursos como aquele que Butler (2005) chama de irracionalização, isto é, um abandono da busca por significações e estruturas racionais, é possível que o ficcionista encontre, pelo florescer do imaginário, a lógica das relações simbólicas.

Este artigo não pretende, por si só, avaliar o mérito do processo de Butler. Antes, o objetivo é expor as relações simbólicas que de fato se encontram no conto “This is Earl Sandt”, independentemente de terem sido alcançadas por meio do processo que o autor propõe e que expôs nas gravações de sua escrita². Como base teórica, Gilbert Durand e Gaston Bachelard são essenciais nesta análise: o primeiro pelo estudo aprofundado do mito, da poesia e do imaginário social (e, por consequência, do simbolismo ficcional como um todo); e o segundo enquanto uma espécie de acervo simbólico, tanto pela análise geral dos símbolos quanto pela visão bastante próxima da de Butler no que concerne à imaginação, sobretudo sua relação com a livre atividade da mente.

O processo de Butler

Como parte de minha pesquisa na pós-graduação, traduzi e analisei o processo criativo de Butler conforme explanado em *From Where You Dream*.³ Como o título do livro sugere, sua abordagem, embora não se trate de um trabalho teórico, é bastante influenciada pelo pensamento psicanalítico. Ao longo das aulas, Butler insiste na necessidade das associações inconscientes durante o processo de escrita; chega a afirmar que a presença dessas associações é elemento central na distinção entre arte e artifício: “A arte não vem das ideias. Não vem da mente. Ela vem do lugar

² Para o processo integral de escrita do conto, cf. *Inside Creative Writing* (Butler, 2012).

³ A tradução e análise completa se encontram em minha dissertação (Bittencourt, 2024). Para um estudo sumarizado do processo de Butler, cf. Bittencourt, 2023.

onde sonhamos. Vem do inconsciente; do cerne ardente dentro de nós”⁴ (Butler, 2005, p. 13).

Parece evidente que Butler, ao comparar o processo criativo com a experiência do sonho, está abrindo espaço para o imaginário em sua ficção. Quando ele diz que as imagens, e não ideias, devem vir do inconsciente e de uma intimidade desejosa (o cerne ardente), parece estar falando de algo muito semelhante às *imagens materiais* de Bachelard (2003, p. 3, grifo do autor), que “nos envolvem em uma afetividade mais profunda, por isso se enraízam nas camadas mais profundas do inconsciente. As imagens materiais substancializam um *interesse*”. A esse interesse afetivo, Butler (2005) dá o nome de *yearning* [anseio], outro termo central em seu processo.

Se é verdade que a separação entre mito e poesia — tida aqui em sentido amplo — decorre, como sugere Durand (1998a, p. 47), da “tomada de consciência da arbitrariedade do signo”, parece então que a ênfase de Butler nos processos inconscientes retoma, como na associação livre, uma espontaneidade ingênua das ligações simbólicas do imaginário. Quando, em suas aulas, Butler se refere continuamente à distinção entre arte e técnica na literatura — e, parafraseando Stanislavski, diz que a técnica é “necessária porém secundária” (Butler, 2005, p. 97) —, pode haver aí uma correspondência entre essa distinção e aquela que Durand (1998a) faz entre a consciência do signo linguístico (poética) e a consciência semântica (mítica). Pois, se Butler preconiza na ficção a associação onírica espontânea, que é por excelência o campo simbólico da intuição semântica, então aquele outro aspecto, a técnica, deve se referir a um outro campo da linguagem, isto é, ao da manipulação dos signos, que Durand (1998a) associa à poesia. Ao tratar da linguagem simbólica do mito, Durand diz que

[...] o mito é ainda uma linguagem, que chega, no entanto, a deslocar do fundamento linguístico sobre o qual começou por rolar; o mito é narrativa simbólica, conjunto discursivo de símbolos, mas o que nele tem primazia é o símbolo e não tanto os processos da narrativa. [...] Ao invés, a consciência mítica dá, para lá da linguagem, a primazia à intuição semântica, à materialidade do símbolo (Durand, 1998a, p. 42).

⁴ Todas as traduções dos textos de Butler (2003, 2005) aqui citadas são minhas.

Essa definição da linguagem mitológica tem um paralelo claro no processo de Butler: ao secundarizar a técnica literária enquanto manipulação de signos, e ao rejeitar o conteúdo semântico que não provém do inconsciente, o ato da escrita se torna uma construção simbólica, potencialmente mitológica. Quanto à materialidade do símbolo, um outro paralelo aparece na ênfase que Butler dá, para além das associações inconscientes, à arte como encontro direto com a experiência sensível:

Os teólogos têm dogmas; os filósofos, teorias; os cientistas, princípios científicos; e os psicanalistas, insights junguianos ou freudianos — mas a essas formas de expressão e conhecimento o artista diz: “Isso não faz sentido para mim. Não são esses os termos com que intuo o mundo.” [...] Ele se vê confortável apenas no retorno ao modo como o caos é originalmente encontrado — ou seja, de instante em instante, por meio dos sentidos. Então, ao colher da experiência sensível, remoldando-a, escolhendo seus elementos, ele os recombina para formar o objeto com que o leitor, por sua vez, se depara *como se fosse a experiência em si*: um registro da experiência sensorial momentânea, *um encontro tão direto quanto os que temos com a própria vida* (Butler, 2005, p. 12, grifos meus).

Dadas essas aproximações, aqui se torna relevante o *trajeto antropológico* de Durand (1997), que traça a origem do símbolo desde a experiência humana primeira, aquela moldada ainda pelos instintos reflexos e sensoriais, até os símbolos cósmicos abstratos. Nessa gama fenomenológica, Butler se posiciona próximo à própria origem do símbolo: opta pelo retorno à vivência do gesto, do significante “concreto (sensível, imagético, figurado, etc.)”, que Durand (1998, p. 73) identifica na formação do conhecimento simbólico. Com esses movimentos, o que o Butler talvez ganhe é um maior potencial mitopoético.

Este é Earl Sandt

Talvez a empreitada acadêmica mais conhecida de Butler seja a das gravações para a Universidade Estadual da Flórida em 2001, quando registrou integralmente a escrita do conto “This Is Earl Sandt” (2003). Nas gravações, Butler (2012) apresenta todo o processo de autoria do conto, desde a inspiração até a revisão final. Earl Sandt

surge, então, como parte de um projeto maior: uma coletânea de contos que usava como inspiração uma coleção de cartões postais do início do século XX, publicada com o título *Had a Good Time* três anos depois. Para o conto aqui analisado, Butler (2012) escolheu um cartão de 1913, com a imagem de um avião com a asa quebrada, no qual se lê a mensagem: “Este é Earl Sandt, de Erie, Pensilvânia, em seu avião, logo antes de cair”⁵.

Parece relevante aqui, ao tratarmos do imaginário, entender o momento histórico em que o conto foi escrito. Não que busquemos alguma explicação biografista ou psicanalítica para a obra, como Jung (2013) acusa o método freudiano de ter feito, mas porque, assim como o psicanalista suíço, Durand (1998b) percebe a manifestação do imaginário tanto no âmbito coletivo quanto no individual. Além disso, o próprio Butler (2012) reconhece, durante os comentários da gravação, a possibilidade de ter se deixado influenciar pelo atentado do 11 de setembro, que ocorrera havia poucas semanas. Por outro lado, não é relevante — nem sequer possível — confirmar se há uma relação causal entre o atentado e a escrita do conto. Parece, simplesmente, que há um encontro entre os dois: Butler, semanas após a queda das torres com a colisão dos aviões, decidiu escrever um conto sobre a queda de um avião estadunidense. Essa imagem da queda, que acaba por se tornar central na narrativa, é reiterada diversas vezes no conto, apesar de não ter sido essa a intenção explícita do autor. Durante as gravações, ele identifica as repetições da imagem apenas de forma semiconsciente e, por isso, ela talvez surja, para ele e para os leitores, de formas inesperadas, nem sempre óbvias. Em uma análise mais atenta, porém, fica evidente a grande quantidade de reiteraões, bem como a semelhança entre esse fenômeno e aquele do mito que “tenta convencer pela repetição de uma relação” (Durand, 1998b, p. 86). No conjunto, o que parece trazer unidade a essa relação simbólica, tanto nas diversas instâncias do conto quanto na percepção do próprio ataque às torres gêmeas, é, no espírito da “caça ao mito” de Durand (1998, p. 246), o mito grego de Ícaro.

⁵ Um avião chamado Lewis Earle Sandt realmente existiu, e é a ele que o cartão postal se refere. Butler manteve o erro na grafia do nome ao dar voz narrativa para o autor anônimo do cartão.

“Eu já vi um homem morrer, mas não desse jeito” é como abre o conto de Butler (2003, p. 748). É um início que pode induzir uma pergunta na mente do leitor: de que jeito se deu essa morte? A resposta mais imediata é que a morte se deu com um acidente de avião, o qual o narrador, Paul, nunca tinha visto e, após o choque inicial, passa a narrar em detalhe. Mas o mero fato inusitado não explica a razão do impacto; a resposta exige uma segunda pergunta: por que o acidente de avião é impactante? Dado que em nenhum momento o conto revela o corpo acidentado — Paul nem sequer o vê — nem o choque de Earl Sandt ao antecipar a própria queda, e considerando que Paul se mostra desde o início habituado à morte, é razoável concluir que uma resposta satisfatória só pode se dar no campo simbólico.

Os dois parágrafos posteriores ao primeiro são marcados por termos de ascensão — “ele tinha subido como que por milagre”, “acima de nós”, “desafiando a terra” — acompanhados de uma possível *hybris* na descrição de Earl Sandt, que, além de desafiar a terra, está “sentado ali numa cadeira de vime como se estivesse na varanda fumando um charuto” (Butler, 2003, p. 278). Já é possível identificar o encontro com o mito de Ícaro nesse primeiro momento, no qual a ascensão — que, por ser símbolo, será literal e figurada ao mesmo tempo (Ricoeur, 2000) — ocorre pelo uso da tecnologia que torna o voo possível. A ascensão pela tecnologia será outra imagem recorrente no conto. Poucos parágrafos depois, Paul descreve o ato de fotografar Earl Sandt no avião: “Eu *ergui* minha *câmera* e disparei o obturador, e aí estava outra coisa admirável, me pareceu. Lá ia um homem *voando no céu*, e com um pequeno movimento da mão, um outro homem o tinha capturado” (Butler, 2003, p. 748-749, grifos meus). É uma desaceleração do tempo narrativo que, sem a apreensão simbólica (mesmo que apenas intuitiva) das imagens de ascensão e tecnologia aqui grifadas, talvez ficasse injustificada no texto.

As primeiras imagens ligadas à queda surgem em sequência logo antes da narração do acidente. Elas se tornam explícitas pelo uso de uma série de termos relativos ao declínio:

Eu *abaixei* a Kodak e por um momento o avião estava diante de mim contra o céu e tudo o que senti foi algo que tinha sentido às vezes quando era mais

jovem, cavalgando sozinho pelos montes Allegheny, quando havia uma curva na trilha e de repente as árvores rareavam e revelavam um *declive*, uma grande *queda na terra*. Uma *queda*. Ele *caiu*, o Earl Sandt (Butler, 2003, p. 749, grifos meus).

Em seguida há a descrição da queda do avião, com uma abundância ainda maior de termos declinatórios, que culminam em Paul procurando uma comparação com o que acabou de presenciar: “Houve um *baque* pesado para além das árvores, e eu não tenho nada em minha cabeça com que compará-lo. Nem *um celeiro desabando*, nem *um cavalo caindo*, nem *o bordo-açucareiro que eu tinha recém tombado* na manhã anterior no nosso quintal. Esse som era novo” (Butler, 2003, p. 749, grifos meus).

Outro motivo, que de início aparece atenuado mas se potencializa algumas páginas depois, é o das imagens da terra, ligadas ao familiar, à intimidade, à casa e à segurança (Bachelard, 2003). Desde o momento em que precisa tocar o próprio filho ao ver o avião no céu até o momento em que chega na casa onde reencontra a família, Paul tenta reafirmar a segurança procurando símbolos terrenos e se afastando das imagens aéreas:

Matthew e eu caminhamos do campo até o *centro da cidade*, passando o Merchants Bank, onde eu tinha *um escritório*, onde eu era vice-presidente, e seguimos pela *nossa rua debaixo dos bordos*, umas *árvores velhas, densas sobre nós*, e ficamos *quietos*, meu filho e eu. *O campo, o céu aberto, tudo isso tinha ficado para trás*. Então chegamos no ponto da estrada de onde eu podia ver *minha casa* adiante (Butler, 2003, p. 751, grifos meus).

Logo em seguida, porém, as imagens terrenas são interrompidas por imagens de queda, as quais Paul tenta afastar: “O bordo tinha sumido da frente da minha propriedade, morto pela mangra, tombado com as minhas próprias mãos. Eu desviei o olhar, sem querer, mas é que de repente tive saudade da árvore. Lamentei a morte dela, uma árvore” (Butler, 2003, p. 751). Enquanto observa e descreve o reencontro da família em frente à casa — dois símbolos de familiaridade e segurança —, Paul sente que não consegue se mexer, e o modo como descreve essa imobilidade é revelador: “Eu me senti pesado, arraigado à terra, como se tivesse decidido tomar o lugar do bordo morto.” (Butler, 2003, p. 752). Há muitas formas de analisar simbolicamente esses dois trechos, mas é notável como a árvore, normalmente um símbolo ligado à

vida, à ascensão e à estabilidade, aparece morta após a queda de Earl Sandt. Com a introdução da queda nas relações simbólicas de Paul, parece surgir uma associação entre a imagem da terra e a imagem da morte, uma inversão da verticalidade da ascensão, que poderia associar o céu à vida. Em vez disso, Paul experimenta “a imaginação da queda como uma espécie de doença da imaginação da subida, como a *nostalgia inexprimível* da altura” (Bachelard, 2001, p. 95, grifos do autor). Isso oferece uma possível resposta àquela pergunta da primeira frase do conto: o que é chocante no acidente de Earl Sandt não é apenas a morte, mas a morte pela queda, que é capaz de transformar as imagens da terra, antes fontes de vida e segurança, no próprio símbolo da mortalidade. Essa transformação, como a queda bíblica do Paraíso, é o que acaba por revelar a fragilidade e a mortalidade humana, que se apresentam como temas centrais no conto.

A associação entre terra e morte começa a se manifestar ainda mais claramente dentro da casa de Paul. Ao pensar no contato do próprio filho com a morte, o que o reconforta é o fato de Matthew conseguir “imaginar um parente, uma criança da idade dele, como um anjo e não um corpo enterrado no chão” (Butler, 2003, p. 753). De modo que a transformação da imagem terrena (o corpo enterrado) em imagem celeste (o anjo) se apresenta como inversão positiva da mortalidade: a morte ascendente é desejável; a morte decadente, não. Mas, ao ver a esposa parada à porta, Paul se depara mais uma vez com a morte terrena:

Enfim Rachel apareceu na porta, em silêncio, parada ali na meia-luz, a camisola num brilho vago, como se fosse um fantasma. Falei com ela de imediato, para tirar a imagem da cabeça. “Ele está bem?”
 “Não sei”, ela disse, e flutuou na minha direção (Butler, 2003, p. 753).⁶

Na continuação do diálogo, quando Rachel pergunta o que houve no campo, Paul não consegue explicar o ocorrido senão em termos literais, e assim a conversa termina com ele dizendo que não sabe o que aconteceu. A pergunta de Rachel poderia

⁶ O uso do verbo *flutuar* é interessante, pois coloca Rachel num estado intermediário entre queda e ascensão, céu e terra — o que condiz com a imagem do fantasma. No entanto, o fato de a morte estar aqui associada à esposa e à casa sugere que a ligação entre o terreno e o mortal se mantém, embora fosse talvez mais preciso dizer que, nessa imagem, a ligação é especificamente entre o mortal e o familiar.

ser reformulada como aquela mesma pergunta que o conto faz ao leitor, exigindo resposta simbólica: por que o acidente é impactante? Nesse sentido, a resposta literal de Paul é precisa, pois ela elucida o acontecimento simbólico. Quando ele diz que “O avião caiu” e que “Essas máquinas não são seguras” (Butler, 2003, p. 753), em outras palavras, está dizendo que vê na queda e na tecnologia um reflexo de sua fragilidade e mortalidade, uma associação simbolicamente válida. Pois, assim como Adão e Eva precisam se cobrir quando caem do Paraíso e se tornam mortais pelo pecado do orgulho, Ícaro, também por orgulho, cai do céu até a morte quando a cera das asas derrete perto do sol. Embora os dois mitos narrem uma queda simbólica, o mito de Ícaro parece mais próximo do conflito de Paul porque, ao contrário do mito do paraíso perdido, a narrativa icária, ao apresentar uma queda literal, trata diretamente dos limites da técnica, do voo como ascensão frágil, simbolizado aqui pelo voo literal de Earl Sandt, entre outras imagens que Paul vivencia. Dessa forma, o medo da queda se torna um medo cósmico, medo da própria condição do humano como ser imperfeito e, pelas pretensões de ascensão, orgulhoso.

A cena seguinte ao diálogo entre Paul e Rachel é uma cena de sonho, e é interessante notar que, aqui, o símbolo da casa parece ter sutilmente mudado. Se antes ele se caracterizava pelo que Bachelard (2003) chama de *casa natal* — fonte de segurança e proteção ligada à memória —, agora ele passa a se parecer mais com a *casa onírica*, imagem ainda mais íntima, própria dos devaneios profundos e da imaginação inventiva. Ele mesmo associa esse tipo de transição às proteções frágeis — como o é a casa de Paul diante do acidente de Earl Sandt — e usa como exemplo justamente o interior de uma casa à noite:

[...] é talvez nas mais frágeis *proteções* que sentiremos a contribuição dos sonhos de intimidade. Basta pensar, por exemplo, na casa que se ilumina no crepúsculo e nos protege *contra a noite*. Logo temos o sentimento de estar no limite dos valores inconscientes e dos valores conscientes, sentimos que tocamos um ponto sensível de onirismo na casa (Bachelard, 2003 p. 87, grifos do autor).

O sonho coloca Paul no lugar de Earl Sandt — que agora não sustenta o voo pelas asas do avião mas pelo próprio peito — e termina com ele olhando para si

mesmo no chão. Parece que Paul, ao tornar a ascensão do voo independente da técnica da aviação, começa a retomar a “consciência da sua força ascensional”, que Bachelard (2001, p. 60) atribui aos sonhos de voo. Mas não demora para que esse sonho de ascensão se transforme num sonho de queda, no qual ele vê o avião como uma besta que colide contra o chão.

Na manhã seguinte, duas imagens repetem o padrão da ascensão virando queda. Primeiro, há um papel que atravessa o quintal voando para logo cair: “Um pedaço de papel voou atravessando o quintal — levitando brevemente no ar —, depois caiu e seguiu cambaleando” (Butler, 2003, p. 754). Depois, mais significativamente, Paul observa um gesto no próprio filho: “Os dois ombros se ergueram um pouco e caíram. Era um gesto muito discreto mesmo, esse encolhimento, mas ele me fez fechar os olhos para não ver, esse gesto no meu filho que não era de forma alguma um gesto de criança” (Butler, 2003, p. 755). Este último evento, que perturba o narrador, aponta de novo para a relação simbólica estabelecida pelo acidente. Se a subida e descida literais dos ombros simbolizam para Paul um padrão de ascensão e queda — manifesto talvez na própria perda da inocência infantil⁷ —, isso explica porque ele resiste em olhá-la: pois olhar para esse pequeno evento seria olhar de novo para a crise simbólica instaurada pelo acidente de Earl Sandt, que é apenas a primeira instância da imagem que ele agora vê no filho, isto é, a imagem da ascensão virando queda.

Nostalgia do céu

Outra narrativa que poderia ser associada ao conto de Butler é o mito de Prometeu, que Durand (1998a) vê fortemente presente na era moderna, instanciado

⁷ É possível que a própria crise do desenvolvimento normal da criança seja uma instância desse padrão. Se a crise for simbolizada pela queda e o crescimento infantil pela ascensão, a narrativa de ascensão e queda se repete também na imagem da criança que perde a inocência.

em figuras como a de Napoleão. Mas, embora o mito prometeico tenha paralelos com a história de Earl Sandt, e tanto ele quanto o mito de Ícaro contenham uma *hybris* semelhante, é neste segundo que há a ênfase na queda, não como sacrifício ou punição, mas como momento em que ocorre “a própria mudança da substância que cai e que, caindo, no instante mesmo de sua queda, se torna *mais* pesada, mais *falível*. Essa queda viva é aquela de que trazemos nós mesmos a causa” (Bachelard, 2001, p. 93, grifos do autor). Nesse sentido, o mito de Ícaro parece dar a maior margem para a imagem da queda como evento transformador.

No entanto, é possível pensar no mito prometeico como origem daquela *nostalgia da altura* de que fala Bachelard (2001). Assim como a queda das torres gêmeas pode revelar o lado obscuro — o declínio — do poder estadunidense, a queda de Earl Sandt pode simbolizar o lado obscuro de sua ascensão, isto é, o fato de o voo, com a *hybris* do avião, conter em si mesmo o potencial de queda. Num sentido histórico, pode-se dizer que o momento do pré-guerra em que se passa o conto — talvez um dos apogeuos do mito prometeico — já continha em si mesmo o próprio declínio. No imaginário de Paul, é como se Ícaro, no momento da queda, atribuísse a construção de suas asas ao fogo de Prometeu, relembrando nostalgicamente o momento do voo. Trecho que torna essa relação bastante evidente é o da lembrança de Nova Iorque:

Eu havia estado no ar e olhado para fora, para uma grande cidade num mundo de negócios e bancos, um mundo de criação de bens, de compras e vendas e construções de casas e fábricas, e eu via navios a vapor e trens e pontes e, ao longe, um mar vasto, e eu estava dentro de uma coisa tão grandiosa quanto tudo aquilo. [...] Eu andei devagar e senti meu peito estufar de medo e alegria olhando a cidade, vasta e multiforme com pedras e mármore e terracota, o *trabalho de mãos humanas*. [...] Eu me aproximei ainda mais. *Fiquei afoito*. O ar se movia em meu rosto. Um ar que só as nuvens conheciam. Mas eu era parte de uma raça de criaturas da terra que se refaziam como algo novo. Dei o último passo que um homem podia dar sem cair (Butler, 2003, p. 755-756, grifos meus).

Adiante no texto, Paul se depara com um homem estatelado nas ruas da cidade depois de cair de um prédio, completando o ciclo icário de ascensão e queda. Dessa vez, porém, já fomos apresentados explicitamente à nostalgia da altura, que aqui associei a Prometeu. Se essa associação for válida, talvez não seja coincidência que,

durante o devaneio nostálgico, Paul veja a si mesmo com a mão erguida segurando o fogo, replicando o gesto da Estátua da Liberdade — uma imagem prometeica em muitos sentidos, entre eles o próprio nome da estátua e o fogo que ela empunha. Enquanto Paul exerce esse gesto, imagina Earl Sandt voando e pousando em segurança ao seu lado, mas acaba lembrando que ele morreu, completando mais um ciclo icário.

De volta ao tempo presente, Paul decide voltar ao campo onde Earl Sandt caiu. No caminho, ele se depara com uma série de figuras aterradas mas sem sinais de segurança: um cavalo andando com esforço, materiais degradados, os próprios joelhos pesados. As imagens terrenas associadas à segurança e familiaridade aparecem apenas na memória: “Pensei em dar meia-volta, encarar a cidade, a praça, o banco, os bordos, encarar minha casa onde decerto moraria pelo resto da vida” (Butler, 2003, p. 757). Em seguida, surge um dos momentos de maior carga simbólica do conto:

Em cima de mim estava o céu onde Earl Sandt passara os últimos momentos de vida. Não olhei. Me apoiei com força nos joelhos. Meus olhos fecharam. Segurei forte o manche e havia algo muito errado. Aquelas asas que pareciam meus próprios membros — eu as senti esticadas para fora de mim, me fazendo levitar —, essas asas ficaram fracas como os meus membros de carne, e eu logo fiquei ciente da superfície de minha pele, a batida do meu coração. E senti uma pergunta subindo como uma arfada na garganta: no que eu acreditava? Sentia um Deus à minha volta no céu? Era ele que me levitava, que me tomava agora nos braços?

Perdoe-me, não.

Essa coisa que eu esperava que fosse familiar — minha própria morte — era toda nova. Eu caí. Eu caí dele. As mãos se afastaram e as árvores subiram e eu caí (Butler, 2003, p. 757).

Destaco esse trecho porque é nele que as proporções cósmicas se tornam explícitas. A ascensão, antes bastante concreta, localizada no voo literal, aqui se torna mais abstrata, uma ascensão à segurança dos braços de Deus. Adquirindo proporções divinas, a queda do avião pela *hybris* se torna queda do Paraíso pela descrença em Deus; e a nostalgia do voo vira nostalgia do céu. Aquilo que tranquilizava Paul no pensamento do filho — a associação da morte aos anjos e não a corpos enterrados — se mostra impossível a ele, e parece ser isso o que transforma a morte em imagem

insólita, culminação da queda como decadência contínua: “Ele queimou aqui. Ele desapareceu desta vida aqui” (Butler, 2003, p. 758).

Por fim, parece haver uma inversão. Mais uma vez Paul se confunde com Earl Sandt, mas agora a imagem do voo o leva a uma memória no alto das montanhas, como que anterior à vida terrena:

Estou separado de tudo que já vi, de cada toque cada palavra cada rosto, eu subi no ar, alto nessa montanha sem nada à minha volta a não ser o vazio do céu, alto no ar sobre esta clareira. E eu penso: é assim que é. Ser livre. Completamente sozinho. E minhas mãos apertam as rédeas. Só resta uma coisa a sentir, uma coisa a conhecer. Minhas mãos apertam mais, querem virar com força para a direita e saltar para baixo naquele céu vazio. Earl e eu (Butler, 2003, p. 758).

Nesse devaneio com as alturas, há um reencontro com uma liberdade solitária, anterior à morte pela queda, e o declínio não se apresenta como motivo de pavor, mas sim de curiosidade, não sabemos se pura ou mórbida. De qualquer forma, parece haver um retorno a um estado primordial, anterior à vida familiar de Paul, à queda de Earl Sandt e à própria queda do Paraíso. É nesse retorno ao primórdio e ao centro (talvez não por coincidência o tempo presente se passe no centro do círculo onde Earl Sandt caiu) que, como na recuperação da criação em Eliade (1992), surge a possibilidade de reconfiguração da simbólica da morte.

Este é Ícaro

Ao final do devaneio, Paul é forçado a confrontar o filho, que aparece de repente na clareira. Ele tenta afastá-lo, mas se sente arraigado de novo. Quando finalmente o toca, vê que Matthew resiste em ir embora, e diz que carrega “muita coisa nesses dedos agora” (Butler, 2003, p. 759), talvez se referindo à visão terrena que desenvolveu da morte a partir da queda. O conto então termina com Matthew revelando que encontrou os óculos de aviador de Earl Sandt, os quais ele coloca no

rosto, fingindo que voa, dizendo “Olha, papai. [...] Eu sou o Earl Sandt” (Butler, 2003, p. 759).

Esse final indica que o filho, à sua maneira, também se vê no lugar de Earl Sandt. Talvez pela inocência da infância ou porque tenha chegado a uma síntese emocional menos traumática, Matthew, ao contrário do pai, vê nesse encontro uma experiência energizante. Para Paul, porém, no seu atual arranjo simbólico, o entusiasmo em ser Earl Sandt significaria um entusiasmo com a mortalidade. É possível que o seu próprio reencontro com a morte, na passagem da montanha, seja também uma forma de entusiasmo. Independentemente disso, parece evidente que parte do impacto emocional desse final de conto se dá pelo reconhecimento da mortalidade do filho, bem como da afronta que antecipa o orgulho e a *hybris*. De modo que, quando Matthew diz que é Earl Sandt, é como se dissesse que está encarnando o próprio mito de Ícaro — ansioso para ascender, mesmo que a desmedida signifique a morte. Ao instanciar o mito nessa criança, em 1913, à luz dos ataques de 2001, talvez Butler visse também a juventude dos próprios Estados Unidos, prestes a ascender com asas prometeicas naquele início de século, ao mesmo tempo antecipando a queda que um dia chegaria a eles mesmos. Seja como for, nesse arranjo simbólico, reproduzindo o movimento do voo com os óculos nos olhos, é Matthew quem encarna o mito e se torna mortal orgulhoso, Ícaro e Earl Sandt a um só tempo.

Considerações finais

Embora haja evidências de que o atentado de 2001 tenha mobilizado a sensibilidade de Butler no momento da escrita, não há indícios de uma consciência dos outros paralelos simbólicos aqui identificados, sobretudo aqueles ligados aos mitos. Independentemente de validar ou não o processo de Butler, essa aparente falta de consciência dos temas sugere uma autonomia, e certa inesgotabilidade, dos símbolos na ficção.

Desse modo, a relação que Butler e, em seus devidos campos, Durand e Bachelard fazem entre o inconsciente e a produção do imaginário está, de alguma forma, justificada na literatura. Seja essa inconsciência um vazio preenchido por outras consciências (como na crítica literária e na leitura interpretativa) ou um campo de associações que transcendem a compreensão racional do indivíduo, o que parece é que Butler, em seu projeto, identificou e exemplificou algo essencial à literatura e à criação literária: uma profundidade simbólica que vai muito além da superfície linguística e que, movida pelo imaginário, propicia conexões mutáveis, imprevistas pelo próprio autor. Por essa mesma razão, esta análise não é e não poderia ser exaustiva, conquanto aponte ressonâncias visíveis dentro e fora do conto. Os mitos e símbolos se fazem presentes, mas não esgotam o potencial do texto; a polivalência contínua é também atestado da qualidade da obra.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BITTENCOURT, Rodrigo Martins. **Habitação: uma reflexão sobre o processo criativo de Robert Olen Butler. Revera**, São Paulo, v. 7, p. 8-25, 2023. Disponível em: site.veracruz.edu.br:8087/instituto/revera/index.php/revera/article/view/165. Acesso em: 31 out. 2023.

BITTENCOURT, Rodrigo Martins. **Despertando Dienstmann e a tradução comentada de From where you dream, de Robert Olen Butler**. 2024. 177f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/11358>. Acesso em: 10 fev. 2025.

BUTLER, Robert Olen. **From where you dream**: the process of writing fiction. BURROWAY, Janet (ed.). New York: Grove Press, 2005.

BUTLER, Robert Olen. **Inside creative writing with Robert Olen Butler**. [S. l.]: Florida State University, 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLTCv6n1whol23GmdBZienRWoQonFCU_a_y. Acesso em: 11 jun. 2023.

BUTLER, Robert Olen. This Is Earl Sandt. **The Georgia Review**, [S. l.], v. 57, n. 4, p. 748-759, 2003. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41402361>. Acesso em: 11 jun. 2023.

DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1998a.

DURAND, Gilbert. Introdução à arquetipologia geral. In: DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. O balanço conceitual e o novo método para a abordagem do mito. In: DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Tradução de Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998b.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Tradução de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

JUNG, Carl Gustav. Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética. In: JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Tradução de Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 72-93.

RICOEUR, Paul. Metáfora e símbolo. In: RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2000.

Recebido em 23/03/2024.

Aprovado em 12/02/2025.