

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Giselli Renata Gonçalves

A MÃE E O MAR:

Imagens do Feminino no poema *Mar Absoluto*, de Cecília Meireles

MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

SÃO PAULO

2012

Giselli Renata Gonçalves

A MÃE E O MAR:

Imagens do Feminino no poema *Mar Absoluto*, de Cecília Meireles

MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Psicologia Clínica, sob a orientação do Prof. Dr. Durval Luiz de Faria.

SÃO PAULO

2012

BANCA EXAMINADORA

Para meu avô, Emilio Gonçalves (*in
memorian*), que me ensinou a ler.

Para minha avó, Inei Lobo Gonçalves (*in
memorian*), que me comprava os cadernos
para as lições.

Letras.
Raízes.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi possível graças ao apoio financeiro concedido pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – na forma de Bolsa de Mestrado. Expresso aqui meu agradecimento. Agradeço, também, à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior – que, por meio do PROSUP – Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições de Ensino Particulares – forneceu-me Bolsa de Mestrado pelo período de um mês.

Agradeço especialmente ao meu orientador, Durval Luiz de Faria, pela competência, disponibilidade, paciência e confiança. Agradeço ainda aos professores da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, cujas aulas me proporcionaram enriquecimento teórico e prático: Liliana Liviano Wahba, Ceres Alves de Araújo, Denise Gimenez Ramos, Edna Maria Severino Peters Kahhale e Ida Kublikowski.

À Leila Vilas-Boas Gouvêa, pela prontidão e disponibilidade em compor a banca examinadora na qualificação e na defesa, e pelo aconselhamento oportuno, minucioso e afetivo. À Eloisa Marques Damasco Penna que atendeu, igualmente, ao meu convite para a composição das mesmas bancas, por sua concepção particular da psicologia analítica, sua ênfase didática e pelo direcionamento no exame de qualificação.

Agradeço, ainda, a uma série de pessoas sem as quais esta jornada heroica jamais teria se viabilizado, ou então, teria sido muitíssimo mais penosa.

Ao meu pai e minha mãe. Independentemente da distância, me ensinaram o que são compromissos de vida. Sem eles, minha formação acadêmica jamais teria sido concluída. Minha formação como pessoa, igualmente. Junto com a Marielli, minha irmã, eles são a noção de ponto de partida e de retorno. Obrigada.

À minha família “Fantini”: Antônia, Durval (*in memoriam*), Girlaine, Charles e Thiago, que me acolheram prontamente em minhas necessidades de hospedagem junto à PUC e, em minhas necessidades de compreensão, muito mais. Agradeço, ainda, à Maria Inês pelos primeiros livros de fábulas, jamais foram esquecidos.

À minha outra família: Bete Nira, coração materno atemporal, por não me deixar esquecer que em nossas veias correm a areia e o azeite de oliva. À Ana Cris Medina, irmã querida, a me ajudar sempre – inclusive a sorrir – e ao Daniel Müller, que tantas vezes me hospedaram, e com os quais compartilhei tantos momentos. Ao Paulo Medina, e aos seus filhos Felipe, Caio e Maria Eduarda, sorrisos de sempre.

Aos meus amigos da PUC, os melhores que eu poderia encontrar em meu caminho: Ana Letícia Esteves, Luciano Diniz de Oliveira, Luiz André Martins, Patrícia Bertaglia, Olavo Carvalho e Luana Lopes. Agradeço pelos cafés na cantina, sorrisos, estudos em grupo, reclamações, confissões, enfim, tudo aquilo que dá tempero à vida, pois só os livros não bastariam.

Ao Marcos Rogério Ortolano, meu professor e terapeuta, que tanto me incentivou para que eu fizesse o mestrado e me ajudou na elaboração das primeiras ideias de pesquisa.

À Iraci Alcântara (Instituto Junguiano de São Paulo), por me acolher minhas primeiras dúvidas no estudo da relação entre psique e literatura.

Às amigas da dança do ventre, sobretudo Esther Martins, que me lembrava de respirar entre uma página e outra da dissertação. Às amigas-irmãs Camila Oliveira, Ligia Foleiss, Erica Pettinati, pelas conversas à beira do fogão que fazem o mundo ter sentido. À Elis Teles Caetano Silva, pela paciência em revisar o texto e pelas infinitas conversas, costuras, remendos, alegrias, danças e por sua casa onde vive o Feminino. À Alejandra Leon, amiga-mãe-irmã-filha, cujo olhar otimista consegue fazer brotar flores em feridas. À Mariângela Vidotto, por seu amor e sua presença constante, quase diária, e sua preocupação de mãe.

Ao João Fernando, grande incentivador de minha vida acadêmica e que tanto me ajudou com as questões do mestrado.

Ao Amin Ahmad Abdel Rahman, sempre presente com seu afeto de irmão. Ao Alex Guergolet, pelas boas conversas e pelas dicas de literatura.

Ao Sheikh Ahmad Saleh Mahairi, professor de língua árabe, de Princípio Masculino (e também Feminino), de razão ponderada, dignidade, educação e gentileza sírias.

Ao Tarik Elid, por me ensinar o valor daquilo que não tem nome, que apenas João Cabral de Melo Neto ou Frida Kahlo poderiam definir: *bel roh, bel dam*.

À Cecília Meireles, por tudo o que nos deixou.

Às forças incompreensíveis e indizíveis que me amparam e me sustentam: ao que alguns chamam Deus, ao que alguns chamam Self, ao que alguns chamam Vida.

*Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
dans le déroulement infini de sa lame
et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.*

L'Homme et la mer
Charles Baudelaire

Homem livre, o oceano é um espelho fulgente
que tu sempre hás de amar. No seu dorso agitado,
como em puro cristal, contemplos, retratado,
teu íntimo sentir, teu coração ardente.

(Tradução de Delfim Guimarães)

RESUMO

GONÇALVES, Giselli Renata. A Mãe e o Mar: Imagens do Feminino no poema *Mar Absoluto*, de Cecília Meireles.

Na tarefa de investigar o funcionamento da psique, cabe à psicologia estabelecer um diálogo com diversas áreas onde a alma encontre possibilidades de expressão. Nesse sentido, a arte poética, cuja importância psicológica já fora ressaltada por Jung, parece-nos constituir um campo privilegiado para a manifestação de conteúdos simbólicos. Nossa pesquisa consiste na análise dos símbolos relacionados ao Feminino Arquetípico presentes no poema *Mar Absoluto*, de Cecília Meireles. Objetivamos compreender quais aspectos deste arquétipo ganham expressão em sua escrita, de que forma e por meio de qual conteúdo imagético. Para tanto, adotamos uma metodologia qualitativa baseada nos pressupostos ontológicos e epistemológicos do paradigma junguiano. As imagens simbólicas selecionadas no poema foram submetidas ao método de análise proposto por Penna (2009), denominado processamento simbólico arquetípico, o qual visa compreender e assimilar o significado do símbolo. Para tanto, utilizamo-nos do procedimento de amplificação simbólica, o qual consiste no alargamento do contexto das imagens, relacionando-as à mitologia, ao folclore e às obras de arte, no intuito de situá-las no panorama dos temas universais da experiência humana. Dessa forma, buscamos "traduzir" tais imagens para alguma forma de conceituação que nos possibilite conhecer seus significados em profundidade. Os resultados da análise mostram que os símbolos presentes em *Mar Absoluto* reúnem as duas polaridades do arquétipo materno, ou seja, referem-se à Mãe Bondosa-Má, sendo o mar experienciado como uma Grande Mãe Marítima.

Palavras-chave: psicologia analítica, literatura, Cecília Meireles, Feminino, Grande Mãe.

ABSTRACT

GONÇALVES, Giselli Renata. The Mother and the Sea: Images of the Feminine expressed by the poem *Mar Absoluto* (Absolute Sea), authored by Cecilia Meireles.

In the task to investigate the functioning of psyche, it fits to Psychology to establish a dialogue with different fields where the soul finds expression possibilities. In such case, the poetical art, whose psychological meaning was already salient for Jung, seems to constitute a privileged field for manifestation of symbolic contents. Our research consists of examining the symbols related to Feminine Archetypal expressed by the poem *Mar Absoluto* (Absolute Sea), authored by Cecilia Meireles. We aim to understand which aspects of this archetype are expressed by its writing, how they are expressed and its imagistic contents. We adopt a method of qualitative analysis, based on ontologic and epistemologic concepts of the Jungian paradigm. The symbolic images were submitted to the analysis method proposed by Penna (2009), called archetypal symbolic process, which aims to understand and assimilate the meaning of the symbol. To do so, we use the process of symbolic amplification, which consists of widening the context of images, relating it to mythology, folklore and art, aiming to place it in the panorama of universal subjects of the human experience. Thus, we hope "to translate" such images in concepts, and possibly to know its meanings in depth. The analysis results show that the symbols expressed by the poem join both polarities of the maternal archetype, that is, they refer to the Good-Bad Mother. The sea appears experienced as a Great Mother Sea.

Keywords: analytical psychology, literature, Cecilia Meireles, Feminine, Great Mother.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Diagrama explicativo da diferenciação do arquétipo e de sua projeção, conforme Neumann.....	75
--	----

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO.....	12
2 – LITERATURA E PSICOLOGIA ANALÍTICA: UM DIÁLOGO PROLÍFICO.....	25
2.1 – Da ontologia junguiana.....	27
2.1.2 – A psique na concepção de Jung.....	29
2.2 – Sobre o mito.....	37
2.2.1 – Mito como linguagem do inconsciente.....	37
2.2.2 – Mito como substrato da arte literária.....	42
2.3 – Sobre a imagem psíquica.....	49
2.4 – A abordagem junguiana da arte literária.....	55
3 – O FEMININO ARQUETÍPICO.....	63
3.1 – Masculino e Feminino como grandezas arquetípicas e sua relação com o desenvolvimento da consciência.....	63
3.2 – O Feminino Arquetípico por Erich Neumann.....	74
3.2.1 – Dinâmica, estrutura e duplo caráter do Feminino.....	74
3.2.2 – O cânone simbólico relacionado ao Feminino Arquetípico.....	76
4 – CECÍLIA MEIRELES: VIDA E OBRA.....	81
4.1 – Revisão bibliográfica: o Feminino em Cecília Meireles.....	98
5 – MÉTODO.....	107
5.1 – Material.....	108
5.2 – Procedimento.....	109
5.3 – Análise de dados.....	110
6 – ANÁLISE DE DADOS.....	113
6.1 – O caráter feminino das águas.....	113
6.2 – Imagens relacionadas ao caráter elementar.....	123
6.2 – Imagens relacionadas ao caráter de transformação.....	129
7 – DISCUSSÃO.....	150
8 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	167
REFERÊNCIAS.....	171

1 – INTRODUÇÃO

De onde procede a força com que a arte nos atinge? Como explicar a fascinação, o diálogo sem palavras que se estabelece com a criação de um artista? Por que é possível nos reconhecermos numa obra, talvez distante no tempo e no espaço, ao ponto de considerá-la quase íntima, quase um retrato, uma confissão daquilo que, em nós, não tem nome?

Talvez porque “isto que não tem nome” seja a matéria principal de nossa substância, nossa essência mais profunda, a qual a arte consegue explicar de maneira mais eloquente e mais convincente que as teorias científicas e os veredictos dos especialistas. A arte nos fala de nossas inquietações, de nossas urgências, fala-nos do êxito heróico, da ventura, da dor dos fracassados. Fala-nos de nossa humanidade. Até quando descreve o quotidiano e fugidio episódio de uma flor que nasce no asfalto da cidade grande, a arte nos presta um serviço inestimável: é mensageira dos deuses. Porque, como nossos ouvidos lhes são surdos, é necessária a arte como ponte, como voz intermediária. Não é apenas uma flor, dizem os deuses. É muito mais que isso. É algo do ser humano, tenaz e inegociável, obstinado e resistente, capaz de furar “o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio”¹.

A imagem da flor obstinada nos toca em algum lugar recôndito, que a explicação racional, sozinha, não consegue alcançar. Conhecedor dos limites de nosso conhecimento objetivo, o próprio Jung lançava mão de imagens e figuras de linguagem para explicar aquilo que poderia escapar à compreensão intelectual. Ele define a arte, por exemplo, como “uma árvore que surge do solo do qual extrai seu alimento” (vol. 15, § 122). Igualmente, descreve a formação das imagens psíquicas – a linguagem básica do inconsciente – como se fossem o leito de um rio encravado no fundo da psique onde a vida, que antes se espalhava sobre grandes superfícies, se convertesse numa corrente caudalosa e se realizasse numa imagem primordial (vol. 15, § 127).

Este solo psíquico de onde brota a criação artística, e que lhe fornece alimento, é o mundo arquetípico. Pelo filtro do artista, os conteúdos sem forma ganham contornos, texturas, cores e palavras. A criação artística opera uma espécie de “tradução”, tornando legível aquilo que não conhecemos e nos permitindo, assim, estabelecer uma relação com o inefável.

Nesse sentido, consideramos pertinente lançar o olhar às produções artísticas pela ótica da psicologia analítica. Para que a flor que rompe o asfalto não seja uma flor, pura e

¹ A flor nascida no asfalto é uma das muitas imagens poéticas que nos legou Carlos Drummond de Andrade: “Sua cor não se percebe./ Suas pétalas não se abrem./ Seu nome não está nos livros./ É feia. Mas é uma flor./ Sento-me no chão da capital do país/ as cinco horas da tarde e lentamente passo a mão/ nessa forma insegura./[...] É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio”(2000, p. 27).

simples, que não signifique nada para além de si mesma, é necessário tomá-la com uma atitude cuidadosa que não reduza, mas amplifique seu significado. Esta atitude simbólica consiste na preparação do solo para que o significado brote. Consiste em olhar o fenômeno como fonte potencial de sentido, como algo que aponte para além do que está dito, que nos faça olhar adiante para poder compreendê-lo.

Nas palavras de Jung (vol. 6, § 833), da mesma forma como o organismo capta a luz com o olho, o espírito confronta o mundo com a imagem simbólica, que o apreende tão bem como o olho apreende a luz. Isto significa que, na concepção junguiana, a intuição, a emoção e a capacidade de perceber e criar por meio de símbolos são tão indissociáveis do ser humano quanto a percepção por meio dos órgãos dos sentidos e do pensamento (PENNA, 2005; 2009). Ou seja, vivenciar simbolicamente é uma demanda do espírito humano pois, como argumenta Jacobi (1986), nós temos literalmente necessidade de colocar uma compreensão simbólica ao lado da concepção realista do mundo e de nossas vivências nele. Prossegue a autora:

A compreensão em nível simbólico, a fantasia, portanto, da psique, faz parte [dos seres humanos] [...] da mesma maneira que a transmitida pelos órgãos sensoriais. Ela representa uma tendência natural e espontânea, que adiciona à âncora biológica do homem uma âncora paralela e equivalente ao espiritual e enriquece a vida com uma dimensão a mais, que constitui especificamente o ser humano. Ela é a raiz de tudo que é criador e não se nutre de repressões (como a psicanálise acreditava), mas da força criadora, inicialmente não-perceptível, dos arquétipos, que atuam desde o fundo da psique e criam o espiritual (JACOBI, 1986, p. 50).

Tocamo-nos pela arte, portanto, porque é de nossa estrutura psíquica vivenciar simbolicamente. Porque uma de nossas formas mais genuínas de percepção do mundo é aquela que *nos implica* no fenômeno, aquela em que nos faz encontrar nas coisas um sentido pessoal, uma resposta, um assombro momentâneo. A alma, como nos lembra Jacobi (1986), é nossa única experiência imediata e, portanto, *conditio sine qua non* da realidade. E nossa alma “cria” símbolos. É por intermédio deles que nossa percepção do mundo torna-se mais autêntica, legítima e coerente com nossa condição de *animal symbolicum*².

As perspectivas ontológica e epistemológica do paradigma junguiano têm como cerne a consideração das expressões simbólicas presentes em nossa realidade. O símbolo, conforme detalharemos posteriormente, é a maneira como a consciência consegue captar o arquétipo. O arquétipo que, em si, é incognoscível, “veste-se” com material consciente, para poder ser percebido. O símbolo é, portanto, a possibilidade que a consciência tem para

² Numa designação de Cassirer (1994). Esta ideia será desenvolvida adiante (p. 20).

vivenciar, compreender e elaborar um conteúdo inconsciente, algo necessário ao seu desenvolvimento.

Nessa perspectiva, é a força arquetípica criadora de imagens que dá à luz o reino ilimitado dos mitos, contos, fábulas, epopeias, baladas, dramas e romances; vemo-la atuante em todas as formas atemporais da arte, que ligam o inesgotável passado arcaico ao futuro longínquo; podemos encontrá-la no mundo onírico, nas visões dos profetas e nas fantasias dos poetas (JACOBI, 1986, p. 74). A importância da arte, para a psicologia analítica, aqui reside: trata-se de um eficiente veículo de expressão simbólica que nos permite conhecer e integrar o que estava inconsciente. A realidade arquetípica ganha corpo e materialidade na criação artística. A arte nos diz o que existe além dos nossos olhos, mas que é parte fundamental de nossa essência. Contemplá-la é contemplar “o coração dos homens e das coisas³”.

A arte pode ser considerada, segundo Faria (2006), como uma manifestação em que a dimensão inconsciente está presente, na medida em que expressa um anseio da psique coletiva que quer revelar-se e encontra, no artista, um canal privilegiado. Ao dissertarem sobre a importância da investigação psicológica da obra de arte, Jung (vol. 15), Neumann (1974) e Rowland (2008; 2010), corroboram tal afirmação. Mesmo fora do campo da psicologia, hoje um crescente número de pesquisas acadêmicas lançam mão do referencial junguiano para compreender as produções artísticas.

Foi buscando neste mesmo referencial um entendimento mais amplo dos fenômenos históricos e culturais que, anos atrás, iniciou-se minha jornada pela psicologia analítica, a qual veio a resultar nesta pesquisa. Esse estudo é, portanto, fruto de minha necessidade de “compreender simbolicamente”. Em minha primeira formação acadêmica, como historiadora, percebi que me interessavam, muito mais do que os fatos históricos, propriamente ditos, os padrões de pensamento a eles subjacentes. Essa necessidade de acrescentar aos meus estudos outro enfoque, que ultrapassasse a ideia de que homens são forjados exclusivamente pelas condições históricas, trouxe-me à psicologia e à abordagem junguiana. Creio que em minha atitude acadêmica, como pesquisadora, nunca concordei com a distância que muitas vezes mantém incomunicáveis áreas do conhecimento que tanto podem colaborar entre si. A psicologia analítica apresentou-me esta possibilidade de congrega a pluralidade de meus interesses nas ciências humanas, visto que, além da prática clínica, ela oferece um rico referencial para análise de fenômenos culturais.

³ Uma expressão emprestada de Manuel Bandeira, em “Madrigal Melancólico”: “O que eu adoro em ti,/ Não é a tua inteligência./ Não é o teu espírito sutil,/ Tão ágil, tão luminoso,/ - Ave solta no céu matinal da montanha./ Nem a tua ciência /Do coração dos homens e das coisas”. In: BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986.

Como historiadora e como professora de danças árabes, cativaram-me desde sempre as expressões do Feminino⁴ na arte e na cultura. Como psicóloga, vim, portanto, a interessar-me pela possibilidade de compreender, arquetipicamente, de onde provêm tais expressões. Foi esta indagação que me motivou a pesquisar como determinados princípios arquetípicos podem se expressar nos mais variados fenômenos artísticos. A preferência recaiu sobre a literatura pela afinidade que eu já mantinha com a obra de Cecília Meireles⁵, por considerá-la uma rico manancial simbólico, propício à análise junguiana. Isto porque, nas palavras de Gouvêa (2008, p. 162), a lírica ceciliana apresenta íntima conexão com o “eu profundo”, com o plano onírico ou místico (ou seja, com o inconsciente), sendo pela autora definida como um “viveiro de imagens”.

Estudiosa do legado de Cecília, Gouvêa (2008) pontua que, se até o início da década de 1990 eram escassas as produções acadêmicas acerca de sua obra poética, desponta, recentemente, um ressurgimento crítico sobre o trabalho da autora. Gouvêa o descreve como “um dos mais fecundos legados de nossa literatura” e seguramente como o mais extenso já deixado por uma escritora no Brasil. Hoje, encontramos-lo como objeto de estudo de inúmeras produções acadêmicas⁶, quase totalmente oriundos da área das Letras.

Consideramos que a forma como os estudiosos de Cecília têm caracterizado sua obra indique a relevância em considerá-la, também, sob o ponto de vista psicologia analítica. A mobilização afetiva gerada pelos poemas e o impacto que estes causam na cultura, ou seja, o potencial que seus símbolos têm para transformá-la, já seriam suficientes para justificar seu estudo. Mas além deste fator, podemos dizer que as obras de arte são sempre produzidas numa interação consciência-inconsciente, constituindo um meio de acesso ao último.

No caso da poesia de Cecília, isto se torna muito evidente. Picchia (apud DAL FARRA, 2006) situa esta poesia numa zona de intersecção, ou na linha demarcatória entre o consciente e o “subconsciente” místico e imaterial. Por esta via de instabilidade e fluidez é que Cecília tornaria explicável o Surrealismo, semeando na alma múltiplas ressonâncias e oferecendo um sentido que transcende a evocação poética e criando, assim, uma “vaga música”.

⁴ Adotamos a grafia com a primeira letra em caixa alta (Feminino) quando esta palavra se refere ao princípio arquetípico. O adjetivo “feminino” será grafado em letras minúsculas.

⁵ Esta afinidade iniciou-se à época de minha alfabetização, e prosseguiu por toda a vida. Fui uma das muitas crianças que descobriram o prazer da leitura graças ao legado que Cecília deixou para o público infantil. “Leilão de jardim”, da obra *Ou Isto ou Aquilo*, foi o primeiro poema que li na vida, aos cinco anos de idade, até onde minha memória se recorda. Não por acaso, estudava nessa época numa pré-escola chamada “E.M.E.I. Cecília Meireles”.

⁶ No capítulo 3, dedicado ao estudo da vida e obra de Cecília Meireles, apresentamos uma revisão bibliográfica que abrange algumas destas produções.

Os escritos de Cecília deixam transparecer que, embora o ato de escrever exija a atenta e acurada participação da consciência, não existe um estado de “pura lucidez”, sendo a poesia um estado de trocas entre consciência e inconsciente. Esta atitude de devaneio funda uma nova realidade, formando imagens (LABRES, 2002).

A própria Cecília, em carta a Cassiano Ricardo cujo excerto nos apresenta Gouvêa (2008, p. 62), afirma, utilizando-se de palavras de Lorca, ser poeta “pela graça de Deus – ou do demônio” – e também “pela técnica e pelo esforço”. Ou seja, ela própria menciona o impulso criativo que procede do “divino”, mas também da própria consciência dirigida, sendo sua poesia o resultado da equação entre ambos.

Poesia esta que muitas vezes não fala, mas “sugere”, conforme Tostes (apud GOUVÊA, 2008), o que demonstra a possibilidade de compreensão do não-dito, daquilo que está além do que enxergamos na primeira leitura. Entrevemos aqui a necessidade de “escavação” de sua poética, pois significados ocultos e relevantes podem ser encontrados neste trabalho arqueológico.

Um dos intelectuais mais sintonizados com essa percepção do vínculo consciência-inconsciente na obra cecilianiana foi Mário de Andrade, que identificou em sua escrita o chamado “lirismo puro”. A “poesia pura”, segundo o autor, é o lugar “onde a poetisa se torna extraordinária e admirável” e onde “jamais a poesia nacional alcançou tamanha evanescência tanto verbal como psíquica” (ANDRADE, 2002, p. 166-167). Acrescenta Gouvêa (2008) que, por “lirismo puro”, Andrade concebia a poesia sobre a qual a razão incidisse minimamente, ou em que a ordem inconsciente substituísse a ordem intelectual, que suscitasse um jogo de imagens e no qual o poeta se deixasse levar pelo eu profundo.

Para Gouveia (2002), os poemas de Cecília são marcados por uma luminosidade noturna, uma espécie de penumbra. A lírica nascida nesta atmosfera é afastada da realidade, sua fantasia distancia-se cada vez mais de um mundo referencial e lógico. Segundo a autora, nesta poética

Uma quase alucinante capacidade de visão há-de levar a linguagem à indeterminação infinita, à infinita liberdade das figuras abstractas, às construções linguísticas sugestivas e metafóricas onde o além e o absoluto predominam, pendendo até para uma expressão surrealista. [...]
O lirismo de Cecília, desprendendo-se do real por um processo progressivo de abstrações, transformando a realidade ao extremo, exprime o etéreo, o lado não-descritível das coisas, o espírito alado que as comanda, os homens que vieram antes de outros homens (GOUVEIA, 2002, p. 171; 178).

Essa capacidade de “expressar o não-descritível” é, a nosso ver, a qualidade simbólica desta lírica. O arquétipo, “espírito alado” que comanda a realidade, veste-se de palavra e dá-se a conhecer, por meio dela.

A nosso ver, é essa dimensão imemorial, arcaica e impessoal da psique – o inconsciente coletivo – que governa a maioria dos poemas de Cecília. A poética da autora é a expressão do processo em que a voz longínqua e obscura deste lugar psíquico vem falar à consciência, dando palavras à luz. Talvez por isto Cecília afirmasse que somos todos “governados pelos mortos”:

Porque nesse mundo emocional que o tempo acumula todos os dias nem o mais breve suspiro se perde, se ele foi dedicado ao aperfeiçoamento da vida. Muitas coisas de desprendem e perdem – ou parecem desprendidas e perdidas – ilimitado tempo: mas outros vêm, como heranças intactas, de geração em geração, caminhando conosco, vivas para sempre, vivas e atuantes, e não lhes podemos escapar, e sentimos que não lhes podemos resistir (MEIRELES apud ZAGURY, 1973, p. 75).

A referência a um “mundo emocional” que o tempo acumula guarda analogias com esse vestígio de experiência humana que carregamos doutras épocas, nossa “longa cauda sauriana” (vol. 18/1a), como Jung a costumava chamar. Esse é o aspecto histórico da psique, herança do passado⁷, o lastro dos séculos, hipótese fundamental para o trabalho da psicologia analítica.

Cecília é a “inúmera”, a que vive “por homens e mulheres de outras idades, de outros lugares, com outras falas”, “gente do mar e da terra”, “gente de névoa”⁸. A poeta parece dar voz a este coro de antepassados anônimos, os ecos do inconsciente coletivo. Esses homens de outras idades se exprimem em seus poemas porque somos todos unos no que há em nós de mais arcaico. Cecília parece sentir a presença desses níveis psíquicos profundos, embora nunca lhes desse tal nome.

A criação que exterioriza conteúdos inconscientes e que acontece de forma quase “autônoma”, quase se impondo ao artista, e que é repleta de conteúdos simbólicos, foi caracterizada por Jung (vol. 15) como o produto de um “modo de criação visionário”. De acordo com Gouvêa (2008), grande parte da lírica de Cecília Meireles pode ser assim

⁷ Não estamos aqui afirmando que determinadas ideias ou imagens psíquicas sejam “herdadas” geneticamente. Referimo-nos a determinados formas de perceber e de sentir o mundo que foram assimiladas e superadas, que remontam ao início do processo de desenvolvimento da consciência, mas que se encontram ainda em nós, como um vestígio histórico que não pode ser desconsiderado, pois que ainda atua. Maiores detalhes no capítulo quatro (p. 82).

⁸ Expressões retiradas do poema “Compromisso”, de *Mar Absoluto e Outros Poemas*: “Vivo por homens e mulheres/ de outras idades, de outros lugares, com outras falas./ Por infantes e velhinhos trêmulos./ Gente do mar e da terra,/ suada, salgada, hirsuta./ Gente da névoa, apenas murmurada. /[...] Esta sou eu – a inúmera./ Que tem de ser pagã como as árvores/ e, como um druida, mística” (MEIRELES, 1997, vol. 1, p. 184).

compreendida. Isto porque, em inúmeros poemas, ela lança mão não apenas de um olhar hiperbólico como também simbólico que viabiliza presentificar, por meio dos signos concretos (a linguagem) as ausências humanas, metafísicas ou divinas de que se ressent grande parte de sua lírica. E, sendo a função do símbolo justamente a prefiguração de algo que ainda é desconhecido, pode-se considerar tal escrita como simbólica. Trata-se, portanto, de um “discurso do silêncio”, nas palavras de Gouveia (2002), da impossibilidade da total revelação, de saber-se que algo precisa ser dito, mas para o qual não há palavras.

“É pela porta de Mnemosyne que Cecília adentra os tempos primordiais e míticos e convoca o invisível”, nos diz Gouvêa (2008, p. 154). Ao evocar a Memória, a poeta adentra o solo dos mitos, de onde germina sua poesia. Para a autora, trata-se de uma escrita “mitopoética”, no sentido de que se nutre de imagens, motivos e símbolos em seu processo de criação. Simultaneamente, tais imagens tornam-se até mesmo palpáveis, dada a qualidade quase pictórica de seu texto. Referindo-se a essa característica, Labres (2002, p. 133) argumenta que Cecília “faz poesia como quem pinta um quadro: escolhe cores, texturas, imagens”. Por serem dotados de um caráter sinestésico, os poemas são percebidos por vários sentidos, o que ajuda a compor um quadro imagético fidedigno. Argumenta a autora:

Seus textos se formam a partir de uma sintaxe imagética ou simbólica [...] de modo a criar uma rede de imagens que dará múltiplos significados à sua obra. Nessa perspectiva, a obra ceciliana é intraduzível devido ao excesso de significados gerados pela imagem que se torna um meio de conjugar contrários sem aniquilá-los (LABRES, 2002, p. 133).

Esta qualidade imagética, a nosso ver, convida-nos a circum-ambular em torno dos poemas, no sentido de sondar seus significados em profundidade, com o auxílio de hermenêuticas amplificadoras. Por conjugar contrários e por ser intraduzível, a imagem se apresenta como símbolo. Por este motivo, seu significado nunca será conhecido por completo, uma vez que “dissecar” um símbolo significa destruí-lo. Submetendo tais imagens ao processo de amplificação simbólica, proposto por Jung e apresentado por Penna (2009) como cerne do processamento simbólico arquetípico (detalhado no capítulo cinco), podemos tentar nos aproximar de tais significados sem restringi-los, sem esquadrihá-los, mas permitindo que nossa consciência seja, por eles, iluminada.

No caso desta pesquisa, interessam-nos, na escrita ceciliana, as imagens relacionadas ao Feminino Arquetípico. A obra poética deixada por Cecília é de difícil classificação (maiores detalhes no capítulo três), e quaisquer argumentos no sentido de compreendê-la como “escrita feminina” é muito controversa. Sua poesia é fruto de uma amálgama de

influências plurais, e tão delicada que qualquer forma de encaixe numa ou noutra escola literária seria inviável. Segundo Fernandes (2006), essa dificuldade de filiação faz com que Drummond situe Cecília entre “os grandes poetas peninsulares”, isolados dos demais e, ao mesmo tempo, ligados a um continente de grandes pensadores.

Consideramos que uma boa síntese das múltiplas influências acolhidas pela obra cecilianiana nos seja fornecida por Gouveia (2002, p. 243-244), que a descreve como despreendida da carnalidade do quotidiano e exilada do mundo material das formas aéreas e abstratas. Segundo a autora, a experiência cultural e o gosto de Cecília reúnem “o *disegno interiore* do maneirismo, um requinte barroco, uma sabedoria ancestral do lirismo lusitano, uma espiritualidade fim-de-século que se liga ao Simbolismo” e se aproveita ainda do surrealismo, sem, entretanto, vincular-se a nenhuma escola, em particular.

Desta forma, embora sua obra não se permita o enquadre, muitos pesquisadores nela enxergam algo como um “traço feminino” (VON TIESENHAUSEN, 2009; DAL FARRA, 2006; CRETTON, 2002). Von Tiesenhausen (2009) argumenta que os versos de Cecília reverberam no “imaginário feminino” desde tempos imemoriais, com sua temática de solidão indissolúvel, cantando o momento fugaz e irreversível da perda. Ao lê-los, prossegue a autora, emocionam-se, mulher e menina, no susto do reconhecimento, encontrando tradução precisa de sua condição humana. Assim, Von Tiesenhausen (2009, p. 126) afirma: “não há como negar a feminilidade dessa voz que assina comoventes poemas como este *Retrato*”⁹.

Dal Farra (2006) concorda que, de fato, exista um “olhar feminino” em muitos poemas da autora. Em inúmeros escritos, Cecília se identifica como mulher e fala sobre mulheres, embora, em tantos outros, sirva-se do masculino para fazer prevalecer uma visão universal. Para Dal Farra, a “irmandade com tudo”, a “comunhão mística de tempos, espaços, vozes e estilos” é, sem sombra de dúvida, uma propriedade essencialmente feminina. Utilizando um vocabulário muito próximo ao da psicologia analítica, a autora prossegue:

[...] na mítica universal, é a mulher que une e o homem que separa; é a mulher que indiferencia e o homem que discerne. O indiferenciado primordial tem *status* feminino, enquanto a ordem, a organização do caos, o trabalho de nomeação e conseqüente diferenciação das coisas é culturalmente masculino. A imagem primordial do universo é a do útero primevo, onde todas as coisas se encontravam interligadas em perfeita consonância e aliança. Esta é a acepção da anima primordial: a de espaço comunitário que acolhe, ligando a imensa variedade das coisas, maternidade bojudica e visceral

⁹ A autora se refere a “Retrato” poema que faz parte da obra *Viagem* (1939), em que Cecília Meireles perscruta a própria imagem: “Eu não tinha este rosto de hoje, / assim calmo, assim triste, assim magro / nem estes olhos tão vazios, / nem o lábio amargo. / Eu não tinha estas mãos sem força, / tão paradas e frias e mortas; / eu não tinha esse coração / que nem se mostra. / Eu não dei por esta mudança, / tão simples, tão certa, tão fácil: / - Em que espelho ficou perdida / minha face? (MEIRELES, 1997, vol. 1, p. 07).

– útero, coisa de mulher. É força maternal que empreende a reunificação e que transforma em espaço coletivo e pleno. Se essa é a característica principal da poesia de Cecília, então pode-se dizer que a sua poesia é de mulher (DAL FARRA, 2006).

Gouvêa (2008) sustenta a opinião de que a poesia produzida por Cecília não seja, propriamente, “poesia feminina¹⁰”, mas de caráter universal e, em sua maior parte, concernente à condição humana. Não obstante, considera que, em muitos poemas, pesa uma “dicção feminina”.

O que seria este “dicção feminina” (GOUVEA, 2008), este “traço feminino” (VON TIESENHAUSEN, 2009; CRETTON, 2002) ou, ainda, este “olhar feminino” (DAL FARRA, 2006) a permear a poética? Neste estudo, trabalhamos com a hipótese de que um princípio arquetípico – o Feminino – esteja presente em tais escritos, na forma de símbolos exteriorizados nos textos, o que permite aos críticos identificar a “qualidade feminina” que dá o tom a muitos escritos.

Em nossa pesquisa, partimos do princípio de que, independentemente de a poesia cecilianiana ser ou não considerada “feminina”, seja possível perceber, no decorrer de sua obra, inúmeras símbolos relacionados ao Feminino considerado como princípio arquetípico. Cabe-nos esclarecer aqui que, para a psicologia analítica, masculino e Feminino são expressões do existir humano, ou seja, dimensões simbólicas do ser e estar no mundo, conforme palavras de Cavalcanti (1987). Para Whitmont (1994), a polaridade masculino-feminino é a forma básica pela qual nós vivenciamos, em nós mesmos e no encontro com os outros, o conflito universal dos opostos. Essas essências não se ligam à condição sexual, ou seja, ao homem e à mulher, definidos por sua condição biológica, mas representam princípios arquetípicos que podem ser vividos ou negados, em ambos os sexos.

Uma vez considerados como constituintes intrínsecos à psique, os princípios Masculino e Feminino podem exteriorizar-se tanto na poesia produzida por homens como naquela produzida por mulheres. A arte adquire, assim, um papel crucial no

¹⁰ Cada área do conhecimento pode ter uma definição específica para o termo “poesia feminina”. Em sua obra *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, Coelho (1993) agrupa, sob este termo, as produções literárias escritas por mulheres, embora reconheça que essa definição suscite críticas de algumas escritoras, que possivelmente consideram-na uma espécie de rótulo ou discriminação. Segundo a autora, a atenção que a “literatura feminina” desperta, hoje, nos leitores e estudiosos se liga ao fato de que as metamorfoses em marcha no mundo contemporâneo têm na mulher sua pedra de toque. E, para ela, esta denominação não tem intenção judicativa, pois não se trata de saber se a literatura “feminina” é melhor ou pior que a “masculina” (pois isso não teria nenhum sentido), mas descobrir o que ela é, e por que trilha determinados caminhos. Desta forma, a autora considera necessário voltar o olhar para a natureza da criação poética e ficcional das escritoras brasileiras.

autoconhecimento humano e, de acordo com os pensadores junguianos, nunca esta necessidade de compreensão de nossas verdades internas foi tão urgente.

Consideramos que um estudo simbólico-arquetípico dos símbolos relacionados ao Feminino na arte poética encontre aqui sua justificativa. Como a observação direta dos princípios arquetípicos é impossível, bem como sua compreensão puramente intelectual e racional, lembra-nos Cavalcanti (1987) que uma maneira bastante apropriada para apreender seus significados mais profundos é através da linguagem poética dos sentidos e da intuição, expressa na criação artística.

O estudo dos símbolos presentes na criação poética é relevante pois, como recorda Neumann (1997), nossa vida é determinada em grau muito maior por tais conteúdos inconscientes que pela consciência. É regida antes por estes símbolos que por conceitos, mais pelos instintos que pelas decisões voluntárias do ego. Nas palavras do autor, o homem

[...] percebe o mundo não através das funções da consciência, como um mundo objetivo, o qual pressupõe a separação entre sujeito e objeto, mas sim mitologicamente, em imagens arquetípicas, em símbolos que são uma expressão espontânea do inconsciente e que ajudarão a psique a se orientar no mundo e que, ainda, na qualidade de motivos mitológicos, irão configurar as mitologias de todos os povos (NEUMANN, 1997, p. 28).

Nesse sentido, o estudo dos opostos complementares masculino-feminino mostra-se muito pertinente, pois a própria essência da psique é determinada por princípios arquetípicos. Como referem Bonaventure e Bonaventure (1985), estes não são fruto de elaborações filosóficas ou religiosas, mas o reconhecimento de valores inerentes à natureza humana.

Socialmente, este estudo se justifica porque, no quadro de profunda crise de valores que atravessa a sociedade contemporânea, compreender a relação entre os princípios masculino e Feminino torna-se crucial. Esta crise, segundo Pellegrini (1987) e Neumann (1997; 2000), surge como decorrência da hipertrofia e desgaste da ordem patriarcal constituída. Ou seja, devido ao desenvolvimento unilateral da consciência, isto é, à sua identificação majoritária com os valores do masculino e do patriarcado, a cultura ocidental obliterou as leis que regem o mundo “matriarcal” da psique, gerando grande desequilíbrio e descompensação. A civilização contemporânea subverteu-se pelos excessos da ciência materialista, pela tecnocracia esterilizante, pela ideia de que o progresso deve acontecer a qualquer preço, pelo consumo desenfreado e pela destruição de recursos naturais (PELLEGRINI, 1987).

A valorização do Feminino constitui, portanto, um problema de ordem geral, e impõe-se como necessidade para o mundo e para o indivíduo. Foi o medo da alma, o

Feminino interior, que conduziu historicamente à degradação das mulheres, como assevera Whitmont (1994). Nos dias de hoje, este medo se exprime na masculinização do mundo e na depreciação do Feminino, que é definido de forma redutiva, em termos apenas da maternidade e dos serviços domésticos, o que tem como consequência o declínio da verdadeira autoestima da mulher “como mulher”, e não como imitadora do funcionamento do homem. Para o autor, essa dificuldade de integração do mundo Yin conduziu à difundida rigidez de atitudes mentais dogmáticas, abstratas, o que resultou na sociedade atual, que é estéril, dissociada do sentimento e do instinto e super-racionalista.

Argumenta Pellegrini (1987) que, no contexto da contemporaneidade, homens e mulheres confinam-se a papéis tradicionais que agem como verdadeiras camisas de força, atando-os a velhos padrões de comportamento. Os homens empurram para os porões do inconsciente todos os seus aspectos femininos, e as mulheres são relegadas a um plano secundário, desvalorizado, por serem as representantes fundamentais desse aspecto.

O reconhecimento do Feminino, como considera Cavalcanti (1987), é de máxima importância igualmente para homens e mulheres. Por meio do diálogo com esse princípio que rege seu inconsciente, homens podem aprender a se relacionar de forma mais harmoniosa consigo mesmos e com as mulheres. As mulheres, reconhecendo seu direito de viver a própria feminilidade, não mais necessitarão se identificar com os homens para afirmarem-se no mundo. Poderão buscar sua identidade em si mesmas. Em homens e mulheres, o diálogo interno entre masculino e Feminino abre um espaço maior para as relações interpessoais e para um melhor autoconhecimento.

Diante disso, Neumann (1997; 2000) sugere a necessidade de que a mentalidade ocidental chegue a uma síntese que inclua os valores femininos, em prol da totalidade psíquica. A compreensão do Feminino se constitui, para o autor, numa necessidade premente, não apenas para entender o indivíduo singular, mas para curar o coletivo. A natureza “lunar” da psique feminina deve ser redescoberta, se as mulheres quiserem compreender a si próprias e se o mundo masculino quiser recobrar a saúde.

Visando cooperar para a compreensão e assimilação dos símbolos relacionados ao Feminino em nossa cultura, propomo-nos a este estudo da poesia cecilianiana.

O objetivo geral desta pesquisa é contribuir com os estudos sobre a importância psicológica dos fenômenos artísticos; em especial, os literários.

Nosso objetivo específico é compreender quais aspectos do Feminino ganham expressão na escrita de Cecília Meireles, de que forma e através de qual conteúdo imagético, por meio da análise do simbolismo presente no poema *Mar Absoluto*.

Para tanto, adotamos uma metodologia qualitativa e nossa base teórica está fundamentada no paradigma junguiano. Nosso procedimento compreendeu a leitura do poema em busca de símbolos relacionados ao Feminino Arquetípico, que foram agrupados em categorias de análise. O conteúdo imagético foi submetido ao método de análise proposto por Penna (2009), denominado processamento simbólico arquetípico, o qual visa compreender e assimilar o significado do símbolo. A amplificação simbólica foi adotada como procedimento metodológico.

Esta dissertação está dividida em capítulos. Além do presente, apresentamos três capítulos teóricos subsequentes.

No segundo capítulo, abordaremos a relação entre psicologia analítica e literatura. Buscaremos ilustrar qual a relevância de se compreender as manifestações artísticas – em especial, a arte literária – para o melhor entendimento da psique. Para tanto, apresentaremos a concepção ontológica do paradigma junguiano, o que inclui sua concepção de mundo, de ser humano e de psique. Delineamos, aqui, conceitos básicos da psicologia junguiana utilizados em todo o decorrer do trabalho. Abordamos, ainda, o mito como linguagem primordial do inconsciente e como substrato da arte literária. Focalizamo-nos, ao fim, na abordagem junguiana dos textos literários.

No terceiro capítulo, discorreremos sobre o Feminino Arquetípico tal como é concebido pela psicologia analítica, como grandeza simbólica. Situamo-lo, com a finalidade de melhor entendimento, na díade masculino-feminino. Com base em vários autores que já versaram sobre o tema (especialmente Neumann e Whitmont), buscaremos elucidar como tais princípios, inerentes à psique de homens e mulheres, articulam-se com o desenvolvimento da consciência individual e coletiva.

No quarto capítulo, voltaremos o olhar para vida e obra de Cecília Meireles. Buscaremos apresentar fatos que consideramos relevantes em sua biografia e delinear seu percurso literário dando especial destaque à obra *Mar Absoluto e Outros Poemas*, de onde extraímos o poema utilizado em nossa análise. Apresentamos, ainda, uma revisão bibliográfica que visa situar o tema de nosso estudo no contexto das produções acadêmicas mais recentes.

No quinto capítulo apresentaremos nosso método de análise, seu fundamento teórico, os procedimentos e a forma de análise de dados.

O sexto capítulo compreende a análise de dados, o exercício de amplificação simbólica, propriamente dita, das imagens relacionadas ao Feminino Arquetípico oriundas do poema *Mar Absoluto*.

O sétimo capítulo é composto pela discussão, ou seja, as reflexões elaboradas mediante os resultados de nossa análise.

O trabalho é encerrado com as considerações finais (oitavo capítulo), seguido das referências bibliográficas utilizadas.

2 – LITERATURA E PSICOLOGIA ANALÍTICA: UM DIÁLOGO PROLÍFICO

A literatura nos mostra o homem com uma veracidade que as ciências talvez não têm. Ela é o documento espontâneo da vida em trânsito. É o depoimento vivo, natural, autêntico. [...] Quando um poeta canta é que nele se operou todo um processo de síntese: [...] sua personalidade recolheu os elementos esparsos do momento, da raça, da terra, dos contatos sociais e espirituais; todo o complexo da vida, na receptividade ativa e criadora de um homem, pode produzir máquinas ou leis, sistemas ou canções. Mas as canções, parece que vêm muito mais diretamente da sua origem à sua forma exterior, ou, então, talvez abram mais facilmente passagem até as almas, porque elas aproximam distâncias, se compreendem as criaturas, e os povos se comunicam as suas dores e alegrias sempre semelhantes.

Cecília Meireles¹¹

Perscrutar a alma humana não é um fazer solitário. Em suas investigações sobre o funcionamento da psique, cabe à psicologia lançar mão não apenas do exercício empírico, mas do diálogo com as áreas da experiência humana onde a alma encontre possibilidades de expressão. A arte nos parece, nesse sentido, um campo privilegiado, na medida em que possibilita ao ser humano dar vazão a seus conteúdos interiores. Nosso estudo pretende propor, inicialmente, algumas considerações sobre as possibilidades de análise psicológica da arte literária, segundo a perspectiva da psicologia analítica de Carl Gustav Jung.

Sempre atento à dimensão simbólica dos fenômenos sócio-históricos, artísticos, religiosos e culturais, Jung apropriou-se, inúmeras vezes, de exemplos literários para corroborar suas teorias ou para exemplificar o funcionamento de certos princípios psíquicos. Ao percorrermos seus escritos, deparamo-nos com alusões a vários autores e suas obras: Schiller ganha espaço na explicação sobre os tipos psicológicos (JUNG, vol. 6); *Fausto*, de Goethe, é evocado quando Jung (vol. 15) exemplifica os modos de criação psicológico e visionário, pólos extremos entre os quais pode mover-se uma obra literária; Nietzsche é utilizado como exemplo para a ampliação e alargamento da personalidade, que culminara em sua transformação num poeta “trágico e profético” (JUNG, vol. 9/1, § 216). Tal exemplificação, ainda que pontual, evidencia que, na elaboração de suas teorias, Jung lançou mão da interpretação de uma ampla quantidade de textos literários, entre os quais se incluem

¹¹ Excerto da tese “O espírito vitorioso”, de Cecília Meireles (1929), apresentado por ZAGURY (1973, p. 140-141).

desde textos alquímicos ocidentais, como o *Rosarium Philosophorum*¹² (vol. 16/2), textos bíblicos, como o *Livro de Jó*¹³ (vol. 11/4), textos orientais, como o livro chinês do *I Ching* (vol. 14/2), vários textos indianos, entre os quais o *Bhagavad Gita* e o *Mahabharata* (vol. 6), além de inúmeros outros escritos provenientes das mais variadas origens e culturas.

Com relação especificamente à arte escrita, em duas de suas conferências podemos compartilhar de seus pontos de vista: *Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética* (vol. 15), palestra proferida na Sociedade de Língua e Literatura Alemãs, em Zurique, em 1922, e *Psicologia e Poesia* (vol. 15), publicada inicialmente em 1930. Ambas estão transcritas em suas Obras Completas. Jung publicou ainda o ensaio *Ulisses: um monólogo* (1932), uma leitura simbólica sobre o clássico de James Joyce.

Com sua postura característica e sempre arrojada, sobretudo para sua época, Jung já argumentava em favor de uma postura transdisciplinar para o pesquisador que se interessasse pelos fenômenos psíquicos. Ao recomendar que os mesmos abandonassem o conforto e a segurança de suas áreas de conhecimento, em *Psicologia e Poesia*, ele enfatiza:

É uma particularidade da alma não ser apenas mãe e origem de toda a ação humana, como também expressar-se em todas as formas e atividades do espírito; não podemos encontrar em parte alguma a essência da alma em si mesma, mas somente percebê-la e compreendê-la em suas múltiplas formas de manifestação. Por isso, o psicólogo é obrigado a adentrar em vários domínios, deixando o castelo seguro de sua especialidade; e isto não como pretensão ou diletantismo, mas por amor ao conhecimento [...]. Ele não conseguirá limitar a alma à estreiteza do laboratório e do consultório médico; deverá persegui-la em domínios talvez estranhos a ele, onde quer que ela atue de modo evidente. É este o motivo pelo qual falo hoje aos senhores, como psicólogo, sobre a força imagística da poesia [...]. A força imagística é também um fenômeno psíquico (JUNG, vol. 15, p. 74)14.

Jung concebia a alma como “mãe de toda ciência e vaso matricial da criação artística” (vol. 15, § 133) sendo a manifestação artística, portanto, uma atividade psicológica. Para Jung, apenas o aspecto psicológico envolvido na criação artística poderia ser objeto da psicologia, e nunca a arte em si, pois esta só poderia ser apreciada do ponto de vista estético-artístico (vol. 15, § 97). Acreditava o autor ser lícito às ciências da alma que estas

¹² A análise desse texto encontra-se em: JUNG, C. G. Obras Completas. Vol. 16/2. **Ab-reação, análise dos sonhos, transferência**. Petrópolis: Vozes, 1985.

¹³ A análise desse texto encontra-se em: JUNG, C. G. Obras Completas. Vol. 11/4. **Resposta a Jó**. Petrópolis: Vozes, 2011.

¹⁴ As referências e citações extraídas das Obras Completas de C. G. Jung são feitas aqui por meio da indicação do volume, seguida do parágrafo (representado por “§”) do qual o excerto foi extraído, no caso de citação literal. No caso do texto ser transcrito de prefácios, ou outros elementos pré ou pós-textuais cujos parágrafos não são numerados, mantemos o número da página, antecedido pela abreviação “p.”.

contribuíssem com o estudo da estrutura psicológica de uma obra de arte, bem como na explicação das circunstâncias psicológicas do homem criador (vol. 15, § 133).

Jung já propunha, com essa afirmação, a existência de duas possibilidades distintas de análise psicológica: o estudo da obra, em si, e o estudo da psicologia de seu autor. Assim, é possível ao pesquisador do tema ater-se ao aspecto da criação artística que se entrelaça com a vida pessoal do artista, como também àquele aspecto que a ultrapassa, e que diz respeito aos domínios da coletividade. De acordo com esse raciocínio, a obra de arte pode ser portadora de um aspecto coletivo e impessoal, que não se circunscreve à psique individual de seu criador. Para compreender como a arte pode apresentar-se impregnada de conteúdos “coletivos”, é necessário remontar à ontologia junguiana, mais precisamente, à sua concepção de ser humano e de psique.

2.1 – Da ontologia junguiana

O pensamento de Jung alicerça-se, fundamentalmente, na filosofia romântica alemã e nos estudos oriundos da psiquiatria dinâmica, além de sua experiência clínica, propriamente dita. Sua concepção de mundo, de ser humano e de psique foi elaborada a partir dessas matrizes, então é necessário que a elas nos reportemos, ainda que brevemente, no intuito de melhor situar seu aporte teórico.

Conforme descreve Penna (2005), a psiquiatria dinâmica foi um movimento surgido no seio da medicina europeia no século XVIII, que propôs novas formas de compreensão e cuidado para as doenças mentais, agregando conhecimentos médicos e filosóficos, o que veio a revolucionar a mentalidade clínica tradicional na abordagem desses fenômenos. Seus adeptos, como Pierre Janet, sugerem uma compreensão psicológica dos sintomas mentais, ou seja, apresentam uma psicopatologia mais compreensiva do que descritiva, que enfatiza a necessidade de se considerar o ser humano mais em sua subjetividade e menos em termos de generalidade.

Ainda de acordo com Penna (2005), no início do século XX surgirá, sob a égide da psiquiatria dinâmica, uma vertente psicodinâmica da medicina. Com a integração de psiquiatras, neurologistas e filósofos, essa vertente deu origem aos métodos psicoterapêuticos contemporâneos. As primeiras formas de elaboração e sistematização dos estudos conduzidos com base na abordagem da psiquiatria dinâmica deram origem ao corpo teórico da psicanálise freudiana. Penna (2005) sublinha que, embora herdeira da mesma tradição, a psicologia

analítica de Jung permaneceu mais vinculada à filosofia romântica alemã que à psicanálise tradicional.

Jung crescera em contato com a tradição romântico-idealista alemã, materializada no pensamento de Kant, Goethe, Schelling e Schopenhauer. Na faculdade da Basileia, permaneceu envolvido por uma atmosfera humanista, representada por filósofos como Burckhardt e Nietzsche (Clarke, 1993). Sua posterior concepção da psique refletiria essa ambiência. Mesmo no campo da psicologia, não foram apenas de Freud as influências recebidas, uma vez que o próprio Jung alegava partir de Bleuler e Janet em suas investigações.

É com base em tais influências que Jung erigirá sua concepção de mundo, de ser humano e de psique. A concepção romântica de uma realidade subjacente interferindo na realidade manifesta e a noção de uma totalidade abrangente movida por padrões organizadores (ou arquétipos¹⁵) virá a constituir a base da ontologia junguiana, conforme sintetiza Penna (2005).

A autora nos fornece um panorama detalhado desta perspectiva ontológica, que tem como pilar básico a idéia de totalidade e unidade (PENNA, 2009). O mundo, concebido em seus aspectos subjacente e manifesto encontra na noção de *unus mundus*, emprestada da filosofia medieval, uma imagem que sugere uma conexão íntima entre todos os estratos da existência. *Unus mundus* significa o “mundo uno”, a unidade e indiferenciação primevas, na qual todas as coisas estão contidas. Assim, corpo e psique estão relacionados; psique e matéria também estão. Penna (2009, p. 78) destaca que “a totalidade consiste numa cosmovisão que não se limita à explicação de causas, mas ressalta as relações de significado na compreensão da psique”.

O ser humano, de acordo com a autora (PENNA, 2005; 2009), é definido como um ser simbólico, vivendo numa dimensão simbólica, a qual não pode ser caracterizada como um universo meramente físico, pois abarca os aspectos biológicos, ambientais, culturais e espirituais, integrados em um “todo” indivisível. Para Jung, a emoção, a intuição e a capacidade de perceber e criar por meio de símbolos são modos básicos de funcionamento humano, assim como a percepção por meio dos órgãos dos sentidos e do pensamento.

Consideramos que a concepção junguiana de homem seja exemplificada nas palavras de Cassirer (1994), para quem a definição de ser humano como *animal rationale*, embora coerente, não consegue abarcar todo o campo da experiência humana. Trata-se de uma *pars pro toto*, ou seja, oferece uma parte pelo todo. Para o autor, o homem é melhor definido como

¹⁵ O conceito de arquétipo será melhor detalhado a seguir, da página 24 em diante.

animal symbolicum, uma vez que existência humana ultrapassa o limite da experiência meramente física. Desta forma,

Não estando mais num universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São variados os fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana. Todo o progresso humano em pensamento e experiência é refinado por essa rede, e a fortalece. O homem não pode mais confrontar-se com a realidade imediatamente; não pode vê-la, por assim dizer, frente a frente. A realidade física parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem. Em vez de lidar com as próprias coisas o homem está, de certo modo, conversando constantemente consigo mesmo. [...] o homem não vive em um mundo de fatos nus e crus, ou segundo suas necessidades e desejos imediatos. Vive antes em meio a emoções imaginárias, em esperanças e temores, ilusões e desilusões, em suas fantasias e sonhos (CASSIRER, 1994, p. 48-49).

2.1.2 – A psique na concepção de Jung

Descrever o modelo adotado por Jung para a compreensão da psique é uma tarefa que requer algumas considerações prévias. Podemos dizer que o trabalho de Jung e o do físico moderno sofreram com as mesmas limitações, já que tanto os arquétipos como os átomos pertencem à categoria dos fenômenos indescritíveis por sua natureza. Conforme Whitmont (1994), da mesma forma que o átomo, a psique e seus elementos não são objetos físicos que podem ser vistos ou tocados, entretanto, possuem uma limitação a mais: diferentemente do objeto de análise do físico, os elementos psíquicos não podem se adequar às condições de testes em laboratório. Desta forma, os objetos de análise são postulados como “modelos operantes” ou “hipóteses operantes simbólicas” (WHITMONT, 1994, p. 15), que precisam ser definidos a fim de descrever de forma mais adequada o possível a maneira pela qual uma entidade desconhecida atua no mundo da matéria. Esta definição, melhor dizendo, será sempre uma representação, ou, nas palavras do autor, uma descrição simbólica, uma vez que a psique humana, segundo esta perspectiva, consiste num “padrão de totalidade que só pode ser descrito simbolicamente”.

A abordagem de Jung desafia, portanto, o tipo de pensamento predominante em nossos dias, predominantemente dirigido pelo Logos, pela literalidade e impessoalidade. Whitmont (1994) nos lembra que Jung considerava as faculdades intuitivas e emocionais indispensáveis para a vivência adequada da psique, pois é apenas através de todos os seus elementos que podemos tentar compreendê-la. Argumenta o autor:

As dificuldades que a pessoa contemporânea comum encontra ao tentar compreender a abordagem simbólica baseiam-se no fato de que, em resposta à tendência introvertida, mística e ao posterior obscurantismo eclesiástico da Idade Média, o desenvolvimento ocidental recente enfatizou em excesso o pensamento abstrato e racional. Este desenvolvimento preocupou-se predominantemente com a utilização prática de objetos externos e necessidades externas e, em nossos dias, culminou no positivismo orientado para o fato e para a lógica. Ele negligenciou em grande parte – ou pelo menos relegou a uma posição de menor importância – os aspectos emocionais e intuitivos do homem. Assim, a capacidade de sentir (que é a capacidade de vivenciar um relacionamento consciente com a emoção [...]) e a capacidade de intuir (isto é, a capacidade de perceber através de meios que não sejam nossos cinco sentidos) não receberam valor moral adequado ou exame consciencioso; os sentimentos são considerados como algo dispensável, as intuições não são consideradas “reais”. Esta é uma abordagem que não é capaz de nos ajudar na compreensão de nossa motivação básica, já que etos, moralidade e significado da existência apoiam-se basicamente em alicerces emocionais e intuitivos. [...] Nossa cultura é orientada para a lógica, mas, ao lidar com nossos problemas mais fundamentais, a lógica racional é incapaz de nos oferecer respostas adequadas à compreensão da vida e à sua vivência (WHITMONT, 1994, p. 16-17).

Retomamos, aqui, as palavras de Jacobi (1986), para quem compreender a psique é como abrir um caminho através do cipoal, muitas vezes impenetrável, dos fenômenos psíquicos ambíguos. Conceituar é uma tarefa árdua, “pois qualquer fixação demasiado restrita ou unilateral demais mata a vida da alma”, acrescenta a autora. Assim, “toda formulação verbal e toda denominação de fenômenos e fatores psíquicos permanece sendo um empreendimento inadequado, porque a equação entre o manifesto e o manifestável nunca é completamente solucionada” (JACOBI, 1986, p. 14).

Com estes esclarecimentos, objetivamos enfatizar que, ao abordarmos a psique, qualquer tentativa de conceituação esbarra nos limites do “como se”, o que nos restringirá, inexoravelmente, ao campo das metáforas. Desta forma, as definições do próprio Jung, embora consistam em aproximações adequadas do fenômeno, respeitam os limites do inescrutável e constituem mais esboços, propriamente ditos, que conceitos teóricos acabados. A postura não-dogmática adotada por Jung na compreensão dos fenômenos psíquicos deixou sua marca em seus escritos, notadamente na fluidez conceitual. Suas elaborações teóricas não são ditadas sob a forma de sentenças.

Ao se referir à concepção junguiana de psique, Salman (2002) a descreve como algo fluido, multidimensional, vivo e capaz de desenvolvimento criativo. A psique engloba uma interação de fenômenos intrapsíquicos, somáticos e interpessoais, os quais compõem uma rede de relacionamentos indissociáveis.

Basicamente, a psique consiste num padrão de totalidade que inclui tanto o âmbito inconsciente, relacionado aos fenômenos do mundo subjacente, como o âmbito consciente,

relativo aos fenômenos do mundo manifesto (PENNA, 2005). Podemos dizer que o inconsciente é um processo primário, a partir do qual a consciência se diferencia de forma relativamente tardia. Ou seja, o inconsciente é a fonte primordial, é a “mãe criadora da consciência”, nas palavras de Jung (vol. 17, § 207).

A consciência, também chamada de “personalidade do eu” (JUNG, vol. 14/2, § 366) é o que o homem conhece de si. Lembra-nos Penna (2009) que a origem da consciência é arquetípica, ou seja, postula-se uma aptidão inata, um potencial inerente ao ser humano para formar ego e consolidar consciência. Esse potencial tende a se realizar independentemente do tempo e local, visto que, em todas as épocas, o ser humano apresenta algum tipo de consciência. Entretanto, esta é constituída dentro de circunstâncias históricas e ambientais específicas, o que evidencia um entrelaçamento dinâmico entre vários aspectos.

A consciência é um processo momentâneo de adaptação, formado por conteúdos de natureza dirigida que, devido à sua função de julgamento, operam de forma unilateral. Ela guarda uma relação de dependência tanto das condições da consciência coletiva (isto é, social), como dos arquétipos do inconsciente coletivo. Jung (vol. 16/1) caracteriza a consciência como um estado transitório, que depende de um desempenho fisiológico de máxima intensidade e é regularmente interrompido por fases de inconsciência, isto é, pelo sono. A psique inconsciente, ao contrário, além de estar continuamente presente, possui maior longevidade. Nosso autor chega, portanto, à conclusão essencial de que a verdadeira psique é o inconsciente, e que a consciência “só pode ser encarada como um epifenômeno temporário” (vol. 16/1, § 205).

É justamente o aspecto inconsciente da psique – sobretudo, a diferenciação entre inconsciente pessoal e inconsciente coletivo – que confere, ao pensamento de Jung, um de seus aspectos mais distintos.

Segundo Jung, (vol. 7/2; vol. 9/1) os conteúdos do inconsciente são de natureza *pessoal* quando podemos reconhecer em nosso passado seus efeitos, sua manifestação parcial ou ainda sua origem específica. Tais conteúdos são formados por material reprimido da consciência, em virtude do esquecimento ou do recalque, e também por material não-reprimido, que subjaz ao limiar da consciência. Jung (vol. 7/2) enfatiza que é impossível explicar pelo princípio da repressão a natureza subliminal de todo esse material; caso contrário, a remoção das repressões proporcionaria ao indivíduo uma memória fenomenal, à qual nada escaparia. Assim, o inconsciente pessoal abriga todos os componentes psíquicos subliminais, inclusive percepções subliminais dos sentidos.

O inconsciente coletivo distingue-se do inconsciente pessoal pois não deve sua existência à experiência pessoal, ou seja, não se trata de uma aquisição do indivíduo. Assim, a consciência pessoal é, para Jung, um edifício erguido sobre o inconsciente coletivo, de cuja existência ela, normalmente, sequer suspeita (vol. 17, § 208). Esta afirmação legou à obra de Jung o anátema da má-interpretação. Segundo palavras do próprio autor (JUNG, vol. 9/1, § 87), nenhum de seus conceitos encontrou tanta incompreensão como a ideia de inconsciente coletivo.

Sempre fundamentada em Jung, Jacobi (1986) explica que o inconsciente coletivo tem o caráter de uma matriz parapsíquica da soma acumulada em milhões de anos de condições psíquicas básicas, cuja amplitude e profundidade não se pode perscrutar. Mais tardiamente, Jung passou a utilizar o termo psique objetiva, salientando a qualidade não-subjetiva desta dimensão da psique, e seu caráter humano geral, *a priori*. Essa definição apresenta ainda a possibilidade de se resguardar o termo das interpretações errôneas, que poderiam relacioná-lo a uma aparente coletividade ou à ideia de uma psique de massa.

Por inconsciente coletivo, ou psique objetiva, podemos compreender uma dimensão arcaica, primeva e originária da psique, de onde se originam os motivos mitológicos. Por isso, os mitos de todos os povos são seus reais expoentes. O inconsciente coletivo forma a base profunda, inata e universal da psique. Trata-se de uma camada psíquica onde a individualidade inexistente, onde todos comungam das mesmas possibilidades universais. Esta camada pertence à humanidade, em geral. É uma condição inerente ao humano.

Para Jung, o inconsciente coletivo,

[...] como estrutura cerebral generalizada, é um espírito “onipresente” e “onisciente” que tudo pervade. *Conhece o ser humano como ele sempre foi e não como é neste exato momento. Conhece-o como mito.* É por isso também que a relação com o inconsciente suprapessoal ou *inconsciente coletivo* vem a ser uma expansão do humano para além de si mesmo, uma morte de seu ser pessoal e um renascer para uma nova dimensão, segundo nos informa a literatura e certos mistérios antigos.

[...] Como homens civilizados, temos uma idade de aproximadamente dois mil e quinhentos anos. Antes disso houve um período pré-histórico de duração muito maior mas imprecisa, durante o qual se alcançou mais ou menos o nível cultural dos índios Sioux. E antes ainda se passaram centenas de milhares de anos da mera cultura da pedra que recua a uma época provavelmente muitíssimo mais longa, ocorrendo nela a passagem do animal para o homem. Há umas cinquenta gerações éramos, por assim dizer, simplesmente primitivos. A camada da cultura, esta simpática pátina, seria portanto extraordinariamente fina e tênue, comparada às camadas primitivas da psique, poderosamente desenvolvidas. Mas são estas camadas que formam o inconsciente coletivo, juntamente com os vestígios da animalidade que se perdem nos infundos e nebulosos abismos do tempo (JUNG, vol. 10/3, § 13-16).

Jung nos informa, aqui, sobre o caráter essencialmente arcaico da psique. A consciência seria, assim, um estrato psíquico de superfície, uma espécie de vanguarda da vida psicológica, atrás da qual existe uma “longa cauda sauriana”, formada pela história da família, da nação, do continente e do mundo todo (JUNG, vol. 18/1a, § 168-169). Jung argumenta:

Essa psique fundamentalmente antiga é a base da nossa mente, assim como a estrutura do nosso corpo se fundamenta no molde anatômico dos mamíferos em geral. O olho treinado do anatomista ou do biólogo encontra nos nossos corpos muitos traços deste molde original. O pesquisador experiente da mente humana também pode verificar as analogias existentes entre as imagens oníricas do homem moderno e as expressões da mente primitiva, as suas imagens coletivas e os seus motivos mitológicos (JUNG, 1992, p. 67).

Uma das características mais marcantes da abordagem junguiana é precisamente o tratamento construtivo que esta dispensa ao inconsciente, ao despatologizá-lo e concebê-lo como fonte da criatividade potencial. Conforme nos lembra Whitmont (1994), o inconsciente coletivo é a fonte cristalina de desenvolvimento e crescimento futuros. A patologia, na abordagem junguiana, instala-se justamente quando a consciência resolve trancar suas portas e janelas, recusando-se ao diálogo com os conteúdos inconscientes, tanto em seus aspectos pessoais como em seus aspectos objetivos.

O inconsciente coletivo é o locus onde se encontram, aprioristicamente, os arquétipos. Temos, aqui, mais um termo multívoco, uma vez que esse conceito foi gradualmente lapidado por Jung, que lhe deu formato como quem esculpe devagar uma pedra. É por isso que encontramos em sua obra diferentes definições que, longe de significarem inconsistência teórica, sugerem um laborioso trabalho de aprimoramento conceitual.

Em sua obra *Complexo, Arquétipo, Símbolo na Psicologia de C. G. Jung*, Jacobi (1986) empreende um trabalho de organização destas definições, numa tentativa de delimitar e elucidar esses três conceitos fundamentais da psicologia junguiana. A autora sublinha a ênfase de Jung na distinção entre arquétipo em si e a manifestação arquetípica, imprescindível para uma melhor compreensão destes termos.

Respeitando sempre os limites do desconhecido, e cômicos de que nos movemos nos domínios obscuros da psique, que só podem ser descritos de forma simbólica, podemos compreender os arquétipos como “dominantes estruturais da psique”, “condições *a priori*”, ou “o caso psíquico especial – tão familiar ao biólogo – do padrão de comportamento que confere a todos os seres vivos a sua índole específica”, como explica Jacobi (1986). Assim, podemos concebê-los como elementos centrais, arcaicos, que constituem a base dos padrões de comportamento instintivos e não-aprendidos, comuns a toda a espécie humana. Conforme

sublinha Jung, “eles já são dados a cada indivíduo recém-nascido e pertencem ao acervo inalienável das qualidades que caracterizam uma espécie” (vol. 9/1, § 714).

Referindo-se ao arquétipo em si, numa de suas definições mais tardias, Jung esclarece:

Por isso devemos ressaltar mais uma vez que os arquétipos são determinados apenas quanto à forma e não quanto ao conteúdo e, no primeiro caso, de um modo muito limitado. Uma imagem primordial só pode ser determinada quanto ao seu conteúdo no caso de tornar-se consciente e portanto preenchida com o material da experiência consciente. Sua forma, por outro lado, como já expliquei antes, poderia ser comparada ao sistema axial de um cristal, que pré-forma, de certo modo, sua estrutura no líquido-mãe, apesar de ele próprio não possuir uma existência material. [...] O arquétipo é um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo que uma *facultas praeformandi*, uma possibilidade dada a priori da forma de sua representação. O que é herdado não são as ideias, mas as formas, as quais sob esse aspecto particular correspondem aos instintos igualmente determinados por sua forma. [...] No tocante ao caráter determinado da forma, é elucidativa a comparação com a formação do cristal, na medida em que o sistema axial determina apenas a estrutura estereométrica, não porém a forma concreta do cristal particular. [...] O mesmo se dá com o arquétipo: a princípio ele pode receber um nome e possui um núcleo de significado invariável, o qual determina sua aparência, apenas a princípio, mas nunca concretamente (vol. 9/1, § 155).

Com esta explicação, Jung enfatiza que o arquétipo em si não possui qualquer conteúdo. Trata-se de um “elemento vazio e formal”, uma “possibilidade dada *a priori*”. Por ser um elemento vazio, o arquétipo, em si, é incognoscível. Quando o arquétipo é preenchido com o material da experiência consciente, ou seja, quando passa a ser percebido pela consciência, falamos então da manifestação arquetípica. Assim, é a experiência individual, localizada num determinado contexto social, histórico e cultural, que fornece substância para que esse vazio arquetípico seja preenchido. Jung (vol. 9/1, § 6) afirma que o arquétipo “representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta”.

Nosso autor desconstrói, portanto, a ideia da psique como tabula rasa, ou seja, a concepção de que um vazio total preceda a experiência humana. Para Jung, certas categorias do pensar são anteriores ao sujeito. É verdade que faltam os conteúdos concretos, mas as potencialidades de conteúdo são dadas *a priori*, pela disposição funcional, herdada e pré-formada (vol. 6, § 578). Jung acentua que a psique é

[...] simplesmente o resultado dos modos de função cerebrais dentro da linha genealógica, uma sedimentação das tentativas de adaptação e das

experiências da linha filogenética. O cérebro ou sistema funcional recém-formado é, portanto, um instrumento antigo, preparado para finalidades bem específicas, que não tem mera aperceptibilidade passiva, mas que ordena ativamente as experiências e as obriga a certas conclusões e juízos. Esse ordenamento não acontece por acaso ou arbitrariamente, mas segue condições rigorosas pré-formadas que não são transmitidas pela experiência como conteúdos de compreensão, mas são condições *a priori* da compreensão. São ideias *ante rem* (antes da coisa), condições formais, linhas básicas traçadas *a priori* que dão à matéria da experiência uma configuração específica de modo que possamos entendê-las [...] (vol. 6, § 578).

Assim, compreendemos os arquétipos como potencialidades inatas, ou seja, possibilidades inatas de ordenação das experiências de um ser humano. O que herdamos é, portanto, a capacidade de ordenar as experiências dentro de possibilidades específicas. Jung (1985) salienta que o termo “arquétipo” não é usado para denotar uma ideia herdada, mas sim um modo herdado de funcionamento psíquico. Jacobi (1986) esclarece:

[...] segundo Jung, os arquétipos representam uma condição estrutural da psique, que, sob determinada constelação (de natureza interna e externa), é capaz de produzir as mesmas formações, o que nada tem absolutamente a ver com a transmissão hereditária de determinadas imagens. Não se queria entender e, com frequência, não se quer, que essas “imagens originárias” (que são, aliás, iguais ou parecidas apenas no seu modelo básico) baseiam-se num princípio formador que já é, desde sempre, inerente à psique: elas são “herdadas” apenas no sentido de que a estrutura da psique, tal como é, representa um patrimônio humano geral e carrega dentro de si a capacidade de manifestar-se em determinadas formas específicas (JACOBI, 1986, p. 54).

Os arquétipos, “eternos incriados¹⁶”, são imutáveis em seu esboço fundamental, mas estão sempre em transformação no seu modo de aparecer. Nesse sentido, são como uma melodia singela que, não importa em que tom seja tocada, nunca perde sua figura básica (JACOBI, 1986, p. 54). Somente quando atingem a consciência eles apresentam alguma possibilidade de compreensão e assimilação. A apresentação de um arquétipo à consciência se dá, sempre, sob a forma de afetos e imagens.

O inconsciente fornece, portanto, uma espécie de “fôrma”, que é, em si, vazia e incognoscível. Da parte da consciência, esta fôrma é preenchida com material imaginado, o que a tornará perceptível. Kugler (2002) exemplifica:

Os conteúdos das experiências pessoais são arquetipicamente estruturados de maneiras particularmente humanas e podem ser comparados ao estômago em relação à comida. O inconsciente está sempre vazio, é o “estômago” psíquico para a comida (experiência pessoal) que passa por ele. O conteúdo específico da experiência consciente é “metabolizado”, arquetipicamente estruturado,

¹⁶ *Éternels incréés*, conforme nomeia Jacobi (1986, p. 55), citando Bergson e Jung.

conforme categorias da psique humana que tornam a experiência significativa para nós mesmos e para os outros (KUGLER, 2002, p. 93).

Destarte, é impossível confrontarmos-nos com um arquétipo de maneira direta. Ele será sempre apresentado à consciência sob a forma de uma imagem arquetípica. Assim, quando o arquétipo aparece no aqui e agora do espaço e do tempo, podendo, de algum modo, ser percebido pelo consciente, falamos então de um símbolo. Ou seja, o arquétipo em si é sempre um símbolo potencial e, quando existe uma constelação psíquica geral ou uma posição adequada do consciente, ele está sempre pronto para se atualizar e aparecer como símbolo (JACOBI, 1986, p. 72).

É desta forma que as relações, situações e ideias mais abstratas, de natureza arquetípica, são traduzidas pela alma na forma de processos retratáveis ou de eventos expressos em imagens, sejam de natureza concreta (figuras humanas, animais e vegetais) ou abstrata (círculo, cruz, esfera, etc.) (JACOBI, 1986, p. 73-74).

As imagens arquetípicas são anteriores a qualquer forma de elaboração intelectual. Jung (vol. 6) as descreve como a “terra-mãe” das ideias, sendo vivas, numinosas e dotadas de força geradora. Por isto o inconsciente é concebido, na psicologia junguiana, fundamentalmente em seu caráter criativo. Segundo Neumann (1974), o substrato e o pano de fundo do mundo psicofísico fazem nascer formas espontaneamente, por isto falamos de uma “função criativa”. Assim, o inconsciente coletivo *é a fonte de toda criação psíquica*: ritos e religiões, organização social, consciência, arte: tudo encontra sua origem no mundo das possibilidades arquetípicas.

É precisamente neste ponto que encontramos uma intersecção entre o campo da arte literária e a psicologia analítica. Na arte, os arquétipos tornam-se “visíveis”, à medida que são exteriorizados em símbolos. A forma como são representados varia através do tempo e do espaço, mas a manifestação é tida como certa. Conforme lembra Neumann (1974), o arquétipo da Mãe, por exemplo, como uma entidade dinâmica no substrato psíquico, retém sempre sua identidade, mas adota diferentes aspectos, diferentes colorações emocionais, dependendo de onde se manifeste: no Egito, no México, na Espanha, nos tempos antigos, medievais ou modernos. Essa “eterna presença”, paradoxalmente múltipla, torna possível a existência de uma variedade infinita de formas de expressão; sua realização é cristalizada pelo homem no tempo, de forma que a eternidade arquetípica forma uma síntese particular com cada momento histórico.

A alma, tal como a concebemos, não se expressa unicamente por meio dos fenômenos de natureza pessoal, mas também nos fenômenos culturais, religiosos, históricos e

artísticos. Se quisermos compreendê-la, devemos incluí-los. A arte literária – como qualquer forma de expressão artística – consiste, assim, numa via de acesso ao mundo incognoscível dos arquétipos. Observar a arte é buscar uma aproximação com o desconhecido que nos habita, é uma tentativa de tatear nossas regiões interiores onde a luz não penetra, onde nossa individualidade se dissolve e onde somos parte de um todo, chamado Humano.

O mundo arquetípico se dá a conhecer por meio da linguagem mitológica, a qual permeia peremptoriamente as formas de manifestação artística – entre elas, a literatura. O mito é a substância primeva do inconsciente e também da linguagem poética. É o rizoma da criação literária, e a compreensão da relação entre psique e literatura deve passar, necessariamente, pela questão da mitologia.

2.2 – Sobre o mito

2.2.1 – Mito como linguagem do inconsciente

Ao descrever a trajetória da produção de conhecimento no ocidente, Penna (2009) recorda que, a partir da Antiguidade grega, este calçou-se nas funções cognitivas, com privilégio do pensamento racional. Entretanto, antes do conhecimento filosófico e científico, a humanidade vivenciou outras formas de conhecimento. Assim como a criança é movida por funções perceptivas, intuitivas e afetivas antes de se orientar pela função cognitiva ou intelectual, também na história da humanidade a percepção, a intuição e a emoção precederam o pensamento. Conforme explica Cassirer (1994), fundamentado em Vico, a humanidade não poderia começar com o pensamento abstrato ou com uma linguagem racional, mas teve que passar primeiramente pela era da linguagem simbólica do mito e da poesia. O autor sustenta ainda que lado a lado com a linguagem conceitual existe uma linguagem emocional; lado a lado com a linguagem científica ou lógica, está a linguagem da criação poética. Para Cassirer, primariamente, a linguagem não exprime pensamentos ou ideias, mas sentimentos e afetos.

O mito está na base da produção do conhecimento humano. De acordo com Penna (2009), a mitologia é uma produção coletiva anônima e espontânea de conhecimento que brota do inconsciente coletivo e constrói consciência coletiva. Ou seja, os mitos são uma forma de conhecimento produzido e acumulado pela humanidade desde seus primórdios e, durante muito tempo, vieram deles, exclusivamente, as respostas sobre as origens dos homens e do universo.

Tomado como portador do pensamento e da vida de um povo, o mito se apresenta aos homens, conforme Gorresio (1999) como indicador do sentido de sua existência. Não se trata, portanto, de uma ficção inventada para explicar o mundo, mas de uma realidade que organiza a existência humana e pereniza-se no existir do homem. Nesse sentido, Eliade (2001) esclarece que o mito conta uma história sagrada, a narrativa do início dos tempos. Uma vez dito, ou melhor, revelado, o mito funda uma verdade absoluta.

Assim, de acordo com Eliade (1989), o mito fornece modelos para o comportamento humano, conferindo à vida um significado e um valor. Por isto, compreender a função dos mitos nas sociedades tradicionais não é apenas explicitar uma etapa do pensamento humano, é também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos.

Entretanto, é comum que nos deparemos, hoje, em nossa cultura, com uma concepção de “mito” equivalente a ideia falsa, fantasiosa ou irreal. Esta não é a concepção originária de mito, mas uma ideia criada posteriormente, fruto da “desmitização” do pensamento humano, que buscava sobrepor às “verdades” míticas o conhecimento exclusivamente racional.

Eliade (1989) descreve este processo. Partindo do exemplo da cultura grega, que funda a identidade cultural ocidental, ele afirma que o mito, após inspirar e guiar toda aquela civilização, foi submetido a uma longa e profunda análise, da qual saiu radicalmente “desmitizado”. Se, atualmente, em todas as línguas europeias o vocábulo “mito” denota alguma espécie de ficção, foi porque os gregos assim o proclamaram, há vinte e cinco séculos.

Segundo Gorresio (1999), foi na escola de Mileto que o conhecimento mítico e o filosófico teriam se diferenciado. De acordo com Cornford (apud GORRESIO, 1999), na filosofia, o mito foi racionalizado, isto é, os elementos primordiais antropomorfizados na narrativa mítica transformaram-se em princípios abstratos (conceitos e ideias). A concepção de verdade que fundamenta as teorias filosóficas difere, portanto, da verdade que poderíamos chamar de “mítica”.

Eliade (1989) afirma que foram sempre as decisões arbitrárias dos deuses, seu comportamento “caprichoso” e “injusto” e, sobretudo, sua imortalidade, que constituíam o alvo dos ataques dos racionalistas. E a crítica principal era feita em nome de uma noção de Deus cada vez mais elevada, uma vez que um “verdadeiro Deus” não podia ser injusto, imoral, ciumento e vingativo. A crítica das tradições mitológicas foi levada ao pedantismo pelos retóricos alexandrinos, autores que inspiraram os apologistas cristãos, sobretudo no apontamento dos elementos históricos dos Evangelhos. Assim, a tese de que os mitos

cantados pelos poetas não poderiam ser verdadeiros triunfos entre as elites intelectuais gregas e, depois da vitória do cristianismo, em todo o mundo greco-romano.

Mesmo que filosofia e mitologia sejam apresentadas como formas contraditórias de pensamento, Eliade (1989) adverte que o filósofo grego normalmente aceitava o essencial do pensamento mítico: o eterno retorno das coisas, a visão cíclica da vida cósmica e humana. Ou seja, há uma espécie de “solução de continuidade” entre o mito grego e a filosofia. Segundo o autor, apenas com a descoberta da História (mais precisamente, com o despertar da consciência histórica no cristianismo judaico e seu desenvolvimento com Hegel e seus sucessores – é que *mythos* e *logos* se separam.

Ainda de acordo com o autor, essa “crítica devastadora do mito”, feita em nome de uma psicologia simplista e de um racionalismo elementar, não foi capaz de relegar ao total esquecimento os antigos deuses e heróis. Embora alijados de sua forma clássica, os mesmos continuaram a existir sob os disfarces mais imprevisíveis. Foi assim que uma “mitologia secularizada” chegou aos nossos dias. Esta herança mitológica pôde ser aceita e assimilada pelo cristianismo porque já não estava carregada de valores religiosos vivos, mas passara a constituir um “tesouro cultural”. Desta forma, graças à cultura, um universo religioso dessacralizado e uma mitologia desmitizada formaram e alimentaram a civilização ocidental. Há, nela, mais que um triunfo do *logos* sobre o *mythos*; há a vitória do livro sobre a tradição oral, do documento – sobretudo, do documento escrito – sobre a experiência vivida, que apenas dispunha dos meios de expressão pré-literária (ELIADE, 1989).

A separação entre *mythos* e *logos* é também referida por Rowland (2010), que os aborda como as duas formas de conhecimento nas quais se estruturou o pensamento humano. Segundo a autora, o *mythos* estaria relacionado às narrativas épicas da Antiguidade, nas quais desfilam deuses e heróis, que estruturaram e tornaram possível a construção da história, cultura e identidade gregas. O *logos* seria um tipo de conhecimento secundário, derivado do *mythos*. Seu caráter é abstrato, racional, não-narrativo. A autora enfatiza a preferência ocidental pela ordem racional do *logos* nas atividades filosófica e científica. A exaltação da razão pelo Iluminismo colaborou para acelerar o que a autora chama de “eclipse do *mythos*”, parafraseando Laurence Coupe (ROWLAND, 2010, p. 22).

Mielietinski (1987) sintetiza a correlação entre a história ocidental e a herança mitológica dos primeiros tempos e da Antiguidade. Segundo o autor, essa relação oscilou fortemente mas, no conjunto, em corroboração a Eliade (1989), ela ocorreu no sentido da “desmitologização”, cujo apogeu pode ser considerado o Iluminismo do século XVIII e o Positivismo do século XIX. No século XX, ao contrário, deparamo-nos com uma súbita

“remitologização”, ao menos em termos de cultura ocidental, que, pela envergadura, se opõe ao processo de desmitologização no seu conjunto.

Observamos, portanto, que o caráter fundamentalmente dúbio, ambivalente e perturbador dos mitos – ou, nas palavras de Rowland (2010, p. 21), suas possibilidades “perturbadoras”, inquietantes – têm feito com que os mesmos constituam um ponto de controvérsia entre teóricos desde a Antiguidade. Segundo Mello (2002a), nessa discussão, em meio a uma série de posições, destacam-se, grosso modo, duas posições antitéticas: a que vê o mito como fruto da ignorância e fonte de escravização do homem, e a que o considera raiz de sabedoria, solo onde brota a criação artística.

A psicologia analítica situa-se na última vertente já que, desde os primórdios de suas elaborações teóricas, Jung assume para si a importância crucial da mitologia. O início de sua carreira médica se deu no Hospital Burghölzli, próximo a Zurique, onde o trabalho com pacientes esquizofrênicos proporcionou o fundamento teórico do que viria a ser a psicologia junguiana. Os delírios dos pacientes estão profundamente imbricados nos mitologemas, que vieram a propiciar a Jung a percepção do inconsciente coletivo. A partir da descoberta deste núcleo mítico contido na psicopatologia, Jung pôde conceber tais delírios não como sintomas impenetráveis e desprovidos de sentido, como desejaria a psiquiatria clássica, mas como dotados de sentido próprio, desde que se parta de um pressuposto simbólico para compreendê-los.

Na prática clínica junguiana contemporânea, a compreensão dos mitos continua sendo algo fundamental, pois o movimento da libido inconsciente se dá por associação de imagens mitológicas. Assim, detectando a imagem que domina o quadro clínico de um paciente, o terapeuta pode perceber o diagnóstico, ou seja, pode perceber qual a figura arquetípica mitológica que está dominando, naquele momento, seu processo de individuação, bem como vislumbrar seu prognóstico e evolução (BOECHAT, 2009).

Desta forma, observamos que um dos traços mais distintivos da psicologia analítica é justamente o resgate da importância do mito para a compreensão da psique, ao reconhecê-lo como substrato fundamental do inconsciente. Jung parte da premissa básica de que a psique produz mitos de forma espontânea. Conforme explica Rowland (2010), a psicologia junguiana origina-se de um relacionamento dialógico entre *mythos* e *logos*. Segundo a autora, apenas o *mythos*, formado pelas “histórias” que configuram a psique na forma de narrativas, imagens e símbolos, é capaz de evocar as energias desconhecidas da alma. Não obstante, o *logos* se faz igualmente necessário, como forma de “traduzir” a linguagem do *mythos* para uma forma conceitual, o que possibilitaria sua compreensão e elaboração consciente.

Essa tradução se faz necessária pois a linguagem mítica é sempre oblíqua e indireta. A própria etimologia da palavra “mito”, como nos lembra Hollis (2005), vem da metáfora “olhar de soslaio”, o que sugere que a pessoa está vendo o objeto de maneira vaga, parcial, estreita. A expressão insinua, ainda, que algo permanece despercebido. Hollis assim descreve: “o mito carrega, desde sua origem, cercado de mistério, e através de um vidro obscuro, a insinuação, o respeito, a reverência, a frustração e o anseio por algo mais amplo, muito mais amplo” (2005, p. 09).

Vivendo numa cultura majoritariamente materialista, em que os modelos científicos obliteraram as formas de conhecimento anteriores, e rejeitando essa dimensão profunda que o habita, o ser humano corre o risco de empobrecer-se consideravelmente, esterilizar-se, perder o contato com aquilo que confere sentido à existência. Por esse motivo, Hollis (2005) adverte que, atualmente, o acesso ao mundo invisível que o mito torna possível nunca foi tão crucial para permitir algum equilíbrio de espírito.

Na concepção junguiana, é imprescindível voltar-se à compreensão dos mitos pois estes são a linguagem básica do inconsciente coletivo. Este é formado por conteúdos pré-lógicos, experiências representativas que se manifestam, via de regra, sob a forma de imagens e emoções, perceptíveis em sonhos e fantasias e, não raro, também em experiências auditivas ou de outros sentidos. Chamamos tais imagens de “mitológicas” justamente por estarmos familiarizados à sua exteriorização em lendas, histórias, contos de fadas e formas religiosas tradicionais (WHITMONT, 1994). Podemos dizer, portanto, que o inconsciente “fala imagens”, que expressam conteúdos mitológicos, ou mitologemas. Hollis (2005) define os mitologemas como elementos ou temas isolados, em qualquer mito. São “núcleos essenciais dos mitos”, nas palavras de Boechat (2009), que se repetem nos mais diversos mitos e nas mais diversas culturas.

Jung (vol. 16/1) explica que os mitologemas, sobre os quais, em última análise, se assentam todas as religiões, são uma expressão de fatos e experiências anímicas interiores e, através da anamnese do culto, possibilitam a manutenção da ligação do consciente com o inconsciente que, desde os primórdios até os dias de hoje, nunca deixou de eforizar as imagens primordiais. Graças a essas fórmulas e imagens o inconsciente se expressa o suficientemente na consciência, e suas mobilizações instintivas podem lhe ser transmitidas sem choque, de forma que ela não perca nunca suas raízes instintivas.

Assim, o conhecimento dos estudos comparativos dos motivos folclóricos (que expressam conteúdos mitológicos do inconsciente) é uma necessidade premente para o psicólogo. Tais motivos, ou imagens típicas, podem ter sua origem rastreada até a

Antiguidade ou mesmo até a Pré-História. Por essa razão podemos dizer que a história e a mitologia encontram-se *vivas* nas camadas mais profundas do inconsciente. Nesse sentido, Jung (vol. 7/2) explica que as velhas religiões, os velhos símbolos, as velhas “verdades” não nasceram “no ar”, mas da alma humana, tal como vive nos homens neste momento. Todas essas “estranhas coisas” são parte desse lastro psíquico onde estão gravados os vestígios históricos da humanidade.

A linguagem simbólica dos mitos foi escolhida por Jung para descrever os complexos fenômenos do inconsciente, cujo caráter vital não poderia ser completamente assimilado por meio da descrição racional e científica. Desta forma, ele afirmava preferir

[...] de modo consciente e intencional, as intuições e maneiras de exprimir intuitivas e dramáticas da mitologia porque, tendo em vista o seu objeto, isto é, os fatos anímicos e vitais, tal procedimento não é só muito mais expressivo, como também mais preciso do que a linguagem científica abstrata que muitas vezes corteja a opinião segundo a qual suas intuições poderiam ser substituídas por equações algébricas (JUNG, (vol. 9/2, § 25).

Graças a esta forma peculiar de expressão, Rowland (2010) argumenta que a escrita de Jung, ao unir *mythos* e *logos*, conseguiu expressar a totalidade da psique, legando-nos textos fascinantes, portadores de múltiplas vozes e que reorientam as fronteiras entre ciência e arte.

A união entre *mythos* e *logos* é realizada naquilo que Boechat (2009) caracteriza como “pensamento simbólico”, o qual consiste, precisamente, na junção entre a forma de pensamento linear, exigido pela adaptação ao mundo externo, e a forma de pensamento circular típica do sonho e da fantasia. O pensamento simbólico seria, assim, uma forma elipsoide de pensamento em que a função simbólica do inconsciente está plenamente operativa. Consideramos que esta união se materialize na psique do escritor. Ao expressar imagens do inconsciente por meio da palavra, estes operam justamente na intersecção entre pensamento conceitual e mitológico. São artistas da “tradução”, propriamente dita, da transcrição dos conteúdos inconscientes para a forma escrita. A nosso ver, a importância do estudo da literatura, em psicologia analítica, assim se justifica.

2.2.2 – Mito como substrato da arte literária

Depreendemos, a partir da argumentação de Jung, que existem veículos privilegiados para a expressão dos produtos do inconsciente coletivo: folclore, contos de fada, mitos, lendas, antigas histórias e obras de arte. Com relação à arte poética, a afinidade com o mito

justifica-se na própria gênese da linguagem. Argumenta Cassirer (1994) que a linguagem e o mito são parentes muito próximos: nos primeiros estágios da cultura humana, sua relação é tão íntima e sua cooperação tão óbvia que é quase impossível separar um do outro. Para o autor, são dois brotos diferentes de uma mesma raiz. Cassirer sustenta que sempre que encontramos o homem, vemo-lo em posse da faculdade da fala e sob a influência da função de fazer mitos (1994, p. 181). O autor enfatiza, ainda, a própria essência metafórica da linguagem que, incapaz de descrever as coisas diretamente, recorre a modos indiretos de descrição, a termos ambíguos e equívocos – ambigüidade, esta, sempre presente no mito.

A própria definição da palavra “mito” encontra estreita correlação com a linguagem e com o mistério. Não se trata de um termo unívoco. Segundo Chantraine (apud GORRESIO, 1999, p. 36), *mythos* significa “sequência de palavras que têm um sentido, propósito, discurso”. O autor explica que, na *Odisseia* (XI, 561) o mito aparece associado a *épos*, que designa a palavra, a forma. Entre outros significados do termo, Chantraine relaciona ainda: “palavras”, “aviso”, “intenção”, “pensamento” e “história”. Ainda de acordo com o autor, na *Odisseia*, a palavra composta *mithologeîô* é traduzida por “contar uma história verdadeira”. Em Platão, a palavra *mythos + poién* é tomada na acepção de “contar ficções”. Em Demócrito, *álethomythos* é compreendido como “entender a verdade”. Para Boechat (2009), a palavra *mitologia* deriva do grego *miéin*, “manter a boca e os olhos fechados”, expressão oriunda dos antigos mistérios de iniciação.

Nas palavras de Mello (2002a), a linguagem e a arte se desprendem do solo nativo comum do pensar mítico, ou seja, ambos brotam do mesmo impulso de formulação simbólica, a partir de uma experiência emotiva. Para a autora, a poesia, em determinados momentos mítico-mágicos, mantém conexão com esse estágio anterior, solo do mito. Este território, inconsciente por natureza, consiste numa fonte de criação imaginativa, indestrutível e inesgotável (Cassirer, 1994, p. 252). Os conteúdos inconscientes, seus motivos mitológicos, nunca cessam de jorrar e de fornecer motivos à criação poética.

Mielietinski (1987) apresenta argumentação semelhante. Para o autor, a literatura está geneticamente relacionada à mitologia através do folclore. Nesse sentido, o drama e a lírica assimilaram primordialmente os elementos do mito pela via direta dos rituais, festejos populares e mistérios religiosos.

Cassirer (1994) nos lembra que as primeiras nações não pensavam por conceitos, mas por imagens poéticas; falavam por fábulas e escreviam em hieróglifos. Assim, o poeta e o criador de mitos parecem viver, com efeito, no mesmo mundo. São dotados do mesmo poder fundamental da personificação. Mesmo o poeta moderno volta, com frequência, o olhar para

as eras “divina” ou “heróica”, como que olhando para um paraíso perdido. O poeta anseia, portanto, por essa “idade de ouro” da poesia, “em que todas as coisas estavam ainda cheias de deuses, em que cada colina era a morada de uma oréade, cada árvore, o lar de uma dríade” (CASSIRER, 1994, p. 251-252).

Bowra (1984) considera a gênese da poesia remonte aos primórdios da humanidade, aos cantos primitivos, embora apenas a partir do terceiro milênio antes de Cristo estes cantos tenham passado a existir sob a forma escrita. O papel das palavras nessa arte composta (ação e canto) pode estar associado à necessidade da enunciação de preces de agradecimento e de pedidos a entes divinos, antes da realização de determinados atos e eventos, como o parto, a caça e outras atividades.

O canto, prossegue Bowra (1984), é uma forma de dominar o invisível, talvez mais efetiva que os gestos, já que consegue que seu propósito seja mais evidente e estabelece uma relação com os deuses e espíritos através da via mais segura: por meio das palavras. As preces, embora não sejam obrigatoriamente cantadas, possuem ritmo que sugere melodia e já constituem antecipação da poesia.

Assim, desde os tempos primitivos, a palavra é utilizada como veículo para confrontar o numinoso, já que a matéria principal dos cantos, conforme Bowra (1984) são as dúvidas impenetráveis e os mistérios que envolvem o homem – ou seja, fundamentalmente, o sagrado. Para o autor, o pensamento mítico é expresso sob a forma de imagens que transmitem associações de ideias que cooperam com o efeito emocional e imaginativo, elevando-o a um nível mais misterioso que o de sua razão imediata.

No decorrer da história, observamos que mesmo com a transformação dos cantos ritualísticos e com o surgimento das primeiras formas de poesia e narrativa, o mito continuará a ser sua substância elementar. Desde as mais antigas formas épicas de epopéia, como as canções-lenda que contam a saga de diversos heróis milenares, vemos a manifestação dessa “camada arcaica e mitológica”, como refere Mielietinski (1987).

Os mitologemas estão na base das composições literárias, conforme podemos verificar num estudo de Gríntziev (apud Mielietinski, 1987), sanscritólogo russo. O autor mapeou, nos épicos babilônicos, ugaríticos, gregos e indianos, um “complexo mitológico” que engloba os motivos da origem maravilhosa do herói (Gilgamesh, os pandavos, Rama, Aquiles, Keret e outros); da recusa, pelo herói, ao amor ou à simpatia da deusa (Gilgamesh e Ishtar, Akhat e Anat, Rama e Shurpanakha, Arjuna e Urvashi, Ulisses e Calipso, entre outros); do desaparecimento do herói ou heroína em consequência de morte, morte fictícia ou expulsão; raptos ou tentativa de rapto da mulher do herói (Sita, Draupadi, Helena, Brisêida,

Penélope); busca do herói ou heroína com a inclusão da passagem pelo reino da morte; luta contra os monstros e reunião do casal. Igualmente, Dumézil (apud Mielietinski, 1987), ao levar em conta a subestrutura mitológica das epopeias heroicas, descreve uma série de paralelos épicos na literatura antiga dos povos indo-europeus (escandinavo, irlandês, iraniano, grego, romano e indiano).

Posteriormente, na Idade Média, a literatura permanecerá, conforme Mielietinski (1987), sob domínio da mitologia – a mitologia cristã, neste caso. Situação idêntica ocorreu no Oriente medieval, onde predominaram, na cultura, as mitologias budista, hindu e muçulmana. Esse domínio da mitologia na cultura contribuiu para a manutenção, em diferentes medidas, dos traços da “forma simbólica da arte”.

Seguindo o fio temporal, constatamos que no Renascimento europeu, apesar do antropocentrismo vigente e da tendência para o historicismo e a criticidade do pensamento, a mitologia antiga continuou viva, fundida com o cristianismo, o grotesco, a magia e as lendas de cavalaria. Isto denota, no conjunto, a permanência da realidade mitológica no pensamento. Mielietinski (1987) considera que tal realidade, antes de caracterizar um preconceito, constitui “o sangue” da cultura renascentista.

Nos séculos XVI-XVII, floresceu uma ampla gama de “tipos literários” de imensa força generalizadora, que modelaram não só os caracteres sociais de seu tempo, mas também alguns tipos cardinais de comportamento universalmente humanos: Hamlet, Dom Quixote, Dom Juan, o Misanthropo, entre outros – os chamados “modelos eternos”, que se tornaram singulares protótipos (à semelhança dos paradigmas mitológicos) para a posterior literatura dos séculos XVIII-XX (MIELIETINSKI, 1987). Vemos, aqui, características universais do humano – arquetípicas, portanto – com roupagens próprias a cada contexto histórico e cultural em que se manifestaram. A permanência das temáticas arquetípicas repete-se, *ad infinitum*, através das mais diversas configurações sociais, o que podemos verificar por meio desta observação do mesmo autor:

O *Hamlet* de Shakespeare faz parte da categoria de outros “Hamlets”, peças que retratam um herói homônimo e remontam à lenda de Saxão, o Gramático (há ainda outras lendas medievais acerca de um indivíduo ardiloso, capaz de fingir de vingador: o islandês Byarn, o finlandês Kullervo, etc.) ou da classe das “tragédias de vendetta”, como todos os acessórios indispensáveis e estrutura do gênero da tragédia. [...] Enquanto “modelo secular”, Dom Quixote também serve de protótipo para as obras dos séculos XVIII-XIX, por exemplo, para os inúmeros excêntricos no romance inglês, embora tenha também as suas raízes arcaicas nas imagens dos diversos “loucos sábios” e inclusive “toleirões” lendários, que fazem tudo fora de propósito; isto se refere mais a Sancho Pança, que tem as mesmas raízes folclóricas dos “pícaros” do romance espanhol. Dom Quixote e Sancho Pança, enquanto

original imagem-par, são construídos com base em contraste, à semelhança de alguns outros pares renascentistas idênticos (Morgante-Margutte, Pantagruel-Panurgo, etc.), remontando, em suma, aos pares gêmeos contrastantes dos mitos arcaicos. [...] O enredo do romance de cavalaria se reproduz em todos os momentos fundamentais e até nos detalhes característicos [...] mantêm-se os traços mais importantes da estrutura do conto de fadas, que foi uma das fontes de formação do romance medieval [...] (MIELIETINSKI, 1987, p. 331-332).

Tais “tipos literários”, como vemos, encontram suas origens em correlatos remotos, o que comprova a tese de que a literatura, desde seus primórdios, se constituiu num veículo para expressão direta dos mitologemas. Estes, repetidos nos mais diferentes contextos de criação literária, deram à luz uma profusão de personagens típicos nos quais a humanidade se reconhece em seus traços mais fundamentais.

Os movimentos literários dos séculos XVIII-XX, como o Romantismo, conservaram a mesma relação direta com a mitologia. Este, especificamente, buscou o emprego consciente do mito, conforme assevera Mielietinski (1987). De acordo com o autor, os românticos alemães (fins do século XVIII e início do século XIX) viam no mito a arte ideal, propondo-se, até mesmo, a tarefa de criação de uma nova mitologia artística, que traduzisse a profunda unidade e identidade entre natureza e espírito humano.

Na literatura do século XX, perduraria o mesmo “mitologismo”, nas palavras de Mielietinski (1987), como um fenômeno característico manifesto na dramaturgia, na poesia e no romance. O autor considera *Ulisses*, de James Joyce, um expoente desse período, utilizando a obra como um exemplo para ilustrar o processo em que a mensuração mitológica fornece suporte para a interpretação simbólica. Também em *Finnegans Wake*, do mesmo autor, a mitologização aparece como elemento dominante. Mielietinski (1987) argumenta que a “matéria mitológica” de *Finnegans Wake* remonta ao universo celta, entrelaçada a motivos bíblicos e escandinavos. Segundo Atherton (apud Mielietinski, 1987), entre as fontes dos enredos, personagens, citações e jogos fraseológicos do texto, figuram lendas irlandesas, o Antigo e o Novo Testamento, o Livro dos Mortos, o Alcorão, a *Edda*, textos budistas e confucianos, os *Uppanishads*, Homero, Tomás de Aquino, Santo Agostinho, São Jerônimo, os heréticos, Dante, Shakespeare, Goethe, Oscar Wilde, Lewis Carrol, Freud e Jung, entre outros.

Poderíamos acrescentar aqui uma miríade de exemplos literários onde a mitologia jorra pela escrita, entretanto, este não é o objetivo de nosso trabalho. Cabe a nós salientar essa estreita relação para compreender a escrita – mais propriamente, o fazer poético – como atividade que proporciona o contato com o mundo arcaico das imagens coletivas. Buscamos

ilustrar, por meio dos exemplos citados, que o poeta pode ser considerado o agente deste trânsito entre consciência e inconsciente, entre individualidade e coletividade.

Inúmeros autores sublinharam essa qualidade intrínseca à atividade poética. Nas palavras de Mello (2002a), o poeta é aquele que faz emergir o misterioso por meio da linguagem. É aquele que fala por todos, por intermédio de imagens poéticas. O mundo e a humanidade, a natureza, falam na voz do poeta, sob a forma de imagens. Segundo a autora,

O canto poético brota da mesma fonte de que emanam o mito e os cantos primitivos, exprimindo todo o potencial emotivo da linguagem, na qual o ritmo e as imagens simbólicas se unem para revelar alguma coisa do homem ao homem. Enquanto porta-voz desse canto, o poeta é como um mago, um profeta, um vidente, a “antena de raça”, segundo Ezra Pound, aquele que tem acesso a um outro mundo. Ou, então, o poeta é aquele que “conserva a lembrança do céu anterior”, como assinala Joubert¹⁷, ao delinear o perfil do poeta. Ainda que a ele não se atribua um poder fora do comum, pode-se perceber que o poeta projeta, através da linguagem, “clarões violentos sobre a condição humana, nos limites da vida e da morte” (MELLO, 2002a, p. 56).

Desta forma, como refere Mello (2002a), mito e poesia são produções da cultura humana que têm em comum certo uso da linguagem, que difere do profano ou prosaico. No desenvolvimento do pensamento lógico e discursivo, a linguagem perdeu sua carga emocional e tomou os rumos da forma científica de expressão. Enquanto a linguagem primitiva não dá conta da expressão de processos físicos e metafísicos porque é limitada, e precário seu léxico, a linguagem moderna, calcada no *logos*, carece de recursos para elaborar a multiplicidade de associações emocionais e imaginativas de determinados temas. Ambas valem-se dos símbolos para remediar as próprias deficiências.

A poesia constitui, portanto, uma expressão simbólica, que busca exprimir o inexprimível, preenchendo esta lacuna e recuperando a plenitude da vida. Na poesia, a linguagem se despoja de seu caráter científico, objetivo e pragmático e abre-se para os valores emocionais e intuitivos da criação artística. Conforme Mello (2002a), a poesia é *símbolo* – linguagem que, ao mesmo tempo, se oculta e se mostra; é ritmo que faz pulsar as palavras e possibilita o retorno a um tempo original, no ato de criar e em cada leitura. Na lírica, *expressão simbólica e movimento rítmico associam-se para proceder a uma revelação*: “Se a palavra mítica revela ao homem o sentido de seu estar-no-mundo, [...] a palavra poética provém do interior do homem e nele tem ressonância, funcionando como recurso de autorrevelação” (MELLO, 2002a, p. 53).

¹⁷ A autora se refere a JOUBERT, J. L. *La poésie*. Paris: Collin/Gallimard, 1977.

Tomada como *revelação e ruptura* com o olhar prosaico do homem em relação ao mundo, a exemplo do mito e do rito, a poesia realiza um hiato no tempo e no espaço profanos para instaurar o “sagrado”, para dar lugar ao momento epifânico que enseja o encontro do homem consigo próprio (MELLO, 2002a).

Este hiato no tempo profano funciona, a nosso ver, como uma abertura para o inconsciente coletivo. Jung (vol. 6) admite que sejam os poetas os primeiros a adivinhar as correntes misteriosas que fluem subterrâneas e a exprimi-las em símbolos eloquentes. Os poetas “anunciam, como verdadeiros profetas, o que acontece no inconsciente, ‘o que é a vontade de Deus’, no dizer do Antigo Testamento, e que no futuro se manifestará evidentemente como fenômeno geral” (JUNG, vol. 6, § 317).

Essa espécie de “vocação para a profecia” faz parte da tradição poética desde seus primórdios. Como informa Eliade (1989), na Grécia, os poetas eram inspirados diretamente pela deusa Mnemosyne, personificação da Memória. Ela é onisciente, conhecedora de tudo aquilo que foi, aquilo que é e que será. Quando possuídos pelas Musas, os poetas bebiam diretamente da ciência de Mnemosyne, ou seja, do conhecimento das “origens”, dos “primórdios”, das genealogias:

Graças à memória primordial que consegue recuperar, o poeta inspirado pelas Musas tem acesso às realidades originais. Essas realidades manifestaram-se nos tempos míticos dos primórdios e constituem a origem deste Mundo. Mas, justamente porque surgiram *ab origine*, essas realidades já não são tão apreensíveis na experiência corrente. J. P. Vernant compara acertadamente a inspiração do poeta com a “evocação” de um morto do mundo infernal ou com um *descensus ad infernus* efetuado por um vivo a fim de *apreender o que quer conhecer*. “O privilégio que Mnemosyne confere ao aedo é o de um contrato com o outro mundo, a possibilidade de lá entrar e sair livremente”¹⁸ (ELIADE, 1989, p. 103-104).

Esta *descensus ad infernus* que caracteriza a inspiração do poeta, o “contato com o outro mundo”, é expresso, na criação artística, sob a forma de imagens que, por sua vez, são “transcritas”, materializando-se em palavras. São as palavras que “desenham” a realidade imagético-afetiva absorvida no “outro mundo”. A linguagem tem, aqui, um papel fundamental. A façanha poética consiste justamente em unir consciência e inconsciente ao expressar os conteúdos mitológicos sob a forma de textos, atuando como verdadeiros “mensageiros” desses conteúdos.

¹⁸ Eliade utiliza uma citação de J. P. Vernant, extraída de: VERNANT, J. P. *Aspects mythiques de la mémoire em Grèce*, Journal de Psychologie, 1959, p.07).

Giosa (2008) afirma que a linguagem pode ser considerada como um mediador simbólico, o que significa que ela seja um processo e não o produto final. A palavra poética é a palavra anímica, fruto de um processo de diálogo com a própria imagem. Nesse sentido, considerar o texto como imagem significa considerar a linguagem como um meio de representação simbólica das imagens psíquicas. A linguagem é o mediador simbólico que nos leva a tecer nossa própria *poiesis*, a narrativa de nosso mito pessoal, ou seja, nossa história de vida.

Concordamos com a colocação da autora de que linguagem é imagem (Giosa, 2008), e partimos, em nosso estudo, dessa proposição elementar. Assim considerada, a linguagem é percebida como algo estritamente relacionado ao desenvolvimento psicológico dos indivíduos. Partindo de Jung, enfatiza a autora que a imagem pode ser considerada como simbólica por revelar o inconsciente, destrancando suas portas. A imagem é, assim, dotada de profunda emoção. Nas palavras de Giosa (2002, p. 157), “definitivamente, as palavras sentem”.

2.3 – Sobre a imagem psíquica

Tomar como objeto de estudo as imagens presentes num texto requer que melhor detalhemos este conceito. Uma vez que tomamos a linguagem como imagem, consideramos que estamos trabalhando, por meio das palavras, diretamente com as imagens psíquicas que elas exteriorizam. O que seriam, então, as imagens psíquicas?

Nosso ponto de partida é a constatação primeira de que o processo de representação mental seja fundamental para todas as funções básicas da personalidade. Sem ele, a autoconsciência, a fala, a escrita, a recordação, o sonho, a arte, a cultura – ou seja, aquilo que chamamos de “condição humana” seria impossível. Ao buscar compreender o papel dos processos de representação (como os sonhos, associações, memórias e fantasias) na formação da personalidade e no desenvolvimento da psicopatologia, a psicologia profunda chegou à ideia de um princípio originário. Para Jung, esse princípio é o mundo das imagens (KUGLER, 2002).

Ao detalhar pontos fundamentais do modelo de funcionamento psíquico proposto por Jung, Whitmont (1994) esclarece que a imagem é a forma mais básica de funcionamento da psique. O autor se refere ao preconceito “muito apreciado” de que o consciente, ou seu sistema de referências abstrato e baseado em conceitos seja a totalidade da psique. Enfatiza Whitmont:

Não apenas os conceitos conscientes são aspectos parciais da totalidade psíquica, mas o consciente, baseado no funcionamento mental conceitualizado, é uma forma relativamente tardia, secundária, de desenvolvimento mental. A unidade básica ou original do funcionamento mental é a imagem. Os conceitos são criados a partir de imagens, através da atividade de abstração, que é um processo de pensamento. Um indivíduo abstrai, ou afasta sua consciência da reação psíquica original que é emocionalmente carregada, em direção aos conceitos destituídos de emoção. A unidade de operatividade psíquica básica é a imagem emocionalmente carregada. A conceituação pode ser comparada à criação de ilhas de segurança que o consciente tem que construir para si próprio no meio do tráfego cruzado de impulsos emocionalmente carregados e centrados em imagens a fim de estabelecer uma posição aparentemente independente (WHITMONT, 1994, p. 26).

Em *Tipos Psicológicos* – precisamente, no capítulo intitulado *Definições* – Jung (vol. 06) discorre sobre alguns conceitos fundamentais para sua psicologia, entre os quais o conceito de imagem. Ali, ele enfatiza que, por imagem, não compreende o retrato psíquico de um objeto exterior, mas uma representação psíquica imediata, interior. Esta imagem é, precisamente, “oriunda da linguagem poética”, ou seja, uma imagem da fantasia que se relaciona diretamente com a percepção dos objetos externos. A imagem é, portanto, um produto da atividade da fantasia que costuma aparecer abruptamente na consciência, como “espécie de visão ou alucinação, mas sem o caráter patológico desta” (JUNG, vol. 6, § 827). Tal imagem nunca toma o lugar da realidade objetiva, e se distingue da realidade dos sentidos por ser sentida, justamente, como uma imagem interna, afirma o autor.

Jung (vol. 6, § 828) assevera que, ainda que não caiba à imagem psíquica um valor de realidade objetiva, ela pode encerrar, para as experiências psíquicas, um valor um tanto maior, por expressar justamente a realidade interna, que às vezes suplanta a importância da realidade externa. Sobre a natureza e procedência de tais imagens, ele argumenta:

A imagem interna é uma grandeza complexa que se compõe dos mais diversos materiais e da mais diversa procedência. Não é um conglomerado, mas um produto homogêneo, com sentido próprio e autônomo. A imagem é uma *expressão concentrada da situação psíquica como um todo*, e não simplesmente ou sobretudo dos conteúdos inconscientes. É certamente a expressão dos conteúdos inconscientes, não de todos os conteúdos em geral, mas apenas dos momentaneamente constelados. Esta constelação é o resultado da atividade espontânea do inconsciente, por um lado, e da situação momentânea da consciência, por outro [...]. A imagem é, portanto, expressão da situação momentânea, tanto inconsciente como consciente. Não se pode, pois, interpretar seu sentido só a partir da consciência ou só do inconsciente, mas apenas a partir de sua relação recíproca (JUNG, vol. 6, § 829).

É, portanto, o relacionamento da consciência com o inconsciente que faz com que as imagens psíquicas sejam percebidas.

Nosso autor esclarece ainda que tais imagens podem ser qualificadas como primordiais, quando possuem caráter arcaico, ou seja, quando apresentam uma concordância explícita com motivos mitológicos conhecidos. Neste caso, a imagem expressa conteúdos do inconsciente coletivo e sugere que a situação momentânea da consciência é mais influenciada coletiva que pessoalmente. Ao contrário, a imagem pessoal não tem caráter arcaico, mas traduz conteúdos do inconsciente pessoal (JUNG, vol. 6, § 830-831).

Ao tomar para si a tarefa de aprofundar a compreensão do conceito de imagem psíquica, Kugler (2002) traça uma panorama histórico, apresentando as diferentes concepções que acompanharam este termo no pensamento ocidental. O autor procura esclarecer quais as definições de imagem que influenciaram Jung em suas formulações teóricas. Kugler nos mostra que, desde os ideais metafísicos de Platão até os arquétipos de Jung, um longo e complicado relacionamento se desenvolveu entre as imagens e a questão dos *universais*: o debate é sobre a existência ou não de tais princípios e sobre a possibilidade de neles assentarmos nosso conceito de natureza humana.

Kugler (2002) inicia seu passeio pelas definições de imagem a partir de Platão (428/427 a.C. - 348/347 a.C.), reportando-se ao mito da caverna, história que aborda diretamente a questão da imagem e sua relação com a realidade. De forma sintética, poderíamos dizer que, para Platão, existe um ideal apriorístico (um arquétipo) localizado na eternidade. As imagens existentes no mundo material seriam apenas o “reflexo” desse ideal existente. Assim, as imagens não são concebidas como interiores, mas como algo externo à psique. São compreendidas como “cópias” do ideal existente, e não princípios iniciais.

Para Aristóteles (384-322 a.C.), aluno de Platão, a imagem está *dentro* do humano, e a fonte da imagem encontra-se no mundo material, não na eternidade. Ou seja, as imagens são reflexos de dados sensórios, e não uma origem. Desta forma, tanto para Platão como para Aristóteles, a formação de imagens é uma atividade *reprodutiva*, ou seja, a representação consiste num processo de imitação, não de criação (KUGLER, 2002).

Ao sintetizar a ontologia helênica com a teologia bíblica, a concepção medieval aprofundou a descrença nas imagens. No aspecto teleológico, as imagens eram condenadas como uma transgressão da ordem divina da criação e, no aspecto filosófico, eram abordadas como cópias da verdade original do ser. Assim, tanto as tradições judaico-cristãs como as tradições gregas concebiam a imagem como atividade meramente reprodutiva. Esta concepção perpetuou-se em textos como os de Santo Agostinho (354-430) e de Tomás de Aquino (1225-1274) (KUGLER, 2002).

Nos primórdios do Renascimento, algumas figuras situadas às margens do pensamento predominante e ligadas aos estudos alquímicos começaram a revisar radicalmente a concepção de imagem. Paracelsus (1493-1541), Ficino (1433-1499) e Bruno (1549-1600) desenvolveram uma nova concepção, então herética, segundo a qual a imagem era uma força criativa, transformadora e originária, localizada *dentro da condição humana*. Seria a primeira vez, na história do pensamento ocidental, que a instância responsável pela criação se situaria no interior do ser humano (KUGLER, 2002).

Esta concepção foi levada ao extremo por Descartes (1596-1650) que, com sua teoria do sujeito pensante (*Cogito, ergo sum* – “Penso, logo existo”), situou definitivamente a fonte de significado, criatividade e verdade dentro da subjetividade humana. A mente humana passava a ter prioridade sobre o ser objetivo ou o divino. Entretanto, embora Descartes tenha aberto o caminho para o humanismo moderno, ele ainda concebia a imagem como atividade reprodutiva (KUGLER, 2002).

A mudança significativa veio com David Hume (1711-1776). Enquanto continuava a concordar com o modelo reprodutivo da imagem como cópia mental de sensações indistintas, Hume sustentou que esse mundo de representações contidas no sujeito humano era a única realidade que poderíamos conhecer, o que o colocou diante de um inquietante dilema, dentro do museu solipsista das imagens mentais. Desta forma, qualquer “verdade” possível de se alcançar seria sempre um ficcionismo arbitrário (KUGLER, 2002).

Uma verdadeira mudança epistemológica foi proporcionada pelas ideias de Kant (1724-1804). Em 1781, ele declara que o processo de formação de imagens é condição indispensável de todo o conhecimento. A extraordinária formulação kantiana demonstrou que a razão pura não podia chegar aos objetos da experiência, exceto por meio dos limites estabelecidos pelas imagens. A liberação da imagem efetuada por Kant deixou sua marca em movimentos poderosos da arte e da filosofia no século XIX, como o Romantismo e o Idealismo. Entretanto, confrontada com a devastadora Revolução Industrial, que evidenciou a exploração do ser humano pelo capitalismo desenfreado, a visão idealista do humanismo Romântico deu lugar a ideias mais moderadas e realistas dos poderes sintéticos da imagem, nas concepções existenciais de Kierkegaard (1813-1855) e Nietzsche (1844-1900) (KUGLER, 2002).

Kugler (2002) argumenta que as categorias de Kant (tempo, espaço, número e assim por diante) ofereciam as estruturas apriorísticas necessárias à própria razão, e que Jung estendera suas sutis implicações aos domínios da psicologia profunda, postulando os arquétipos como categorias apriorísticas da psique. Sem a existência de estruturas psíquicas

compartilhadas, a comunicação intersubjetiva por meio da imagem e da palavra seria, na melhor das hipóteses, muito limitada.

Jung considera a psique, com sua capacidade de formar imagens, uma instancia mediadora entre o mundo consciente do ego e o mundo dos objetos, tanto interiores como exteriores. Assim, a experiência da realidade é intrínseca à condição humana, e a mesma se trata de uma função da imaginação psíquica (KUGLER, 2002). Argumenta Jung:

Ao *esse in intellectu* falta a realidade tangível, e ao *esse in re* falta espírito. Ideia e coisa confluem na psique humana, que mantém o equilíbrio entre elas. [...] O que é a realidade se não for uma realidade em nós, um *esse in anima*? A realidade viva não é dada exclusivamente pelo produto do comportamento real e objetivo das coisas, nem pela fórmula ideal, mas pela combinação de ambos no processo psicológico vivo, pelo *esse in anima*. Somente através da atividade vital e específica da psique alcança a impressão sensível aquela intensidade, e a ideia, aquela força eficaz que são os dois componentes indispensáveis da realidade viva. Esta atividade autônoma da psique, que não pode ser considerada uma reação reflexiva às impressões sensíveis nem um órgão executor das ideias eternas, é, como todo processo vital, um ato de criação contínua. A psique cria realidade todos os dias. [...] A fantasia me parece a expressão mais clara da atividade específica da psique. É, sobretudo, a atividade criativa, donde provém as respostas a todas as questões passíveis de resposta; é a mãe de todas as possibilidades onde o mundo interior e o exterior formam uma unidade viva, como todos os opostos psicológicos. A fantasia foi e sempre será aquela que lança a ponte entre as exigências inconciliáveis do sujeito e do objeto, da introversão e da extroversão (JUNG, vol. 6, § 73).

Por esse motivo, Kugler (2002) considera a imagem psíquica como uma “ponte para o sublime”, um elemento que fornece a sensação vital de conexão viva entre os mundos interior e exterior. Este ponto de vista consiste numa importante mudança ontológica, à medida que a imagem mental deixa de ser vista como cópia para assumir, conforme Kant, o papel de origem e criador final de significado e de nosso senso de existência e realidade.

É útil retomar aqui uma discussão contemporânea também aprofundada por Kugler (2002), expressa na dicotomia universalismo versus construtivismo. O construtivismo seria a abordagem da realidade que recorre a categorias sociológicas, históricas ou intersubjetivas pra demonstrar que os atributos universais são construídos por meio da linguagem no tempo, em vez de dados como realidades metafísicas. A crítica apresentada por Kugler (2002) é a de que, muitas vezes, os próprios construtivistas também universalizam suas metáforas de origem, ainda que implicitamente. Assim, formam-se universais como “o social”, “o histórico” ou “o intersubjetivo”. A abordagem junguiana oferece, portanto, uma alternativa às duas posições contrárias: a que prega a desconstrução e a universalista (essencialismo):

Jung formula sua concepção de imagem como uma terceira posição mediadora, *esse in anima*, entre o que hoje seria chamado de desconstrução e universalismo. As imagens psíquicas apontam para além de si mesmas *tanto* para os “particulares históricos” do mundo à nossa volta *quanto* (sic) para as “essências” e “universais” da mente e da metafísica. As imagens psíquicas significam algo que a consciência e seu narcisismo não podem compreender bem, as profundezas até agora desconhecidas transcendentemente à subjetividade. E essa profundidade só será encontrada tanto no mundo dos objetos quanto (sic) no mundo das ideias, da história e da eternidade. [...] Talvez a função mais importante que as imagens psíquicas desempenham é o de auxiliar o indivíduo a transcender o conhecimento consciente. As imagens psíquicas oferecem uma ponte para o sublime, apontando para algo desconhecido, além da subjetividade (KUGLER, 2002, p. 95-96).

A imagética, ou fantasia, produzidas na criação artística, constituem nosso objeto de estudo, e são tomadas, aqui, como produções espontâneas da psique, situadas nessa intersecção entre subjetividade e objetividade. Tomadas como criações subjetivas, ou seja, no que dizem respeito à psique individual do artista, não as pretendemos investigar, mas do ponto de vista objetivo, arquetípico, podemos situá-las num contexto mitológico específico, o que nos permitiria tentar esboçar alguma forma de leitura, refletindo sobre seus significados em maior profundidade.

A fantasia, como propõe Jung (vol. 6), deve ser entendida não apenas de forma causal, mas também de forma finalista. Trata-se de interpretações complementares. Em nosso estudo, contemplaremos a fantasia do poeta, exteriorizada em imagens expressas por meio da linguagem, do ponto de vista de sua finalidade. Isto implica tomar tais imagens como símbolos. Segundo Jung (vol. 6, § 808), “pelo fato de a fantasia ser a característica principal da atividade artística do espírito, o artista não é mero apresentador, mas criador e, por isso, educador, pois suas obras têm valor de símbolos que prefiguram as linhas do desenvolvimento futuro”. Coletivamente falando, os símbolos apontam para aquilo que ainda é desconhecido, o que ainda não emergiu numa cultura. Acenam, portanto, para o futuro, sugerindo que algo está ignorado ou represado e deve ser trazido à consciência.

2.4 – A abordagem junguiana da arte literária

Jung não elaborou uma teoria específica para a abordagem da literatura, nem propôs um modelo metodológico acabado para a compreensão de textos escritos. Entretanto, a interpretação e compreensão de textos o ajudou em muitas de suas formulações teóricas. A hermenêutica sempre fora, nesse sentido, sua principal ferramenta. Segundo Penna (2009), Jung concebia a hermenêutica à semelhança do linguista ou do arqueólogo que procura traduzir um fenômeno desconhecido a partir do conhecido, buscando a compreensão por meio de analogias e comparações. A autora frisa que o aspecto hermenêutico do método junguiano decorre do pressuposto epistemológico de que o inconsciente só é acessível à consciência por meio de símbolos. Estes, dotados de natureza híbrida (consciente e inconsciente), são percebidos pelo ego como uma mensagem cifrada, sendo necessário “traduzi-los” para a linguagem da consciência. A hermenêutica consiste, precisamente, neste trabalho de tradução.

Ao caráter hermenêutico do método junguiano acrescenta-se o caráter construtivo e sintético que foi chamado por Jung de amplificação simbólica – também chamada, por alguns autores, de “método hermenêutico construtivo¹⁹”. O método junguiano de amplificação simbólica é construído sobre o processo de associações paralelas extraídas de diversas áreas do conhecimento, em decorrência do método comparativo e hermenêutico (PENNA, 2009).

Conforme Clarke (1993), a hermenêutica como arte de interpretação consiste, basicamente, no processo de desenredar o significado de alguma coisa que não está obviamente clara. Este é o trabalho que Jung realizava diante de um texto: buscava seus elementos simbólicos e, por meio de associações e analogias, tentava “decifrar” suas mensagens.

A proposta junguiana para a compreensão dos fenômenos artísticos (notadamente, os literários) encontra-se dispersa em alguns fragmentos de sua obra, mas principalmente em *O espírito na arte e na ciência* (JUNG, vol. 15). Nestes escritos, Jung critica o reducionismo do modelo freudiano para a interpretação artística, contrastando-o com uma proposta de compreensão mais amplificadora, melhor condizente com os pressupostos da psicologia analítica.

Jung (vol. 15) explica que o método clínico freudiano baseia-se na suposição de que o doente neurótico reprime certos conteúdos psíquicos da consciência. Os conteúdos

¹⁹ Penna (2009) se refere especificamente a: CLARKE, J. J. **Em busca de Jung: indagações históricas e filosóficas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993; MARONI, Amnérís. **Jung: o poeta da alma**. São Paulo: Summus, 1998.

reprimidos possuem caráter negativo, qual seja, sexual, infantil, obsceno e até criminoso, razão pela qual são inaceitáveis à consciência. O pano de fundo inconsciente, formado por tais elementos recalçados, não permanece inativo, gerando produtos fantasiosos. O essencial do método de Freud consiste, então, na junção de todos os indícios desse pano de fundo. Por meio da análise e interpretação dos mesmos, busca-se reconstruir os processos instintivos, elementares e inconscientes. Jung enfatiza que os conteúdos do inconsciente, neste caso, são concebidos apenas como sintomas, e não como símbolos, na acepção junguiana que aqui já apresentamos. Para nosso autor, aplicar este método clínico à análise literária constitui um grave erro, cuja consequência é o “empobrecimento ridículo” que pode destruir um poema. Jung acredita que, se o significado da obra literária for explicado pela teoria da neurose, então ela não passa de um produto patológico. Sua visão é a de que, ao contrário, a arte seria justamente a capacidade que o indivíduo tem de produzir algo sobre-humano, apesar dos condicionamentos miseráveis que eventualmente conheceu na vida (JUNG, vol. 18/1, § 1723).

Jung (vol. 15) recomenda que a psicologia analítica deva despojar-se dos preconceitos médicos, adotando uma orientação diversa, pois a obra de arte não é uma doença e não pode ser reduzida a explicações de ordem clínica. Isto significa que, muito além de investigar o condicionamento prévio do artista, é preciso perguntar pelo sentido da obra. O condicionamento, a história pessoal, só interessam na medida em que contribuem para a compreensão do sentido. Jung argumenta:

A insistência no pessoal, surgida da pergunta sobre a causalidade pessoal, é totalmente inadequada em relação à obra de arte, já que ela não é um ser humano, mas algo suprapessoal. É uma coisa e não uma personalidade e, por isso, não pode ser julgada por um critério pessoal. A verdadeira obra de arte tem inclusive um sentido especial no fato de poder se libertar das estreitezas e dificuldades insuperáveis de tudo o que seja pessoal, elevando-se para além do efêmero do apenas pessoal. [...] Uma psicologia puramente causal nada mais pode do que reduzir cada indivíduo humano a um membro da espécie do *homo sapiens*, pois para ela só existe produto e derivado. Uma obra de arte, porém, não é apenas um produto ou derivado, mas uma reorganização criativa daquelas condições das quais uma psicologia causalista queria derivá-la (JUNG, vol. 15, § 107-108).

Para compreender o sentido da poesia, Jung (vol. 15) recomenda que dela participemos: é necessário permitir que a obra “nos modele”, como modelou o poeta. Desta forma, podemos compreender a vivência originária do artista. O poeta, para Jung, toca as regiões profundas da alma, salutares e libertadoras, onde o indivíduo ainda não se segregou na solidão da consciência. Neste lugar psíquico, a individualidade se perde e todos os seres

vibram em uníssono. É por isso que a sensibilidade e ação do artista abarcam toda a humanidade.

É, portanto, nos conteúdos coletivos, nas temáticas arquetípicas, que reside uma possibilidade de compreensão mais profunda do significado da literatura. Por este motivo, Jung (vol. 15) estabeleceu uma diferença entre dois tipos de criação literária. No “modo de criação psicológico”, as obras nascem totalmente da intenção e determinação do autor, ou seja, ele cria com inteira liberdade. O modo psicológico tem como tema conteúdos que se movem nos limites da consciência humana. O “modo de criação visionário”, ao contrário, é explicado por Jung por meio da imagem do nascimento de Palas Atena, saindo da cabeça de Zeus: ela vêm à luz pronta, completa, acabada. O poeta é o intermediário, o mensageiro, uma vez que tais obras praticamente se impõem ao autor: a obra traz em si sua própria forma e tudo aquilo que ele desejar lhe acrescentar será recusado. Na criação visionária, o artista é inundado por uma torrente de pensamentos e imagens que jamais pensou criar. Há, aqui, uma espécie de autonomia da obra de arte. O artista se submete, exteriorizando conteúdos do inconsciente coletivo. Por isso, muitas vezes, o tema ou vivência que se torna conteúdo da elaboração artística é desconhecido do próprio artista. A essência desta arte, estranha e profunda, parece provir de abismos arcaicos.

Cusick (2008, p. 15) exemplifica os modos de criação psicológico e visionário na criação poética argumentando que determinados poemas deixam-se ser contados pelo autor, enquanto em outros casos é o autor quem se deixa contar pelo poema.

No modo de criação visionário, a arte se apresenta como imperativo. Muitas vezes, o impulso que brota do inconsciente é tão premente, que se edifica suplantando quaisquer exigências da vida individual do artista, deixando-o a serviço da própria obra. Jung (vol. 15) se refere à situação em que a obra inédita se impõe com violência tirânica, sem se incomodar com o bem-estar pessoal do artista que lhe serve de veículo. Tal modo de criação fica evidente no trabalho de artistas brasileiros como o escultor Antonio Francisco Lisboa, o *Aleijadinho* (1738-1814), que prosseguiu extraído das pedras seus personagens históricos, embora grave doença lhe degenerasse o físico, e também o pintor Cândido Portinari (1903-1962) que, mesmo intoxicado pelo chumbo contido nas tintas que utilizava, recusou-se a parar de pintar, o que o levou a falecer em decorrência do envenenamento.

Cumpra aqui ressaltar a leitura feita por Rowland (2010) sobre tais formas de arte. Referindo-se aos trabalhos literários, a autora sugere que os modos psicológico e visionário sejam tomados mais como modos de leitura que de criação. Segundo a autora, talvez seja útil

ao desenvolvimento de nossa percepção literária o exercício de focalizar, nos textos, tanto a presença da consciência coletiva como do inconsciente coletivo.

Para Jung (vol. 15) a obra de arte literária que resulta da criação visionária (ou, na concepção de Rowland, a obra “lida” no modo visionário) seria a obra reconhecidamente simbólica, aquela que diz algo para além de si mesma. Diante de tais obras, podemos nos apropriar do símbolo, apesar de não conseguirmos decifrá-lo satisfatoriamente. O símbolo será, sempre, um desafio à reflexão e à compreensão do pesquisador, daí o fato de a obra mexer com seu íntimo e raramente permitir um deleite puramente estético.

Igualmente, Cusick (2008) considera que a obra de arte poética passou a ser valorizada precisamente por esta capacidade de ressonância no íntimo do leitor, algo que o dirige para dentro, convidando-o a explorar o significado profundo de uma imagem. O autor sintetiza esse momento com uma palavra emprestada da experiência religiosa: epifania. A imagem poética pode ser considerada viva, simbólica, se consegue atingir esse grau de comunicação com o leitor. Os chamados “grandes” poetas são aqueles que evocaram imagens pregnantas de significado, verdadeiramente “grávidas” de sentido, capazes de tocar gerações inteiras de leitores, como os narcisos de Wordsworth, a igreja vazia de Larkin ou a raposa noturna de Hughes²⁰.

Cumpramos aqui que ressaltamos aqui que, embora tais imagens sejam portadoras de conteúdos provenientes do inconsciente coletivo, mesmo a criação visionária seria impossível sem a participação da consciência. Rowland (2008) nos lembra que o ego não pode ser excluído do trabalho de criação artística, e que nada, na criação, pode ser cem por cento inconsciente. Assim, o modo de criação psicológico e o visionário são duas categorias interligadas, apresentadas como pólos extremos com finalidades explicativas, o que não significa que sejam dois campos estanques.

O primeiro passo para nos aproximarmos do significado de uma obra é compreender “a que imagem primordial do inconsciente coletivo pode ser reduzida a imagem desenvolvida na obra de arte” (JUNG, vol. 15, § 124). A palavra “redução”, a nosso ver, não implica diminuição da importância da imagem, nem uma simplificação da arte, tal como ocorre no “método purgativo” freudiano, nas palavras do próprio Jung. Esta “redução” significa situar a imagem num contexto arquetípico, visando seu melhor entendimento. Os temas mitológicos do inconsciente coletivo, expressos em imagens contidas nas obras literárias, estão, segundo

²⁰ O autor se utiliza de referências da poesia em língua inglesa: *I wondered lonely as a cloud*, de William Wordsworth (1770-1850), *Church going* de Phillip Larkin (1902-1985) e *The Thought-Fox*, de Ted Hughes (1930-1998).

Jung, aguardando a transcrição para uma linguagem compreensível, conceitual. Tais conceitos poderiam nos transmitir conhecimento abstrato e científico dos processos inconscientes que são as raízes dessas imagens arquetípicas.

Segundo Jung (vol. 15), sabemos que estamos diante de uma “situação mitológica” pela intensidade emocional peculiar que a imagem instaura. Poeticamente, o autor explica por meio de imagens: a sensação é de que cordas que nunca antes ressoaram foram tocadas em nós, ou como se forças poderosas, cuja existência sequer desconfiávamos, fossem desencadeadas. Assim, sabemos que estamos diante de uma imagem arquetípica porque toda referência ao arquétipo é sempre perturbadora, pois ele solta em nós uma voz muito mais poderosa que a nossa. Por isto, o poeta, ao dar voz aos arquétipos, fala como se tivesse mil vozes, comove e subjuga. Ele eleva seu destino pessoal ao destino de toda a humanidade e com isso solta nos leitores aquelas forças benéficas que, desde sempre, possibilitaram à humanidade salvar-se de todos os perigos e sobreviver à mais longa noite (JUNG, vol. 15, § 128). Para Jung, este é, portanto, o segredo de ação da arte:

O processo criativo consiste (até onde nos é dado segui-lo) numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada. De certo modo a formação da imagem primordial é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista, dando novamente a cada um a possibilidade de encontrar o acesso às fontes mais profundas da vida que, de outro modo, lhe seria negado. É aí que está o significado social da obra de arte: ela trabalha continuamente na educação do espírito da época, pois traz à tona aquelas formas das quais a época mais necessita. Partindo da insatisfação do presente, a ânsia do artista recua até encontrar no inconsciente aquela imagem primordial adequada para compensar de modo mais efetivo a carência e a unilateralidade do espírito da época. [...] O que significa para sua época o Realismo, o Naturalismo e o Romantismo? E o Helenismo? São tendências da arte que trazem aquilo de que a respectiva atmosfera espiritual mais necessitava (JUNG, vol. 15, § 130).

Jung (vol. 15) explica que, assim como os indivíduos, isoladamente, têm suas atitudes e tendências espirituais características, também os povos e as épocas, coletivamente, experimentam a unilateralidade, o que significa que muitos elementos psíquicos incompatíveis com a orientação da consciência coletiva são dela excluídos. Nesse sentido, a relativa inadaptabilidade dos artistas implica, para eles, numa vantagem: ao permanecerem afastados da estrada principal, seguem os próprios anseios e encontram aquilo que os outros, sem saber, sentiam falta. Da mesma forma como, no indivíduo, a unilateralidade da consciência é corrigida por realizações inconscientes, assim a arte representa um processo de autorregulação espiritual para sua época. A imagética simbólica contida na arte ilumina o porvir, acenando para as direções futuras da cultura.

Por esse motivo, a análise psicológica dessa imagética não é somente válida, como também necessária. Há uma espécie de sabedoria contida da arte, pois esta sempre terá algo a dizer à consciência de sua época. Jung (vol. 15) argumenta que sempre que o inconsciente coletivo se encarna na vivência e se casa com a consciência da época, ocorre um ato criador que concerne a toda a época. Tomamos, portanto, uma obra literária, no sentido mais profundo, como uma mensagem dirigida a todos os seus contemporâneos.

A arte atua como compensadora do cânone cultural, nas palavras de Jung (vol. 15) e de Neumann (1974). Essa compensação significa uma oposição ao senso de valores da época, exemplificada por Neumann na arte da Renascença: segundo o autor, o realismo que emergiu na pintura daquela época (e que por séculos dominou nossa arte) tem um significado muito maior que as puras considerações artísticas como a mobilidade das figuras, a perspectiva e as cores. Ao contrário do que pode parecer, a arte renascentista não abandonou o simbolismo medieval para reproduzir o mundo objetivo exterior. O que se estabeleceu, com esta arte, foi algo decisivo para a cultura da época: o reaparecimento do arquétipo da terra, em oposição ao arquétipo do céu, predominante na Idade Média. Em outras palavras, o naturalismo é a expressão simbólica de uma revolução ocorrida na estrutura arquetípica do inconsciente. Conforme explica Jung (vol. 15), quando a consciência se extravie numa atitude unilateral, os “instintos” mais profundos são vivificados e delegam suas imagens aos sonhos dos indivíduos e às visões dos artistas e visionários, restabelecendo o equilíbrio anímico.

O olhar peculiar que Jung dirigia aos fenômenos artísticos em geral, e aos fenômenos literários, em particular, suscitou uma série de críticas e questionamentos, sobretudo pelos autores que consideram os arquétipos como categorias rígidas. A interpretação com base em tais categorias resulta, segundo Barnaby (1991), na redução de obras complexas, específicas e individuais a “alegorias a-históricas e simplistas”. Compreendemos, entretanto, que considerar a teoria junguiana como a-histórica é não levar em conta uma assertiva fundamental de Jung, justamente a de que a estrutura da consciência é um “precipitado” da evolução humana, um fato contingente da psique do homem, modelado pelo tempo e relacionado com suas condições históricas. Os arquétipos são, dessa forma, fatos contingentes da história e experiência humanas que, por mais profundamente enterrados que estejam na psique, por mais antigos e enraizados na história, poderiam concebivelmente ter se manifestado por meio de outras imagens, caso a história humana, biológica e cultural, tivesse sido diferente (CLARKE, 1991). Da mesma forma, argumenta Neumann (1974) que a multiplicidade paradoxal da eterna presença arquetípica, que torna possível uma infinita variedade de expressões imagéticas, é cristalizada pelo homem em seu tempo: a “eternidade

arquetípica” entra em síntese de forma singular com cada situação histórica específica. O arquétipo da Grande Mãe, por exemplo, como estrutura dinâmica no substrato psíquico, retém sempre uma identidade, mas esta se manifesta numa miríade de formas – diferentes aspectos, cores e tonalidades emocionais – dependendo de onde se manifeste. Este é o aspecto histórico da psique, a nosso ver, impossível de ser negligenciado. O pesquisador junguiano deve sempre considerá-lo, sob pena de ser acusado de essencialismo.

Rowland (2008) argumenta que a teoria junguiana se situa justamente no limite entre o pensamento transcendente e o imanente, dialogando com ambos. A natureza da teoria junguiana é dialógica, e resulta numa construção de narrativas, numa forma específica de contar histórias, que tecem o contingente a partir de esquemas de ideias. É este aspecto dialógico que permite ao pesquisador junguiano explorar a questão contemporânea do “universal versus particular”²¹, e a responder perguntas como: as obras de arte significam a mesma coisa ao longo de toda a história e para diferentes povos? Seus significados podem transcender todas as culturas locais? Ou, a arte é imanente, particular e completamente enraizada num contexto cultural específico?

Conforme Rowland (2008), a resposta de Jung à questão do universal *versus* particular está presente em sua própria forma de escrever e de pensar, que apresenta os universais (conceitos) emergindo da vida, da cultura, e sendo sustentados por um universal absoluto, o inconsciente coletivo, incognoscível e criativo. O resultado é uma teoria situada entre os conceitos transcendentais e a história, imanente. A compreensão junguiana da arte vai tecer entre ambos, num contínuo alinhavo. A autora argumenta:

[...] o artista cria num diálogo entre a inspiração espiritual da forma pura, ideal, e a rede da vida corporificada, enraizada na cultura. De forma similar, o crítico [da arte] junguiano é convidado a descobrir um padrão situado entre a arte do “pai”, que apela para a beleza e estabilidade das ideias metafísicas ou transcendentais, e a arte da “mãe”, imanente, corporificada, particular e imersa nos mistérios incognoscíveis do tempo e do corpo. O pólo imanente da crítica de arte se torna parte da própria arte, pois é caracterizado por Eros, conexão, relacionamento e sentimento. A parte da mente relacionada com o Logos sustenta os aspectos transcendentais da crítica, segundo os quais ideias e espírito oferecem-se para “estruturar” o trabalho artístico (ROWLAND, 2008, p. 06).

Os perigos de uma “interpretação reducionista”, que venha a restringir a multiplicidade artística a categorias estanques, rígidas e específicas (como querem os críticos do conceito de arquétipo) são também considerados pelo próprio Jung (vol. 15), que assevera

²¹ Esta questão é análoga, na contemporaneidade, à discussão entre universalismo *versus* construtivismo, a que já nos reportamos neste trabalho (p. 45), com base em Kugler (2002).

que psicologia não deve buscar “explicar” a literatura, justamente porque não existe um princípio psíquico que o permita. Conforme Rowland (2010), a psicologia, tal como Jung a concebe, não descobriu “uma verdade” que a capacite a diagnosticar a arte e os artistas. O princípio norteador da compreensão junguiana da arte reside, justamente, no rompimento com a “interpretação”.

Rowland (2010) nos lembra que Jung criticava Freud exatamente por considerar o complexo de Édipo como um “princípio unificador” na mente criativa. Para Jung, a verdade essencial da psique é a de que não há verdade essencial – ao menos, que nos seja compreensível. A proposição metafísica da teoria junguiana é que o inconsciente coletivo seja a coisa mais fundamental a ser dita sobre o ser humano, e uma vez que ele, ao menos em parte, seja incognoscível, não pode haver nenhuma ideia completamente coerente, completa, sobre o que forma nossa mente, estrutura nossas vidas ou mesmo gera nosso conhecimento.

Da mesma forma, de acordo com Rowland (2010), não pode haver nenhuma forma de conhecimento, atividade humana ou disciplina acadêmica que reivindique total poder explicativo sobre o humano. Ou seja, a compreensão psicológica da arte não pretende ser mais “verdadeira” que a própria mensagem da arte. A abordagem junguiana, por sua natureza ontológica e epistemológica não pretende “explicar” a arte de forma alguma, mas iluminar determinados aspectos que contribuem para a compreensão do humano. Nesse sentido, deve-se reservar o espaço para o desconhecido, que estará sempre presente, pois o símbolo é inesgotável. Haverá sempre mais e mais para ser dito pelo símbolo, agora e nas leituras posteriores que forem realizadas sobre a criação artística. Assim, a abstração é necessária, bem como a criação de conceitos, para fornecer “inteligibilidade”, mas é necessário conviver intimamente com o mistério do símbolo, preservando-o e respeitando-o. Afinal, a arte é, conforme sugere Jung, o momento material em que consciência e inconsciente unem-se num abraço.

3 – O FEMININO ARQUETÍPICO

3.1 – Masculino e Feminino como grandezas arquetípicas e sua relação com o desenvolvimento da consciência

Compreender as imagens relacionadas o Feminino Arquetípico na poesia de Cecília Meireles implica explicitar nossa compreensão sobre este conceito. E, para isso, é necessário esclarecer que Masculino e Feminino são abordados, em psicologia analítica, como grandezas simbólicas e, como sabemos, isso torna impossível sua “dissecação” teórica. Como já mencionamos, enquanto nos movemos nos domínios do símbolo, lidamos com fenômenos que, por sua própria natureza, sempre permanecerão, em parte, inconscientes. Ou seja: nosso intelecto jamais os esquadrinhará por completo, o que não nos impede de tentar uma “aproximação” conceitual. Tal é o objetivo deste capítulo. Não estamos falando aqui em *definições*, mas tentando apresentar “a melhor designação ou fórmula possível de um fato relativamente desconhecido, mas cuja existência é conhecida ou postulada” (JUNG, vol. 6, § 903).

Ao lidar com grandezas arquetípicas, lidamos, portanto, com “modelos operantes” ou “hipóteses operantes simbólicas”, fenômenos cuja existência é deduzida a partir de dados observáveis (WHITMONT, 1994). Masculino e Feminino como arquétipos “em si” não podem jamais ser conhecidos ou experienciados diretamente, mas apenas quando se tornam acessíveis à consciência por meio de suas manifestações simbólicas. Trataremos, neste capítulo, das manifestações por meio das quais podemos reconhecer a atuação do arquétipo do “Grande Feminino”, ou “Grande Mãe”, nomeação utilizada por Neumann (1995; 1997; 2000).

Mantendo em mente que necessitamos lançar mão, além das faculdades intelectivas, de nossas faculdades intuitivas e emocionais para abordar simbolicamente um fenômeno, podemos compreender o Masculino e o Feminino como expressões do existir humano que constituem modos de ser, estar presente e relacionar-se com o mundo. Como princípios arquetípicos, são inerentes ao humano e não devem ser compreendidos como características diretas de homens e mulheres, nem confundidos com o sexo biológico. São polaridades psíquicas complementares, necessárias para descrever adequadamente a realidade que conhecemos (CAVALCANTI, 1987; VON KOSS, 2000).

Cumpramos ressaltar aqui que a percepção dos dinamismos masculino e feminino *não deriva* das estruturas anatômicas ou do funcionamento biológico²². Ao contrário, conforme

²² Whitmont (1991) se opõe a ideia de que os princípios Masculino e Feminino sejam considerados, respectivamente, “ativo” e “passivo/receptivo” por analogia ao funcionamento dos órgãos sexuais e

Whitmont (1991), a anatomia e a fisiologia podem ser consideradas manifestações analógicas, em termos de estrutura, aos próprios padrões arquetípicos que se manifestam correspondentemente no plano psicodinâmico.

Segundo Von Koss (2000), todo movimento, toda expressão, todo comportamento é constituído de uma mescla das polaridades masculina e feminina, ainda que em proporções diferentes. Nada, portanto, pode ser considerado plenamente feminino ou masculino, o que é expresso de forma exemplar no conhecido símbolo do Tao, em que cada polaridade carrega uma fração de seu oposto. Entretanto, prossegue a autora, quando a interação destes princípios dá origem a um movimento expressivo, costuma-se denominar masculino aquele que tem uma intenção prévia e se mobiliza para alcançar este objetivo. Ou seja, o masculino “se lança” para algo que está fora e além dele. O movimento é considerado feminino quando emerge de uma necessidade interna, tendo por objetivo responder a esta finalidade, ou seja, é emergente e vinculado à fonte.

É uma peculiaridade da psique distinguir elementos que configuram opostos, tais como luz/sombra, dentro/fora, positivo/negativo. Masculino e feminino constituem o protótipo do princípio de oposição e correspondem à tendência da psique à personificação de seus componentes dinâmicos. Isso significa que cada posição oposta toma facilmente, em termos arquetípicos, o simbolismo de masculino e feminino e que é por meio dessa dualidade que vivenciamos os opostos em nós mesmos e em nossa relação com os outros. O princípio de oposição consciência-inconsciente também é experienciado sob esse simbolismo, no qual o feminino é associado à situação primordial inconsciente e o masculino é identificado com a consciência dali emergida (WHITMONT, 1994; GALLBACH, 1995).

Os princípios arquetípicos requerem uma maneira especial de compreensão. Com eles, a análise racional objetiva não funciona, sendo mais adequado abordá-los por meio da linguagem emotivo-imagética expressa nos sonhos, na fantasia, na criação artística e na mitologia em geral.

reprodutores, ou seja, que a concepção simbólica *derive* da anatômica. O autor apresenta, inclusive, um argumento que desconstrói essa estereotipia: o sistema sexual feminino e o comportamento da célula-ovo transmitem à primeira vista uma imagem passiva, receptiva e acolhedora, em contraste com a imagem dos espermatozoides que buscam ativamente penetrar o óvulo. Entretanto, assim que esta ação se desloca para dentro, após a penetração da película protetora do óvulo, a dinâmica se inverte: o espermatozóide é dissolvido, aniquilado por enzimas que estão dentro do óvulo, e seus constituintes são utilizados para consolidar o novo embrião. “Embora externamente o feminino receba a penetração agressiva e a ela se submeta, no mistério interior invisível de seu ser há a ativa dissolução e desintegração em prol da recriação, enquanto o masculino externamente agressivo experimenta, nesse santuário interior, a bênção de render-se a um tipo diferente de sabedoria” (WHITMONT, 1991, p. 156).

Com a finalidade de facilitar o entendimento dos dois princípios, Jung (vol. 10/3, § 255) emprega os conceitos de Eros e Logos: Eros seria uma imagem para o que compreendemos como “relacionamento psíquico” ou “ligação”, ao passo que Logos simbolizaria o “interesse objetivo”.

Whitmont (1991; 1994) manifesta algumas reservas quanto a essa figuração simbólica. Segundo o autor, na psicologia analítica é comum a tendência de se utilizar estes apoios conceituais iniciais de Jung como se fossem caracterizações completas e definitivas dos arquétipos masculino e feminino. Para o autor, os conceitos Eros-Logos confeririam expressão a apenas *um aspecto* desses arquétipos. Ele afirma que a figura mitológica masculina de Eros como divindade fálica expressaria a libido agressiva e extrovertida, estando, portanto, mais ligada à dinâmica de funcionamento do Masculino que à do Feminino. Além disso, “relacionamento psíquico”, segundo Whitmont, não seria de modo algum um atributo exclusivo do Feminino, assim como “interesse objetivo” não seria uma prerrogativa do Masculino.

Por essa razão, considera Whitmont (1991) que a terminologia Eros-Logos não seja suficiente para expressar toda a ampla gama de dinamismos desses princípios arquetípicos. Como os mesmos estão simbolizados na mitologia universal e em culturas milenares, Whitmont prefere utilizar como referência a antiga cultura chinesa, especificamente seus conceitos de Yin e Yang.

O significado primário da palavra Yang se refere a algo que é iluminado pelo sol, refletindo sua luminosidade. Como consequência, é quente e, ao refletir calor e luz, movimenta-se de dentro para fora. O princípio Yang encerra o elemento criativo ou gerador, a energia iniciadora. Sua energia manifesta-se de forma assertiva em força, impulsividade, agressividade. É o divisor fálico como a espada e a lança, ou o poder de penetração. Manifesta disciplina, separação, distinção, individualização. É o elemento da criação, entusiasmado, mas também restritivo e ascético (WHITMONT, 1994; VON KOSS, 2000).

O lado “não iluminado pelo sol” é representado por Yin. Ele permanece enevoado, obscuro; movimenta-se de fora para dentro. O Yin é representado como receptivo, dócil, passivo, retraído, úmido, frio, escuro, envolvente e continente. É o doador de forma e gerador, é o ventre escuro da natureza que dá à luz os impulsos, os anseios, os instintos e a sexualidade. É sombrio, indiferenciado, agregador e coletivo (WHITMONT, 1994; VON KOSS, 2000).

Yin e Yang se complementam: um pressupõe o outro. Sem a existência de ambos, não haveria o movimento, as oscilações e gradações entre os fenômenos. A

complementaridade significa que os princípios não são excludentes ou discrepantes. Sua alternância é a marca do fluxo da vida, a eterna dança entre polaridades.

O Yang é visto por Whitmont (1994) como o princípio que melhor caracteriza a orientação consciente do homem e também o inconsciente da mulher (aos quais Jung relacionou o conceito de Logos). O Yin, ao contrário, seria a marca da consciência feminina e do inconsciente masculino (conceituado por Jung como Eros). Assim, os elementos contrassexuais da psique obedeceriam esta caracterização: a alma masculina seria a portadora do elemento Yin, enquanto o animus feminino seria o portador do Yang. Esta caracterização da psique corrobora a ideia de que ambos os princípios são atuantes em homens e mulheres²³.

Yin e Yang, alma e animus, Eros e Logos: consideramos que tais formas de nomenclatura nada mais sejam que tentativas da consciência de captar e assimilar o significado dos princípios arquetípicos Masculino e Feminino. Essa descrição hipotética é a única possível, dada a impossibilidade de apreensão da realidade arquetípica. Jung (vol. 9/2) afirma que essa realidade poderia até ser descrita em linguagem racional e científica, mas isso nem de longe lhe exprimiria o caráter vital. Por isso, julga mais adequada a expressão intuitiva e dramática da mitologia, pois esta seria muito mais eloquente e compreensível que a linguagem abstrata da ciência tradicional. Desta forma, a evidência empírica para a existência de tais princípios psíquicos pode ser verificada sempre que a psique se expressa espontaneamente na vivência de emoções e na formação de imagens, como as que são expressas nos sonhos, contos de fada, mitos, lendas, personagens masculinas e femininas da literatura mundial, entre outras fontes. Além disso, na forma de animus e alma, tais princípios são projetados em figuras mitológicas, folclóricas e, quotidianamente, sobre homens e mulheres vivos.

Sol e lua são, igualmente, imagens muito utilizadas para a caracterização dos opostos arquetípicos (JUNG, vol.14/1; CAVALCANTI, 1987). O próprio Jung (vol. 14/1), ao examinar estas imagens nos escritos alquímicos, afirmou serem elas mais eficazes para o entendimento dos opostos que o par Eros-Logos, os quais considerava como valores “intuitivos-intelectuais”. Isto porque, para Jung, sol e lua são “conceitos indefinidos”, que exigem uma fantasia viva e sempre vigilante, impossível para aqueles que, por temperamento,

²³ Jung (vol. 7/2) afirma que toda e qualquer experiência humana só é possível dada uma *predisposição objetiva*. Como sabemos, essa predisposição é dada por estruturas psíquicas inatas (arquetípicas), que permitem ao indivíduo organizar suas experiências de vida. Isto implica dizer que, em homens e em mulheres, os arquétipos Yin e Yang se manifestam como disposições *a priori*. Aos opostos complementares Yin e Yang, Jung relacionou os conceitos de animus e alma. A alma significa o componente feminino inconsciente na personalidade do homem, enquanto o animus consiste no componente masculino inconsciente na psique da mulher.

preferem os conceitos puramente intelectuais. Eros e Logos, portanto, seriam conceitos que oferecem algo pronto e terminado, enquanto sol e lua, como imagens arquetípicas, nada têm senão sua exuberância incompreensível ao intelecto. “Se os primeiros conceitos significam um valor cunhado e negociável, os últimos representam a vida”, diz Jung (vol. 14/1, § 220).

O sol seria, portanto, a imagem arquetípica, eloquente e vivaz que melhor caracterizaria a consciência masculina. Segundo Cavalcanti (1987), com sua claridade e luz brilhante o sol representa o Masculino Arquetípico: é aquele que nos desperta da noite da inconsciência para a vida consciente. É o contato claro com o real, que pressupõe limites e obrigações. Ele incita ao movimento consciente, que se manifesta através da força, do movimento veloz que busca seu complementar para a realização da união criadora. A criatividade solar se dirige sempre a um objetivo definido, por isso não pode ser flexível ou maleável. É o Chronos inexorável, o diretor, o separador, ético, conceitual, executivo, histórico, racional, censor e regulador.

Se esta é a marca da consciência masculina, será a marca do inconsciente feminino. Se o sol inconsciente for reprimido e negado na mulher, brilhará de forma autônoma, instintiva e primitiva. Entretanto, se a consciência feminina for receptiva aos raios solares, eles serão benéficos e fecundadores. Segundo Jung (vol. 14/1), este sol, no inconsciente feminino, não é o “sol diurno” da consciência masculina, mas um “sol níger”. Um sol que não se apresenta nem completamente claro, nem completamente escuro pois, como a consciência feminina é marcada simultaneamente por luz e sombra, então seu inconsciente não seria feito “só” de luz, ou “só” de sombra.

A consciência do homem, diurna e luminosa, tem no seu oposto complementar inconsciente, portanto, a noite. Para Jung (vol. 14/1), a lua é a imagem especular do inconsciente masculino. Entretanto, esse inconsciente não pode ser feito apenas de sombra, uma vez que a lua também fornece luz – ou, em outras palavras, ela também pode representar a consciência: uma consciência lunar.

De acordo com Jung (vol. 14/1), essa consciência lunar é a consciência feminina por excelência. Sua luz é mais suave: ela antes une que distingue. Diferentemente da luz solar, que diferencia os contornos de todos os objetos, a lua reúne o que está perto e o que está longe em seu halo *chiaroscuro*. Para Cavalcanti (1987), a lua representa o conhecimento do inconsciente, da natureza e do instinto. Um conhecimento intuitivo que desconhece o plano lógico, a exatidão, a previsibilidade, a regularidade e a razão. É um conhecimento com ritmo e natureza próprios, difíceis de definir porque sua essência é não-conceitual. Suas qualidades

aparecem ligadas, sempre, à fertilidade, ao acolhimento e à nutrição que propiciam, a seu modo, o desenvolvimento.

De um modo geral, nós ocidentais acabamos por equacionar o Feminino Arquetípico, (lunar) como meramente “passivo” ou “receptivo” e o Masculino Arquetípico (solar) como “ativo” e “criativo” (para maiores esclarecimentos, ver nota na página 64). Neste caso, voltando às nomenclaturas Yin e Yang, Whitmont (1991) chama a atenção para o fato de que seria mais apropriado traduzir a ideia de Yin como inerência, unificação, incorporação, atividade e existência, e a ideia de Yang como exteriorização, diversificação, penetração e ação externa.

Os princípios Masculino e Feminino estão estreitamente relacionados com a história da evolução criativa da consciência humana, seja ela a consciência coletiva cultural ou a consciência individual. Esse é um argumento desenvolvido por Neumann (1995; 1997; 2000) e adotado também por Whitmont (1991). Os autores consideram que a evolução da consciência parte do nível matriarcal (em que prepondera o Yin, ou o Feminino) para o nível patriarcal (em que prepondera o Yang, ou o Masculino). Aos críticos desse modelo, argumenta Whitmont (1991) que pouco sentido faz assumir a evolução biológica da espécie humana e negar a evolução psicológica.

A marca desta evolução está presente no próprio cérebro, segundo Maclean (apud WHITMONT, 1991), que descreve sua estrutura anatômica como uma deposição histórica de camadas, que formam um triuno. Assim, há uma área cortical superior, neomamífera, abaixo da qual estaria o sistema límbico, onde são gerados os afetos e, por último, o cérebro reptiliano primitivo, responsável pelas reações mais básicas de adaptação e sobrevivência. Se guardamos os vestígios do desenvolvimento no plano biológico, por que negar o desenvolvimento no plano psicológico?

Nossa consciência individual pode ser única e não-repetível, mas no inconsciente coletivo, esse aspecto profundo e obscuro da psique, o homem “perde” sua individualidade. Ele constitui o lócus psíquico onde a humanidade inteira comunga de temas comuns. Conforme mencionamos, lembra-nos Jung (vol. 18/1a) que nossa consciência é apenas a vanguarda de nossa vida psicológica, atrás da qual se estende uma longa cauda histórica, formada pela história de toda a humanidade. Isto significa que, para chegar ao estágio em que se encontra atualmente, a consciência coletiva teve que percorrer um longo caminho, assim como o percorre a consciência de cada indivíduo em seu trajeto de desenvolvimento psíquico.

A tese de Neumann (1995) é a de que uma série de arquétipos forma a constituição principal das mitologias, os quais que mantém entre si uma relação orgânica e cuja sucessão por estágios determina o desenvolvimento da consciência:

No curso de seu desenvolvimento ontogenético, a consciência individual do ego tem que passar pelos mesmos estágios arquetípicos que determinam a evolução da consciência na vida da humanidade. Na sua própria vida, o indivíduo tem de seguir a estrada percorrida antes dele pela humanidade, estrada na qual esta deixou marcas de sua jornada impressas na sequência arquetípica das imagens mitológicas [...]. As imagens arquetípicas são, normalmente, vividas sem distúrbios e o desenvolvimento da consciência nos indivíduos se processa tão naturalmente quanto o desenvolvimento físico nos estágios da maturação corporal. Como os órgãos da estrutura da psique, os arquétipos se articulam uns com os outros da mesma forma autônoma que os órgãos físicos e determinam a maturação da personalidade de forma análoga à ação dos componentes hormonais biológicos na constituição física (NEUMANN, 1995, p. 13-14).

De acordo com Neumann (1995), embora cada indivíduo participe de uma época histórica e de uma configuração cultural específica, sua consciência se desenvolve mediante a passagem por uma série de imagens eternas e o ego, transformado nessa passagem, experimenta constantemente uma nova relação com os arquétipos. A evolução criativa da consciência do ego significa que, durante um processo contínuo que atravessa milhares de anos, o sistema consciente absorveu cada vez mais conteúdos inconscientes, alargando progressivamente suas fronteiras. Cada cânone cultural molda-se segundo o padrão arquetípico preponderante num dado período e a tendência é que supere o padrão precedente, assimilando-o e integrando-o.

Na concepção do autor, o desenvolvimento ontogenético da consciência consiste numa recapitulação modificada do desenvolvimento filogenético. No desenvolvimento da consciência coletiva como na individual há, de início, a preponderância de fatores transpessoais. O homem contemporâneo, consciente e individualizado, é um homem posterior, cuja estrutura está construída sobre estágios humanos prévios, pré-individuais, dos quais a consciência individual se afastou apenas de modo lento. Há que se admitir, portanto, uma interdependência entre o nível coletivo e o individual: de um lado, a história primitiva da coletividade é determinada por imagens primordiais interiores, cujas projeções no exterior deram à luz poderoso fatores (deuses, espíritos ou demônios) que se convertem em objetos de culto. De outro, estes simbolismos coletivos continuam vivos em cada indivíduo, e nosso desenvolvimento psicológico é regido pelas mesmas imagens primordiais que determinam a história coletiva do homem (NEUMANN, 1995).

O desenvolvimento da consciência em estágios arquetípicos (que não guardam relações lineares com períodos históricos²⁴) é, portanto, um fato transpessoal, ou, nas palavras de Neumann (1995), um autodesdobramento dinâmico da estrutura psíquica que domina a história da humanidade e do indivíduo. Esse autodesdobramento é marcado pela relação entre polaridades, por nós experienciadas como a polaridade masculina e a polaridade feminina. A preponderância de uma polaridade ou outra dá o tom específico de cada fase.

Nesse sentido, o autor sustenta que, nos primórdios de seu desenvolvimento, inicialmente a consciência experimenta o mundo numa orientação feminina para, posteriormente, experimentá-lo na orientação masculina. Igualmente Whitmont (1991) afirma que a consciência desenvolve-se a partir de uma orientação ginecolátrica, matriarcal e mágica pra adquirir mais tarde contornos androlátricos. O termo “mágico” é aqui empregado para designar uma atitude pré-verbal, simbiótica e unitária, ou seja, o nível de consciência anterior àquela que é caracterizada pelo pensamento racional.

A descrição mitológica para o desenvolvimento da consciência, postulada por Neumann (1995), inicia-se com a fase urobórica, em que a consciência primitiva²⁵ (seja coletiva ou individual) é simbolicamente representada pela imagem da uroboros, a serpente que engole a própria cauda. Podemos caracterizar esta fase como o início do desenvolvimento humano, uma espécie de época pré-natal em que a psique habita o paraíso indiferenciado, o pré-mundo, época anterior ao nascimento do ego. A consciência está, portanto, contida no inconsciente, o “lago dos não-nascidos”, segundo o autor. Aqui, ainda não existe diferenciação de opostos: como o *wu chi* da filosofia chinesa, a fase é simbolizada por um círculo vazio. Noite e dia, luz e sombra, masculino e feminino ainda inexistem. A consciência humana experimenta-se embrionária, pois a sensação do ego é a de estar totalmente contido nesse líquido primordial.

Quando a união original no ventre materno chega ao fim, a consciência emerge de sua identidade urobórica e assume então uma nova orientação. No segundo ciclo de desenvolvimento domina o arquétipo da Grande Mãe. De acordo com Neumann (1995), a consciência experimenta o peso esmagador do inconsciente na figura mitológica da Mãe Terrível, a destruidora, a senhora sanguinária da peste, da fome, do dilúvio e da violência. Simultaneamente, a Mãe Boa é vivenciada como a plenitude do mundo, as dádivas generosas,

²⁴ Como descreve Whitmont (1991), os estágios de desenvolvimento da consciência descrevem padrões psicológicos e não estágios sociológicos e têm mais importância do que as posições de mãe e pai dentro de regras matriarcais ou patriarcais. Conforme o autor (p. 60), “a posição social de um ou outro dos genitores é vista, aqui, como expressão secundária de uma percepção mais elementar do valor do arquetipicamente feminino ou masculino em geral”.

²⁵ Empregamos o termo “primitivo” no sentido de primevo, arcaico.

as colheitas abundantes e o ventre fecundo. Essa imagem fornece a sabedoria instintiva de que, no mundo, existe uma profundidade e uma graça que sempre proverá a ressurreição, a reanimação e a continuidade da existência. Esse sentimento ambivalente, exteriorizado na cultura, deu à luz uma profusão de imagens de deusas-mães, identificadas com a bondade ou com a morte – em muitos casos, com ambas.

Ainda de acordo com o autor, diante desta imensidão arquetípica constelada, o ego se experimenta pequeno e impotente, minúsculo, aprisionado e dependente da figura materna absoluta. Exposto às sombras do inconsciente, o homem arcaico experimenta a vida na iminência do perigo constante, assim como a criança experimenta a insegurança, uma vez que sua sobrevivência não depende de si mesma, mas da mãe.

No estágio seguinte, a separação dos pais primordiais tem início e, com ela, o princípio de diferenciação dos opostos. Temos, então, o afastamento da consciência de sua matriz inconsciente inicial, o dragão urobórico original. O ego começa a se instalar como centro e se estabelece como consciência independente, superando à força a situação anterior. Este estágio se expressa imagetivamente na luta de inúmeros personagens contra monstros mitológicos e na vitória sobre o dragão. Conforme Neumann (1995), somente à luz da consciência pode o homem reconhecer. E esse ato de cognição, de discriminação consciente é que divide o mundo em opostos. O autor argumenta que a afirmação de identidade (“eu sou eu”), por mais trivial que pareça, é algo fundamental e consiste, para a consciência, numa grande realização. Por mais falaciosa que seja a independência egoica em relação à totalidade da psique, instaura-se a possibilidade de uma consciência auto-orientadora.

A luta pela consolidação da consciência é expressa na jornada heroica. Nesse estágio, não apenas a consciência alcança autonomia, como também visa distinguir-se da natureza (quer seja esta experienciada como o mundo ou como o inconsciente). O ego experimenta, então, masculinidade, isto é, a sua autoconsciência cada vez mais ativa, como boa e má a um só tempo. Ele é expulso da matriz maternal e, nessa expulsão, encontra-se a si mesmo (NEUMANN, 1995).

Neumann (1995) deixa claro que faz parte da natureza da estrutura dos opostos consciente-inconsciente que o último seja considerado como predominantemente feminino e o primeiro, como predominantemente masculino. Argumenta o autor:

Essa classificação é evidente, porque o inconsciente, que dá à luz e faz surgir, do mesmo modo como devora e absorve, corresponde ao Feminino. Mitologicamente, o Feminino é concebido na figura desse arquétipo e a uroboros, assim como a Grande Mãe, são dominantes femininos. Ao contrário, o sistema da consciência e do ego – oposto ao sistema inconsciente

– é masculino. Com este último estão associadas as qualidades da volição, decisão e atividade, opostas ao condicionamento e impulsividade de um estado pré-consciente e ainda sem ego.

O desenvolvimento da consciência e do ego [...] consiste na gradual libertação do envolvimento dominador do inconsciente [...]. Se observarmos esse processo mais de perto, veremos que ele trata da crescente independência do Masculino que, originalmente, só existia em germe, assim como do desdobramento do sistema do ego e da consciência, de que originalmente existiam apenas leves indícios, tal como os encontramos na primeira infância (NEUMANN, 1995, p. 101).

Como assevera Whitmont (1991), a desvalorização dos valores femininos é um aspecto intrínseco à cultura dominante na vigência do desenvolvimento do ego patriarcal. Ou seja, esse processo tem suas raízes numa dinâmica psíquica elementar, necessária ao desenvolvimento da consciência. Em face da necessidade de separação entre consciência e inconsciente, o Feminino foi reprimido por se identificar com o último. Em síntese, a desvalorização do Feminino, do Yin e da anima – e, conseqüentemente, das mulheres, nas quais eles se projetam – foi resultado da necessidade de separar o ego nascente de uma consciência de campo todo-abrangente, típica do mundo mágico-mitológico onde imperavam as necessidades e os instintos, com suas dinâmicas transformadoras da existência (e, por isso, sentidas como ameaçadoras para o ego). Essa sensação de distância é, contudo, ilusória, embora não tenha perdido a validade para a mente que nela acreditava.

Nesse sentido, podemos definir matriarcado e patriarcado como “estágios psíquicos caracterizados por diversos desenvolvimentos na consciência e na inconsciência, mas especialmente por diversos posicionamentos em relação ao outro”, como define Neumann (2000, p. 66). O matriarcado é reconhecido, segundo o autor, não apenas pelo predomínio do arquétipo da Grande Mãe, mas, de forma geral, por uma situação psíquica total em que o inconsciente e o Feminino são dominantes e em que a consciência e o Masculino não atingiram, ainda, autonomia e independência. O patriarcado, por sua vez, não significa uma autoridade sociológica dos homens, mas antes o predomínio de uma consciência arquetipicamente masculina que se define pelo seu contraste com o inconsciente ou o Feminino.

A consciência matriarcal se caracteriza, portanto, como uma consciência de relacionamento, que contém um elemento de Eros, centralizando-se, simbolicamente, no coração. Permanece em relação com o inconsciente, de acordo com o qual se orienta, consciente de sua dependência. A consciência patriarcal, ao possuir um quantum de energia deslocável que pode utilizar como vontade, é um sistema que se autointerpreta como livre. É um ego mental, centralizado na cabeça, que funciona objetivamente por meio do pensamento

e da abstração (GALLBACH, 1995; NEUMANN, 2000). Nesse sentido, partindo de Neumann (2000), argumenta Gallbach (1995):

Nos processos de consciência matriarcal, lunar, entender e compreender equivalem a “conceber”: o conteúdo a ser entendido entra no sentido simbólico de uma fecundação e movimenta a pessoa inteira, que o carrega e se relaciona com ele. Enquanto na consciência patriarcal um conteúdo entendido só é ordenado nos compartimentos do sistema mental, o entender-conceber é acompanhado por uma modificação da personalidade. [...] É um entender empático, que circunda, englobando tudo em si em vez de separar e diferenciar, como que uma visão “grávida” que leva em conta mãe e filho simultaneamente. Há sempre um outro, um significado oculto a ser levado em conta, permitindo uma participação simultânea de vários significados (GALLBACH, 1995, p. 41).

Conforme Whitmont (1991), o preço dessa conquista de independência, para a consciência arquetipicamente masculina, é duplo: a perda do elo com o *continuum* vida-morte e a experiência de si mesmo no mundo como uma consciência forasteira e alijada de suas raízes. A consciência matriarcal – anterior e posterior à aculturação da mulher moderna à consciência patriarcal – é, segundo Neumann (2000), característica da mentalidade da mulher, mas desempenha um papel significativo na vida do homem, uma vez que lhe rege os processos criativos, quando a alma é ativada com maior intensidade.

Para Jung (vol. 14/2), esta consciência é a própria “claridade do luar” – no homem, a claridade da alma – que permite que enxerguemos as coisas da noite, do inconsciente. Por esse motivo, o Feminino aparece, segundo o autor, como o verdadeiro suporte da totalidade almejada. É necessário ter em mente, portanto, que a psique não consiste numa unidade, mas numa “constelação”, nas palavras de Jung, em que, além do sol da consciência, existem outros luminares de igual importância.

Por conseguinte, é necessário ao desenvolvimento sadio da consciência que os valores recalçados sejam novamente integrados, em prol da totalidade psíquica. Uma vez reconhecida e experimentada a autonomia em relação à Mãe, cabe à consciência que nasce reconhecer, nela própria, os valores relacionados ao Feminino, e integrá-los à personalidade. Nesse sentido, conforme Whitmont (1991), a profusão de símbolos portadores desta mensagem presente nos sonhos, nas fantasias e na arte de nosso tempo significa que a Deusa, aparentemente banida e exilada da consciência nos últimos milênios, faz novamente sua epifania na consciência moderna. É necessário atentar para estes símbolos, expressões afetivo-imagéticas de uma dinâmica arquetípica essencial, que fundamenta o que há de mais arcaico e nuclear em original em nosso funcionamento psíquico.

3.2 – O Feminino Arquetípico por Erich Neumann

Para compreender o Feminino Arquetípico, reportamo-nos ao estudo feito por Erich Neumann (1997) sobre seus componentes estruturais, no qual fundamenta-se, teoricamente, nosso trabalho. Esta descrição minuciosa nos interessa à medida que necessitamos apreender sua materialização por meio dos símbolos expressos na poesia de Cecília Meireles.

3.2.1 – Dinâmica, estrutura e duplo caráter do Feminino

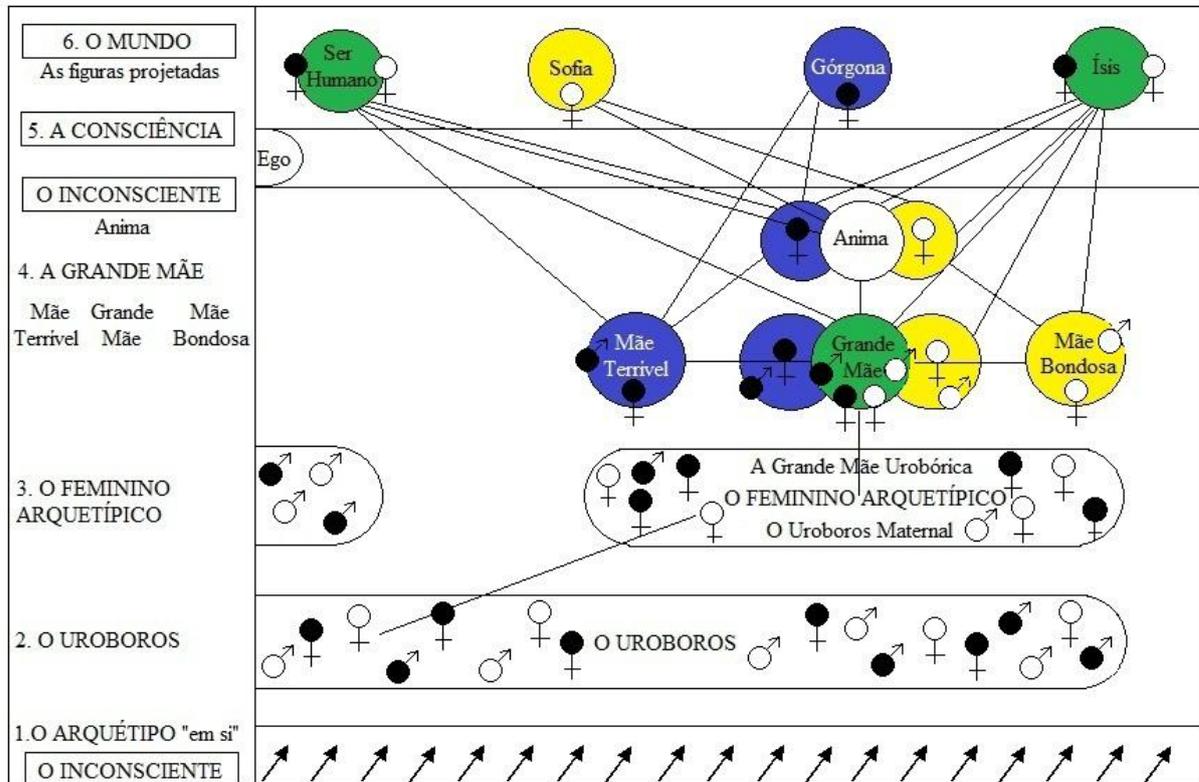
O arquétipo da Grande Mãe constitui o núcleo do complexo materno. Trata-se de uma forma configurada do Feminino Arquetípico, em que é possível experienciar suas polaridades positivas e negativas.

Ele é a matriz que organizará, na psique, a forma como o indivíduo vivenciará as experiências relacionadas à figura da Mãe. Em sua obra *A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente* (1997), Neumann apresenta a constituição interior deste arquétipo, bem como sua dinâmica e o conjunto de símbolos por meio dos quais, caracteristicamente, ele costuma se expressar.

Segundo Neumann (1997), o componente dinâmico do arquétipo diz respeito aos processos energéticos, no interior da psique, manifestados em emoções positivas e negativas, fascinações, projeções, medo e sentimentos de que o ego está subjugado por alguma força maior, ou ainda nos estados maníacos e de depressão. Cada um desses estados, quando se apodera da personalidade como um todo representa, segundo o autor, o efeito dinâmico de uma constelação arquetípica. Já o componente material do arquétipo se refere à maneira como a consciência o percebe na forma de imagens específicas, ou seja, seu cânone simbólico ou grupo de símbolos.

Para melhor compreendermos este processo de “corporificação” do princípio arquetípico numa imagem, convém retomarmos Neumann (1997). Para fins didáticos, o autor apresenta o inconsciente dividido em cinco níveis, através dos quais o Feminino Arquetípico é vivenciado e exteriorizado, desdobrando-se em figuras divinas, entre outras manifestações imagéticas. Essa representação em níveis pode ser visualizada no diagrama abaixo.

Figura 1
Diagrama explicativo da diferenciação do arquétipo e de sua projeção,
conforme Neumann (1997)



O primeiro nível apresentado por Neumann (1997) é a realidade não-visual, a atuação do “arquétipo em si”. O segundo nível, uroboros, apresentado apenas em sua metade direita (posto que o diagrama aborda apenas o desenvolvimento de seu aspecto feminino) contém uma polivalência simbólica: agrega elementos masculinos e femininos, ambos em caráter positivo e negativo. Todos agem lado a lado, desordenadamente, e este plano pode ser reconhecido no ego infantil, cuja condição originária vivencia simultaneamente tanto a proteção feminina maternal como a agressão assassina. A mistura de todos esses elementos, segundo o autor, é percebida pela consciência por meio de uma imagética paradoxal de símbolos.

No terceiro nível, verifica-se uma diferenciação em “Grande Feminino” e “Grande Masculino”, sendo que o Grande Feminino agrega elementos positivos e negativos, ainda de forma desordenada. É este o “arquétipo primordial” do Feminino, o chamado Feminino Arquetípico, em que a preponderância de elementos femininos coexiste ainda com alguns determinantes masculinos, positivos e negativos (NEUMANN, 1997).

Uma forma configurada de Grande Mãe destaca-se do arquétipo primordial, conforme ilustra o quarto nível, e nela torna-se visível uma organização dos elementos. Ela assume três formas: a Mãe Bondosa, a Mãe Terrível e a Mãe Bondosa-Má. A Mãe Bondosa agrega elementos femininos e masculinos positivos, enquanto a Mãe Terrível agrega as polaridades negativas de ambos. A Mãe Bondosa-Má permite a união das polaridades positivas e negativas (NEUMANN, 1997).

No quinto nível, Neumann (1997) se refere à relação entre o mundo e a consciência ligada ao inconsciente. Neste plano, está representado o ego como centro da consciência. O ego vivenciará as constelações arquetípicas de forma direta, como imagens psíquicas provenientes dos sonhos ou fantasias, ou de forma indireta, sob a forma de projeções no mundo externo. Tais projeções caracterizam o sexto nível.

Para Neumann (2000), o ato de conscientização dos conteúdos arquetípicos requer, portanto, um agrupamento de símbolos ao redor do objeto, todos circunscrevendo e descrevendo, a partir de vários lados, o desconhecido. Cada símbolo desvela um lado do objeto, sugerindo uma faceta de seu significado. Assim, “somente o cânone de tais símbolos congregados em torno do centro em questão, o grupo simbólico coerente, pode levar a uma compreensão daquilo para que os símbolos apontam ou tentam exprimir” (p. 26).

Tal é o trabalho que buscamos realizar nesta pesquisa: agregar os símbolos relacionados ao arquétipo da Grande Mãe e cotejá-los, lê-los em conjunto, buscando compreender seu significado na escrita ceciliana.

O Feminino Arquetípico é compreendido por Neumann (1997) a partir da distinção de dois tipos de caracteres que podem interpenetrar-se, coexistir ou hostilizar-se mutuamente: o caráter elementar e o caráter de transformação.

O caráter elementar é o aspecto do Feminino em evidência quando o ego é ainda infantil ou não desenvolvido, ou quando o inconsciente mostra-se dominante em relação à consciência. Ele demonstra a tendência do Feminino em conservar para si aquilo a que deu origem. A função de conter, em sua forma positiva, implica nutrição, proteção e calor, e na forma negativa implica repúdio e privação. O caráter elementar é a base para o lado conservador, estável e imutável do Feminino, que prevalece no Maternal. Assim, o simbolismo relacionado a esse caráter expressa a situação matriarcal original da psique (NEUMANN, 1997).

O caráter de transformação, por sua vez, enfatiza o elemento dinâmico, que coloca algo em movimento, levando à modificação e à transformação. Durante o desenvolvimento

psíquico, ele se encontra, primeiramente, submetido ao caráter elementar, do qual se desliga paulatinamente para adquirir uma forma independente.

Whitmont (1991) compreende o caráter de transformação como expressão do mais profundo mistério da força vital, no qual a criação, a destruição, a mudança e a recriação são somente variantes de um processo unitário e seu jogo característico com as próprias possibilidades. Para Neumann (1997), este caráter impele ao desenvolvimento, gerando movimento e inquietação. O autor sustenta que, na mulher, ele é vivenciado de forma natural na gravidez e nos mistérios ligados ao sangue, os quais a conduzem à experiência de sua fecundidade. Além da gravidez, ele se expressa na menstruação e na amamentação, a transformação simbólica do sangue em leite. No homem, o caráter de transformação do Feminino é vivenciado na figura da alma, a imagem da alma que corresponde à sua própria feminilidade inconsciente, sua espiritualidade. A ação da alma fascina, impele e seduz o masculino às aventuras da alma e da criação.

Da mesma forma como o caráter elementar, o caráter de transformação encerra as polaridades positiva e negativa. Se a polaridade positiva estimula a inspiração, o crescimento e o desenvolvimento anímicos, seu lado negativo é representado pela loucura, que significa a morte a extinção anímico-espiritual (NEUMANN, 1997).

Uma vez caracterizado o princípio arquetípico, Neumann (1997) procede à descrição das formas pelas quais ele se expressa, ou seja, enuncia seu cânone simbólico, tal como se expressa nas religiões, na mitologia, nas artes e nas manifestações culturais em geral.

3.2.2 – O cânone simbólico relacionado ao Feminino Arquetípico

Evidentemente, uma descrição minuciosa deste cânone não poderia ser contemplada num único trabalho científico. Neumann (1997) se detém, portanto, nos símbolos mais recorrentes nos mitos e ritos culturais.

O autor parte da imagem do vaso como núcleo do simbolismo central do Feminino, o qual abriga, simultaneamente, tanto o caráter elementar como o de transformação. Este símbolo aparece desde os primórdios da evolução até seus estágios mais recentes como a essência deste princípio arquetípico. Nesse sentido, a equação simbólica MULHER = CORPO = VASO corresponde à experiência mais elementar da humanidade com relação ao Feminino, ou seja, a maneira como este princípio tem sido vivenciado por homens e mulheres desde os tempos mais arcaicos (NEUMANN, 1997).

Segundo o autor, a vivência do corpo como vaso significa que todas as funções vitais básicas, principalmente o metabolismo, são compreendidas como algo que se dá em seu interior – o qual, pode-se dizer, sempre foi um lugar desconhecido e obscuro. Suas zonas de entrada e saída têm um significado muito especial, pois da mesma forma que o alimento é colocado para dentro desse receptáculo, dele mesmo “nascerão” coisas e brotarão elementos criadores, desde as excreções e o sêmen até a respiração e a palavra. O interior do vaso é arquetipicamente idêntico ao inconsciente, o “local” dos fenômenos psíquicos que, para o ser humano, ocorrem na parte de dentro, nas trevas (ainda hoje, este simbolismo do vaso está vivo para o homem moderno, na medida em que acredita na existência de uma alma “contida” no corpo) (NEUMANN, 1997).

Como descreve Neumann (1997), o vaso enquanto corpo possui como elementos simbólicos, sobretudo, a boca, o seio e o útero. O ventre igualmente simboliza o que está contido no corpo-vaso e, como símbolo do interior, utiliza-se o órgão adequado para esta designação: o coração. O nível mais profundo da zona do ventre é o mundo inferior, representado pelos símbolos das trevas subterrâneas, da noite ou do inferno, mas também da fenda, da caverna, do abismo e do precipício que, em inúmeras mitologias, representam o aspecto de útero da terra a ser fecundado.

Como o Grande Feminino engloba a vida e a morte, a terra também participa do caráter elementar na função de túmulo. Assim, a caverna simboliza tanto habitação como local de sepultamento, simbolismo que se estende para as figuras do esquife ou urna.

Neumann (1997) descreve uma próxima gama de símbolos em que a função evidente é a de contenção: o símbolo vegetal da fruta (por exemplo, a romã, que contém os grãos em seu interior), da vagem e, por abstração, a cornucópia. No mundo animal, esse caráter é representado pelo porco (símbolo da fertilidade), pelo marisco (por seu formato fechado), pela lula e pela coruja (estas últimas, pela morfologia semelhante ao útero). Entre os símbolos culturais, encontram-se o barril, a caixa, o cesto, o bolso, o baú, a gamela e o saco.

No grupo de símbolos cuja função protetora sobrepuja a de conter, encontramos o ninho, o berço, o leito, o navio, a carroça e o esquife. A montanha e a caverna, como habitações ou túmulos, igualmente, encerram simultaneamente as funções de proteção e salvaguarda. As cavernas protetoras representam a forma natural de símbolos culturais como o templo, o *temenos*²⁶, a cabana, a casa, a aldeia, a cidade, a grade, a cerca e o muro, que

²⁶ O termo grego *Temenos* é explicado por Sharp (1991), que o define como local sagrado ou protegido. É utilizado em psicologia na acepção de um recipiente pessoal ou de um sentimento de privacidade que cerca um relacionamento analítico.

aludem à proteção e ao limite. Entre tais símbolos encontram-se, adicionalmente, as vestimentas (camisa, vestido, casaco, véu) e utensílios como a rede e o escudo (NEUMANN, 1997).

O próximo grupo de símbolos traz o caráter de transformação já existente, embora ainda submetido ao caráter elementar. Trata-se, portanto, de uma simbologia intermediária. Esta inclui o vaso, a chaleira, o forno e a retorta, que acentuam o caráter elementar formal do Grande Círculo, embora já exercendo o aspecto fecundo do útero e seu potencial para transformar. Os símbolos do vaso, da tigela, da taça, do cálice e do Graal já não derivam do ventre, mas dos seios da mulher-vaso, o que evidencia o aspecto de nutrição do Feminino (NEUMANN, 1997).

A água é, por excelência, um símbolo central de contenção, como útero da vida, mas também de nutrição e transformação. Enquanto no poço o caráter elementar é acentuado, a fonte evidencia o aspecto de transformação, por seu movimento ascendente, de irrupção e movimentação (NEUMANN, 1997).

Para Neumann (1997), o simbolismo da transformação é determinado por um dos mistérios mais numinosos do Feminino: o crescimento, que rege a vida vegetal e animal. Ao mesmo tempo em que a Grande Mãe é a nutridora que provê o alimento na forma dos vegetais e animais, ela abriga em seu corpo a transformação a que se submetem estes reinos, a profusão de nascimentos, crescimentos e mortes que fazem parte do ciclo vital. O centro do simbolismo vegetativo é a árvore, que desempenha tanto a função de conter como a de proteção.

Os mistérios da transformação do Grande Feminino dizem respeito ao surgimento do espírito, numa concepção diferente do espírito masculino, representado pela consciência apolíena-solar-patriarcal. No Feminino, o espírito é produto do Grande Círculo, como sua essência luminosa, como seu fruto que não renega a matéria da qual descende. O símbolo espiritual predileto da esfera matriarcal é a lua (NEUMANN, 1997).

Com relação às suas esferas funcionais, podemos compreender as manifestações dos caracteres elementar e transformador do Feminino por meio de imagens que expressem determinadas dinâmicas, conforme propõe Neumann (1997). Quanto ao caráter elementar, sua polaridade positiva é representada pelas imagens de contenção, proteção e nutrição. Em sua polaridade negativa, temos as imagens de retenção, fixação, aprisionamento, rejeição e privação. Nesse caso, a privação não é apenas no sentido do alimento, mas também se refere à supressão de amor, em que o caráter da Mãe Terrível evidencia-se no abandono, no desamparo, no isolamento, na aflição, no exílio e no deserto.

O caráter de transformação, em seu pólo positivo, expressa-se através de imagens relacionadas à ideia de desenvolvimento, libertação, sublimação e inspiração espiritual. Em seu caráter negativo, é reconhecido nas imagens de diminuição, devoração, dissolução, loucura, extinção e morte (NEUMANN, 1997).

Tais símbolos, como mencionamos, não abarcam a totalidade do cânone relacionado ao Feminino, mas apresentam a visão de Neumann a respeito das formas pelas quais este princípio arquetípico comumente tem se manifestado através dos tempos, nas mais variadas culturas. Nossa intenção, com esta explanação, é evidenciar em que tipo de imagens nos deteremos na análise da poesia de Cecília Meireles, tentando desvincular a ideia do Feminino da figura da mulher, propriamente dita. Como vemos, uma profusão de imagens naturais e culturais é portadora do númen desse princípio arquetípico, constituindo-se como seus símbolos legítimos. Nossa análise deve se centrar, portanto, na amplificação dos símbolos presentes no poema escolhido para atender às finalidades deste estudo, *Mar Absoluto*.

4 – CECÍLIA MEIRELES: VIDA E OBRA

A voz irreprimível dos fantasmas, que todos os artistas conhecem, vibra, porém, com certa docilidade, e submete-se à aprovação do poeta como se, realmente, a cada instante lhe pedisse para ajustar seu timbre à audição do público. Porque há obras que existem apenas para o artista, desinteressadas de transmissão; outras exigem essa transmissão e esperam que o artista se ponha a seu serviço, para alcançá-la.

Cecília Meireles²⁷

As circunstâncias de vida do criador não podem ser consideradas diretamente responsáveis pelo resultado da obra criada. O próprio Jung (vol. 15) afirma que, se quisermos compreender uma obra de arte, é supérfluo investigar o “condicionamento prévio” a que estão sujeitas todas as pessoas em geral. Esse condicionamento prévio só interessa na medida em que facilita a melhor compreensão do sentido da obra. A arte, segundo nosso autor, “consiste na capacidade da pessoa de produzir algo sobre-humano, apesar de todos os condicionamentos ordinários e miseráveis de seu nascimento e infância” (JUNG, vol. 18/2, § 1724). A nosso ver, este parece ser o caso de Cecília Meireles. Longe de considerar suas condições de vida como forja única de sua inclassificável capacidade de criação poética, compreendemos que sua produção seja um exemplo de expressão notável da eternidade arquetípica em conjunto com suas circunstâncias biográficas.

Para as finalidades deste estudo, optamos por delinear aqui o percurso biográfico e poético de Cecília focalizando sua formação intelectual e contemplando alguns de seus escritos pontuais, desde sua estreia como escritora, aos 18 anos de idade, até a publicação de *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945), cujo poema de abertura, *Mar Absoluto*, configura o objeto específico de nossa análise.

Conforme argumenta Dal Farra (2006), Cecília Meireles pertence à estirpe daqueles que tiveram o privilégio de completarem um giro inteiro de vida, um ciclo perfeito – imagem da uroboros mordendo a própria cauda. Veio ao mundo em 7 de novembro de 1901, no Rio de Janeiro, e despediu-se da vida no mesmo local, dois dias após completar 63 anos de idade, em 9 de novembro de 1964. Tendo-se encontrado já em tenra infância com o trágico da vida, Cecília percorrerá um ciclo vital verdadeiramente alquímico, em que a matéria do infortúnio

²⁷ In: “Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência”. Diário de Minas, maio de 1955, apresentado por ZAGURY (1973, p. 143).

seria continuamente transformada em arte, num processo constante de regeneração. É a própria poeta quem afirma:

A vida só é possível
reinventada²⁸.
[...]
(MEIRELES, 1997, vol.1, p. 146).

[...]
Levai-me aonde quiserdes! – aprendi com as primaveras
a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira²⁹.
[...]
(MEIRELES, 1997, vol. 1, p. 231).

Cecília era filha de Carlos Alberto Carvalho Meireles, funcionário do Banco do Brasil, e de Matilde Benevides, professora. O casal já havia perdido os três primeiros filhos e a sequência de mortes culmina com o falecimento do pai de Cecília aos 26 anos de idade, três meses antes do nascimento da menina. Antes de completar três anos de vida, Cecília perde também a mãe, ficando entregue aos cuidados da avó materna, a açoriana Jacinta Garcia Benevides. A experiência precoce de tantas perdas seria relatada numa entrevista concedida em 1953:

Essas e outras mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratempos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram, desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi essas relações entre o Efêmero e o Eterno que para outros constituem aprendizagem dolorosa e, por vezes, cheia de violência. Em toda a vida, nunca me esforcei por ganhar nem me espantei por perder. A noção ou sentimento de transitoriedade de tudo é o fundamento mesmo de minha personalidade³⁰ (MEIRELES apud ZAGURY, 1973, p. 161).

Como veremos, esse sentimento atravessará toda sua produção poética, vindo a sedimentar uma espécie de serenidade “barroca” perante a finitude, conforme palavras de Gouvêa (2008).

O universo matriarcal de Cecília constelou-se em torno da avó, personagem central para onde converge toda a afetividade das memórias de infância³¹, a quem inúmeros poemas seriam dedicados posteriormente³². Ao emigrar com o marido da Ilha de São Miguel, por

²⁸ Excerto de *Reinvenção*. In: *Vaga Música* (1942).

²⁹ Excerto de *Desenho*. In: *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945).

³⁰ Entrevista concedida a Fagundes de Meneses. In: *Manchete*, 03/10/1953 (apud ZAGURY, 1973).

³¹ Tais memórias constituem, em prosa, o volume *Olhinhos de Gato*, tendo sido originalmente publicadas em capítulos na revista *Ocidente* (1939/1940), em Lisboa, Portugal.

³² Ver a série de poemas denominada *Elegia*. In: *Mar Absoluto e outros poemas* (1945) (MEIRELES, 1997, vol. 1).

volta de 1870, fizera de sua chácara do Rio de Janeiro uma espécie de recanto açoriano, onde Cecília pôde crescer junto à natureza (GOUVÊA, 2008). Embora silenciosa e solitária, a infância se constituiu numa verdadeira “área mágica”, na qual apareceram um dia seus primeiros escritos, “que não são mais que o desenrolar natural de uma vida encantada com todas as coisas” (MEIRELES apud GOUVÊA, 2008, p. 129). Como uma espécie de período extraordinário cuja força afetiva sustentaria o resto de sua vida, os dias de menina perduraram, em sua memória, para sempre: “tudo quanto, naquele tempo, vi, ouvi, toquei, senti, perdura em mim com uma intensidade poética inextinguível”, registrou a poeta (MEIRELES apud SADLIER, 2007, p. 246).

Os livros foram parte desta infância mas, sobretudo, a “matéria maravilhosa” de que se compõem os contos e fábulas. A criação pela avó lhe proporcionou o contato com o riquíssimo imaginário açoriano e sua “interpretação mágica do mundo”, própria de uma “psicologia em que o sobrenatural ocupa grande parte da vida do povo”. Deste espírito, Cecília herda “aquele estado de sonho que é próprio do homem que não se deixou ferir completamente pelas claridades da lógica e da ciência”³³.

O legado açoriano mesclou-se, na educação de Cecília, àquele que recebera de sua pajem, “uma escura e obscura Pedrina”, conhecedora do folclore brasileiro que “não só contava histórias, mas dramatizava-as, cantava e dançava, e sabia adivinhações, cantigas, fábulas, etc.” (MEIRELES apud DAMASCENO, 1983)³⁴. O gosto pelos contos, lendas e mitos plasmou-se, então, nessa época, tal como recorda a própria Cecília, em *Exercício Nefelibata*³⁵: “tinha longas cismas diante do céu”, e acreditava que “os deuses haviam sido inventados por sugestões das nuvens”. E acrescenta: “realmente os avistei e ainda os avisto, quando quero, e até com outros atributos, e em jogos tão variados que explicam todas as construções da arte e da ideia, e revelam a vida na sua escrita efêmera de metamorfoses” (MEIRELES, 1998, p. 69).

Bebendo diretamente nessa fonte mítica é que a menina Cecília envereda pelas primeiras letras. Aos nove anos, já se destacava nas atividades escolares, tendo recebido de Olavo Bilac, então inspetor escolar na cidade do Rio de Janeiro, um prêmio por seus méritos estudantis (SADLIER, 2007). Paralelamente aos estudos, dedicava-se às aulas de canto, violão e violino.

³³ Com tais expressões Cecília se referiu à mentalidade açoriana, subsidiária de sua poesia, em *Panorama folclórico dos Açores, especialmente da Ilha de São Miguel*, (apud ZAGURY, 1973).

³⁴ Palavras de Cecília Meireles em entrevista concedida à revista *Manchete*, cujos excertos encontram-se em *Poesia do Sensível e do Imaginário*, por Darcy Damasceno (1983).

³⁵ In: *Crônicas de viagem – I* (MEIRELES, 1998).

Durante a adolescência, Cecília se inclina ao estudo de história, línguas e filosofia ocidentais e orientais. Tais leituras, que “contribuíram para que atingisse [...] o poder imagístico da maturidade”, viriam a moldar, posteriormente, sua mística pagã (GOUVÊA, 2008, p. 38-39). Influenciada pelo pensamento oriental, Cecília costumava citar Gandhi como um de seus grandes amores da juventude. Posteriormente, traduziu obras de eminentes escritores, como Rabindranath Tagore, além de poetas israelenses, chineses e até mesmo o célebre *As mil e uma noites*. Em suas obras, lembra-nos Gouvêa (2008) que Cecília costuma se referir com frequência a pensadores como Buda, Confúcio, Lao-Tsé, aos *Vedas* e a escritores indianos como Kalidassa, Kabir, Mirabai e Tulcidas, a múltiplos escritores persas como Gazzali, Kayam, Saadi, Hafiz e Firdusi; ao árabe Haji Abdul el-Yez e aos japoneses Kikaku e Bachô.

É claro que as influências europeias, notadamente as simbolistas, foram igualmente absorvidas por Cecília. Embora constitua uma grande influência na produção ceciliana da juventude, o Simbolismo³⁶ ressoa ao longo de toda a obra da maturidade, revelando leituras de Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, entre outros (GOUVÊA, 2008).

Em 1949, em resposta à indagação sobre as “raízes espirituais” de sua poesia, a poeta afirmaria:

Os autores nunca sabem dizer bem essas coisas, porque, na verdade, a poesia praticada de um modo “vital”, está isenta das claridades da lógica [...]. Em todo caso, se for possível considerar “raízes espirituais” aquilo de que mais gosto, ou que mais repercute em mim, lembrarei o oriente clássico e os gregos; toda a Idade Média; os clássicos de todas as línguas; os românticos ingleses; os simbolistas franceses e alemães. E principalmente a literatura popular do mundo inteiro, e os livros sagrados (MEIRELES apud GOUVÊA, 2008, p. 61).

Impulsionada por uma extraordinária curiosidade intelectual, sempre em expansão, Cecília começou a compor seus primeiros poemas por volta dos 15 anos de idade, os quais constituíram o início de uma vasta obra formada por trinta livros (muitos deles, póstumos) e uma miríade de crônicas. Poesia perene, ao certo, uma vez que, perto do cinquentenário de sua morte, emerge “como uma das mais permanentes e, ao mesmo tempo, desgarradas de seu

³⁶ O Simbolismo é compreendido como a “estética que se define a partir de 1886 com um manifesto de Jean Moréas publicado na revista *Figaro* e que divulga por toda a Europa e América múltiplas formas, linguagem, temas, tópicos poéticos, etc., cuja concepção de mundo básica se identifica como decadentista”. Ambos os movimentos têm, portanto, raízes na crise ético-espiritual “do desencanto e do desespero do homem em face à opacidade do universo material e mecânico fechado em si mesmo, e da angústia do mortal sem sentido da vida a que o pensamento cientificista positivista conduzia” (COELHO, 1993, p. 52). Cumpre diferenciar o Simbolismo, como corrente artística, do termo “simbolismo” utilizado na psicologia, que se refere à expressão por meio de símbolos. Neste trabalho, quando se refere à corrente artística, o termo está grafado com a inicial em caixa alta.

tempo estético”, nas palavras de Gouvêa (2008, p. 15). A autora se refere ao movimento modernista, responsável por um vendaval cultural que conseguiu sacudir todas as convenções estéticas sobre as quais se assentavam as artes até então.

Embora uma parte da crítica não considere a poesia de Cecília Meireles como incluída nesse movimento, devemos considerar que nossa autora ocupa nele um lugar singular, solitário, marginal e problemático (GOUVÊA, 2008; GOUVEIA, 2002). Este lugar peculiar será, segundo Gouvêa (2008), o da poesia órfica, “pura”, de conexão com o inconsciente ou a memória, que não deixa esvanecer os vínculos com o chamado Pós-Simbolismo internacional. De acordo com Gouveia (2002), a pressuposição de que a obra de Cecília se caracterize por uma “não-modernidade” – como quer a crítica que a avalia negativamente, em virtude da herança simbolista – careceria de fundamento. Para a autora, a poesia cecilianiana corresponde a uma forma de neoconservadorismo pelo retorno a valores “clássicos” do espírito, não deixando, porém, de se apresentar como moderna.

O Modernismo é uma espécie de resposta a um momento histórico específico. Desde meados do século XIX instaurou-se uma crise ético-religiosa a partir do avanço da ciência positivista, que colocou em xeque a milenar crença na origem divina do homem, revelando-o como simples resultante da evolução da matéria. Essa teoria mobilizou o pensamento ocidental e repercutiu em todas as correntes literárias que a sucederam, intensificando o pessimismo entre várias correntes artísticas (COELHO, 1993). Esse conflito “Deus X Ciência” foi agravado pelo panorama internacional de crise e de descrença instaurado a partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), intensificando o pessimismo que acompanhou a Revolução Industrial. Apesar do desenvolvimento material sem precedentes acarretado pela última, as cidades se transformaram em centros desorganizados, poluídos, cada vez mais inchados por uma população despojada das mínimas condições de vida. Tudo isso, sem mencionar a devastação ambiental ocasionada pelo “progresso”. Com a ocorrência da Primeira (1914-1918) e da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o terror tomara conta do imaginário ocidental.

De acordo com Carpeaux (1966), nada parece mais natural que a literatura ter reagido a tais acontecimentos, seja refletindo-os, seja antecipando-lhes os reflexos psicológicos. A “revolução literária”, como refere o autor, terá coincidido com importantes acontecimentos e modificações na estrutura política e social do mundo.

No caso do Brasil, a manifestação que imediatamente nos vem à memória quando evocamos essa “revolução” é aquela iniciada com a Semana de Arte Moderna de 1922, irreverente e iconoclasta. Nas palavras de Mário de Andrade – testemunha ocular e

participante da Semana – o modernismo aí iniciado foi um movimento antiacadêmico por excelência, um violento ampliador de técnicas e mesmo um criador de técnicas novas, que radicalizou na poesia o verso livre (que já era praticado pelos simbolistas, em outra dicção) e cuja linguagem prosaica promoveu uma adequação da escrita à língua falada (ANDRADE, 2002). Vários modernistas, acrescenta Gouvêa (2008, p. 51), que foram poetas da cidade e da modernidade urbana, absorveram “a realidade de forma imanente e contingente, fonte privilegiada da busca das coisas simples”. Essa realidade era mostrada por meio de recortes precisos do cotidiano, cujos contornos firmes ilustravam momentos de aguda percepção da experiência (BOSI, 2003).

Contemporânea deste movimento estético, Cecília Meireles dele difere fundamentalmente. Seus escritos evidenciam que a poeta não se deixara seduzir pela triunfante civilização da técnica, pela atmosfera positivista, ufanista e utópica (as quais, graças à sua herança romântico-simbolista, deplorava), preferindo aproveitar em sua poética os “resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não manipulou” (BOSI apud GOUVÊA, 2008, p. 51). Desta forma, sua lírica deixa transparecer a recusa deliberada da representação do real e do imediato, do mundo industrial e urbano com suas contradições, da matéria do cotidiano e do banal, do humorístico e do prosaico, ou seja, do concreto e do empírico que nutriu as experiências estéticas do Modernismo. Ao contrário, Cecília retratará a realidade apenas mediante transfigurações líricas, uma vez que a poeta compreendia a poesia como o único terreno onde seria possível anular a contingência do real, sua estreiteza e sua indignidade (GOUVÊA, 2008). Segundo nosso ponto de vista, poderíamos caracterizar as produções modernistas vinculadas à Semana de Arte Moderna como sendo, muitas vezes, mais orientadas pela consciência, dado o aproveitamento consciente da realidade objetiva. A poesia de Cecília Meireles deixaria fluir mais livremente os conteúdos *inconscientes*, distanciando-se desta realidade imediata, o que contribuiu para a formação da imagem de uma poética do etéreo e do inefável.

Gouvêa (2008), entretanto, por paradoxal que pareça, não avalia a poesia de Cecília Meireles como afastada da modernidade poética – uma vez que o próprio Mário de Andrade (apud GOUVÊA, 2008, p. 51) considerava que “escrever arte moderna não significa jamais [...] representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto”. Isto porque, de acordo com Cristóvão (2002, p. 08), o Modernismo não foi um movimento homogêneo, mas o resultado de várias dinâmicas poéticas, e não apenas “a estreiteza da receita iconoclasta de 1922”. Segundo Gouveia (2002) é possível identificar, no Modernismo brasileiro, duas correntes distintas: um “Modernismo de vanguarda”, regido pelo signo da ruptura e pela

intransigente subversão de valores, e um Modernismo de herança simbolista, caracterizado por alguns críticos mais como Neossimbolismo ou Pós-Simbolismo. A poética de Cecília, a nosso ver, encontraria lugar nesta última vertente, embora agregue múltiplas influências e a ela não se restrinja.

Concordamos com Mário de Andrade, para quem a particularidade de Cecília reside no fato de que a autora não necessitou aderir à “diabrura clownesca”, “caricatural” e à “máscara bizarra” escolhida propositadamente pelos modernistas da Semana, “para horrorizar, surpreender, alucinar”, trazendo “como um punhal nos dentes, o brilho do Espírito que se eterniza”³⁷. De acordo com Gouvêa (2008), Mário compreendeu que Cecília não necessitou chegar à ruptura para fazer aflorar o lirismo intrínseco de sua escrita poética.

Contando com 20 anos de idade à época da Semana e ainda se iniciando em sua poesia, Cecília conseguiu manter-se fiel às suas raízes Simbolistas, preservando sua singularidade: embora não tenha passado exatamente incólume ao Modernismo, demonstrou “firme resistência a qualquer adesão passiva”, absorvendo desta tendência apenas o que enriqueceria ou facilitaria a expressão do ser, conforme afirma Andrade (2002, p. 165). É por este motivo que, de acordo com Gouveia (2002), Cecília Meireles se situa de forma “atípica” no Modernismo que lhe era contemporâneo, singularizando-se por uma postura independente que guarda sua medida própria de princípios estéticos, de estruturas tradicionais e de modernidade. Ademais, como bem assinala Gouvêa (2008), Cecília, órfã e trabalhadora, teve uma trajetória socioeconômica distante daquela formada pela culta burguesia paulista e carioca, que podia gozar de viagens à Europa, concertos e exposições de arte, o que pode explicar, em parte, sua ausência entre o grupo de artistas que participaram da Semana.

Gouvêa (2008) acrescenta que circunstâncias biográficas como o casamento com Correia Dias (1922) propiciaram que Cecília tivesse uma relativa aproximação com o pólo simbolista do Modernismo brasileiro, cuja publicação mais conhecida foi a revista *Festa*. Segundo Gouveia (2002) e Damasceno (1983), esse grupo defendia a renovação de nossas letras na base do equilíbrio e do pensamento filosófico, introduzindo em seu Modernismo uma dimensão estético-religiosa que os opõe ao experimentalismo verbal e lúdico e ao vanguardismo de seus antecessores. A finalidade expressa pela revista visava os “valores do espírito” e a reconstrução da cultura nacional segundo os princípios da totalidade interior. Sendo uma vertente mais tradicionalista, propunha que a superação do passado não poderia

³⁷ Com estas expressões, Cecília se caracterizava o modernismo proposto na Semana de Arte Moderna de 1922, em excertos da tese *O Espírito Vitorioso* (apud GOUVÊA, 2008, p. 57).

implicar em sua negação. Seus escritores relacionavam o universal idealismo religioso à busca de identidade nacional.

Bosi (2006) considera que não se deva dar ênfase à ligação de Cecília Meireles com o grupo de *Festa*³⁸ e com o tipo de Neossimbolismo que a revista difundia, embora a autora compartilhasse com aqueles o culto a Cruz e Souza e Alphonsus de Guimaraens. Afirma o autor que, na poética de Cecília, prevalece um outro tipo de Neossimbolismo, filiado às sondagens líricas de Antonio Machado, Rilke, Lorca e Tagore, os quais conceberam a poesia como sentimento transformado em imagem. Damasceno (1983), igualmente, propõe que a aproximação de Cecília com o grupo delineava a feição espiritual de sua arte, inspirada em elevado misticismo, mas não implicava compromisso de ordem doutrinária. Em anotações deixadas pelo autor³⁹, Gouvêa (2008) nos fala de um telefonema de Cecília a Damasceno, dizendo que, mesmo no início, não havia se filiado a nenhum grupo, nem ao de *Festa*, pois a inclinação católica da revista seria um obstáculo a qualquer ingresso⁴⁰. Talvez por isso afirme Gouveia (2002) ser o encontro de Cecília com *Festa* um “acidente de percurso”, que lhe trouxe apenas o adensamento do perfil poético que já se delineava desde a publicação de sua primeira obra. Assim, embora houvesse ressonâncias entre *Festa* e sua proposta poética, Cecília permanecia uma poeta independente e autônoma.

Alguns autores consideram que, ao lermos a obra cecilianiana, é possível visualizar características singulares que permitem agrupar os poemas em determinadas fases, ciclos ou “estágios de conhecimento”, embora essa classificação não seja rígida e não leve em conta a cronologia, uma vez que as datas de composição e publicação das obras nem sempre se sucederam imediatamente (COELHO, 1993; ZAGURY, 1973). Zagury ressalta, a propósito, que o conjunto da obra artística de Cecília forma um universo fechado, cuja sucessividade das unidades não registra uma linearidade, mas sim uma recombustão e redestilação dos mesmos elementos básicos, aqui e ali enriquecidos com outros elementos e sempre renovados quanto à combinação. Uma linha divisória, entretanto, aparece com força nesta obra poética, e foi traçada pela própria Cecília: aquela que separa a obra da juventude da da maturidade, que se iniciará em *Viagem* (1939). Segundo Gouvêa (2008), parece claro que isto se deve ao fato de que nossa autora não considerava a primeira como parte de sua identidade poética e estilística alcançada posteriormente.

³⁸ A revista *Festa* publicou, além de poemas de Cecília, poemas de autores modernistas como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Mário de Andrade (GOUVÊA, 2008).

³⁹ Trata-se de um acervo de anotações deixadas pelo autor com vistas a uma biografia que não chegou a realizar, segundo Gouvêa (2008).

⁴⁰ Percebemos, através de seus poemas e de suas entrevistas, que Cecília era uma humanista cuja espiritualidade não se enraizava em credos institucionalizados.

Embora a sucessão dos ciclos não se manifeste de forma muito progressiva e linear (pois, é claro, as emoções não evoluem deste modo) e temas anteriores possam aparecer em poemas de fases posteriores, Coelho (1993) considera que seja possível caracterizar uma trajetória poética em Cecília. Sua obra partiria de uma atitude mística, de húnus decadentista, de valorização do sonho e aspiração à morte como caminho para a comunhão com o Absoluto, para um aprofundamento da “descoberta da vida” (vista não mais como obstáculo, mas como meio de ascese) – descoberta esta que se amplia para a valorização do momento vivido. A partir de então, a poesia passa a ser o ponto de ligação entre a efemeridade da vida e a eternidade do Absoluto. Ao fim, sua poética se aprofunda verticalmente na valorização do ser humano em si, como partícipe da eternidade cósmica⁴¹.

A chamada obra imatura é inaugurada com a publicação de *Espectros*, em 1919, quando Cecília contava com dezoito anos de idade, e já apresentava o germe daquilo que viria a se desenvolver na poesia posterior, exibindo uma gama de motivos mitológicos e símbolos. Inúmeras influências amalgamam-se nos versos, que já ostentam uma profusão de símbolos não obstante a preocupação com o estilo e a métrica. Como sublinha Gouvêa (2008), ali desfilam imagens bíblicas, hindus e celtas; além disso, os poemas se remetem ao ocultismo (algo muito presente no Romantismo alemão e, posteriormente, no Simbolismo). É interessante, ainda, a profusão de imagens femininas a povoar tais poemas. Elas aparecem isoladamente (como a de Joana D’Arc) ou ainda em figuras de *coniunctio*: a união Masculino-Feminino surge nas figuras de Marco Antônio e Cleópatra, Sansão e Dalila, Dom Pedro e Inês de Castro.

Cecília abriria mão da preocupação formal de ressonância parnasiana manifesta em *Espectros* nas obras posteriores. Entretanto, cabe frisar aqui que, apesar de utilizar um vocabulário afeito ao Parnasianismo, a obra já revela, também, a escolha de um léxico que ascenderia à condição de “símbolos axiais na linguagem ceciliana da maturidade” – as imagens de noite, vento, sombra, nuvem, cavalo, ave, efêmero, flores, êxtase, alabastro, espectros. Algumas destas figuras antecipam a atmosfera de mistério noturno presentes nas obras da maturidade (GOUVÊA, 2008, p. 28-29).

Em *Espectros*, já é possível vislumbrar, portanto, a ideia de fundo da poesia ceciliana. Segundo Gouveia (2002, p. 86), “pela alquimia verbal, o poeta arranca da noite, da

⁴¹ Cumpre ressaltar que abordamos, neste capítulo, as obras de Cecília que mais espaço ganharam em sua fortuna crítica. Eventuais exclusões se devem ao fato de que, para melhor atender às necessidades da pesquisa, é necessário aprofundar determinados temas e sintetizar outros. Cecília escreveu uma tese, muitas crônicas e ainda livros infantis, que aqui não foram contemplados para privilegiar, neste espaço de reflexão, nosso objeto de análise (as imagens relacionadas ao feminino).

história, do passado de sua infância ou do passado coletivo de seu povo os deuses tutelares de sua criação, expressão quase mediúnicamente de uma procura interiorizada e carente de Absoluto”.

A poesia de Cecília anuncia, assim, qual será sua matéria-prima: a síntese entre as imagens provenientes do reino da noite – o inconsciente – carregado de “fantasmas de outra idade”, dos tempos primordiais – e a claridade da consciência cuidadosa, “exausta a tanto estudo”. Deste fecundo relacionamento entre inconsciente e consciência – imagem e palavra – surgirá a obra madura, conforme veremos adiante.

Em 1923, é publicado *Nunca Mais... e Poema dos Poemas*, duas obras agregadas num único volume, já com diferenças formais em relação a obra inicial. Gouvêa (2008) identifica, igualmente, a presença do “penumbrismo”, caracterizado pelo tom intimista e melancólico, o “gosto pela penumbra e pelo crepúsculo, evocação, sugestão, mistério, tudo composto em versos cujo ritmo em liberação e cujo meio-tom musical se opunham à eloquência parnasiana em moda” (GOLDSTEIN apud GOUVÊA, 2008, p. 33). É importante sublinhar que seguem presentes em *Nunca Mais...* as figuras mitológicas: a “princesa branca”, Ísis, Nossa Senhora e uma profusão de imagens relacionadas à lua ou ao luar.

Em *Poema dos Poemas*, o segundo livro da díade, o tema único – a depuração transcendente do assunto bíblico – toma o lugar das paisagens anteriores para elevar-se como espiral de súplica e oferenda (DAMASCENO, 1983). O próprio título já traz uma alusão ao Cântico dos Cânticos. Gouvêa (2008) considera que, por preludiar a vertente metafísica de sua poesia e constituir uma espécie da poética em gestação, *Poema dos poemas* seja o mais relevante entre os livros da juventude cecilianiana. Algumas das recorrências “obsessivas” de sua maturidade já se fazem presentes nesta obra, como a imagem do sonho interdito.

Baladas para El Rei, publicado em 1925 também nasce em solo decadentista e neossimbolista. Algumas composições deste volume resgatam o épico, as lendas e os contos populares em seus aspectos mágicos e mitológicos; entretanto, o tom hegemônico da maior parte dos poemas é a atitude nostálgica, própria do Romantismo inglês e alemão (GOUVÊA, 2008). Nova profusão de imagens relacionadas ao Feminino acompanha estes escritos, como a figura materna (chamada “Minha Mãezinha”), a donzela “dos tempos do rei Guntar”, as “avozinhas mortas”, as “três princesas” silenciosas, além da imagem de imensa relevância maternal em sua infância, a pajem Pedrina, homenageada no poema *Para a Minha Morta*.

Em suma, argumenta Gouvêa (2008, p. 46) que, se fosse possível elencar algumas das vertentes poéticas de Cecília a partir das leituras críticas da obra imatura, sua síntese poderia ser: “espiritualidade, simplicidade, orientalismo, musicalidade, herança do simbolismo, autoinvestigação” – às quais a autora acrescentaria “negatividade, essencialidade,

inquietação místico-metafísica e – à exceção de *Espectros* – recusa à representação mimética do real sensível.

Um hiato de 14 anos separa a publicação da última obra chamada imatura e aquela que deslindaria sua dicção poética definitiva. Nesse período – sobretudo na primeira metade da década de 1930 – Cecília atravessaria uma série de atribulações afetivas, dificuldades econômicas e decepções profissionais.

Uma vez formada, a professora Cecília Meireles entregou-se à faina educacional, mas paralelamente ao trabalho como educadora e à atividade literária, atuou também como jornalista, escrevendo para os principais periódicos da imprensa carioca. Casada desde 1922 com Correia Dias, Cecília foi mãe de três filhas – suas “três Marias”: – Maria Elvira, Maria Mathilde e Maria Fernanda (DAMASCENO, 1983).

Em 1935, Cecília tem que reunir forças para lidar com um duro açoite do destino: o suicídio do marido, em 19 de novembro de 1935⁴². Além do imenso desgaste emocional, sobrava-lhe agora a responsabilidade de manejar sozinha o sustento das três filhas, o que a levou a sobrecarregar-se de atividades: no mesmo ano, passa a lecionar Literatura Luso-Brasileira e Técnica e Crítica Literária na Universidade do Distrito Federal (viria também, posteriormente, a lecionar na Universidade de Austin, Texas, em 1940), mantém uma coluna sobre folclore no jornal *A Manhã* e outra, de crônicas semanais, no *Correio Paulistano*; escreve também para *A Nação* e atua na organização da revista *Travel in Brazil*. Além de todas estas atividades, Cecília desempenharia, vida afora, o ofício de tradutora de inúmeros autores – entre eles, Rainer Maria Rilke, Virginia Woolf, García Lorca, Rabindranath Tagore e Aleksandr Pushkin, além de antologias de poetas israelenses – valendo-se de seus conhecimentos da língua inglesa, francesa, italiana, espanhola, alemã, russa, hebraica, chinesa, japonesa e dialetos do grupo indo-iraniano.

Como relata Dal Farra (2006), a este duro golpe somaram-se as intrigas políticas que levantavam suspeita sobre a legitimidade moral e educacional dos livros que na biblioteca infantil circulavam. Alegando o caráter pernicioso daquilo que era ali oferecido às crianças, em 1937, uma ordem de Getúlio Vargas decretava o fim daquele espaço amado por Cecília⁴³.

⁴² Segundo Gouvêa (2008), na lírica ceciliana, uma série de poemas alude a esse acontecimento: *Inverno e Fadiga* (em *Viagem*, 1939), *Elegia*, *Monólogo* e *Fantasma* (em *Mar Absoluto e Outros Poemas*, 1945), *Vigília* (em *Vaga Música*, 1942) e *Canção Póstuma* (em *Retrato Natural*, 1949).

⁴³ Conforme Jussara Pimenta (apud GOUVÊA, 2008, p. 194), Cecília Meireles havia sido tachada com os intelectuais da época de comunista. A desconfiança política do Estado Novo envolvia todos os educadores renovadores (entre os quais ela se destacava), acusados de ateísmo e de comunismo. Vargas transformou a biblioteca em posto de coleta de impostos.

Em meio a inúmeros percalços, prossegue Cecília como trabalhadora incansável em suas atividades didáticas e jornalísticas. Por meio da coluna sobre folclore, de sua autoria, mantida em *A Manhã*, poderemos visualizar o que seria um de seus grandes objetos de interesse e estudo ao longo de muitas décadas. Gouvêa (2008, p. 158) afirma que as transfigurações nacionais e regionais dos mitos e contos maravilhosos antigos sempre a fascinaram, pois que a poeta mantinha um “vivo interesse pela história das mentalidades desde os tempos primordiais”. De fato, Cecília participou da organização do Instituto Nacional do Folclore e proferiu várias conferências sobre o tema (entre elas, *Batuque, Samba e Macumba*, em Portugal, em 1934, a qual ilustrou com seus próprios desenhos). Gouvêa conta ainda que, em 1952, Cecília publicara um livro com seus estudos sobre as *Artes Populares*⁴⁴, onde mencionaria a necessidade de salvaguardar-se no Brasil sua tradição folclórica, “verdadeira nutrição espiritual dos povos, com tudo quanto envolve de mágico, profano e religioso”. Segundo Gouvêa (2008, p. 159), em nossa tradição folclórica, o olhar investigativo de Cecília já enxergava marcas da herança mitológica antiga.

A nosso ver, tal estudo constitui uma profunda evidência da percepção de Cecília com relação à existência de símbolos no folclore e na literatura, embora a poeta jamais lhes desse tal nome. Cecília percebia a permanência dos temas mitológicos, arquetípicos, a povoar o folclore dos povos, identificando ressonâncias e afinidades entre eles, o que funcionaria como uma espécie de pano de fundo agregador da humanidade. Na tese *O Espírito Vitorioso*, já mencionada, referindo-se à literatura produzida por diferentes povos e em diferentes épocas, ela argumenta:

É um fenômeno de correspondência, de que até se conhecem curiosos casos, em que poetas que nunca se leram, escrevem, distanciados no espaço, no tempo, – ou em ambos – as mesmas coisas, quase com as mesmas palavras. São certas ubiquidades de pensamento, de sentimento, de intuição, características do próprio estado de humanidade. Só se pode repercutir aquilo que em nós encontra capacidade de repercussão, isto é, aquilo que se parece conosco (MEIRELES apud ZAGURY, 1973, p. 145).

Da mesma forma, em *Problemas da Literatura Infantil*, a poeta afirma:

A Literatura Tradicional apresenta esta particularidade: sendo diversa em cada país, é a mesma no mundo todo. É que a mesma experiência humana sofre transformações regionais, sem por isso deixar de ser igual nos seus impulsos e idêntica nos seus resultados. Se cada um conhecer a herança tradicional de seu povo, é certo que se admirará com a semelhança que encontra, confrontando-a com a dos outros povos. Esse manancial profundo que a todos alimenta não constitui apenas uma riqueza, mas um milagre, quando se pensa na facilidade que daí advém para

⁴⁴ Volume que integrou a coleção *As artes plásticas no Brasil*, sob direção de Rodrigo de Melo Franco.

as relações humanas. É um humanismo básico, uma linguagem comum, um elo entre as raças e os séculos (MEIRELES apud ZAGURY, 1973, p. 146-147).

Se transpusermos tais afirmações para a linguagem psicológica, falaremos da universalidade das temáticas arquetípicas, que constituem aquilo que é próprio do ser humano. Nelas, Cecília via uma “linguagem comum”, um “elo entre raças e séculos”, como de fato ocorre: ao observar as mais diversas mitologias, é nítido que há dilemas, dores e realizações comuns a toda a humanidade. Este é um dos pilares mais básicos da psicologia analítica que, de forma tão espontânea, já era abordado por Cecília em suas considerações sobre folclore e literatura.

Ao abordar, em seus escritos, as perspectivas psicológicas para a compreensão dos mitos, Cecília não se referiu em nenhum momento a Jung. Entretanto, sua visão peculiar guarda afinidade com nossa proposta, uma vez que a poeta não via a mitologia sob viés nacionalista ou regressivo, mas como um “documento da formação arqueológica do ser humano”, conforme relata Gouvêa (2008). A autora relembra ainda que, em sua atividade como tradutora, Cecília traduziu inúmeras obras vinculadas à mitologia e ao folclore, tais como *As Mil e Uma Noites*, *Peer Gynt*, de Ibsen, *Antigone*, de Jean Anouilh, *D. Juan*, de Pushkin, *Péleas et Mélisande*, de Maeterlinck, *Orlando*, de Virginia Woolf, *Yerma* e *Bodas de Sangre*, de García Lorca, além de obras de Tagore relacionadas à mitologia hindu (GOUVÊA, 2008, p. 150).

O mais interessante registro desse ramo de suas atividades, a nosso ver, consiste num curso sobre *Técnica e Crítica Literária*, ministrado na Universidade do Distrito Federal, em 1937. Nele, conforme relata Gouvêa (2008, p. 160), encontra-se um documento sistematizado e ainda inédito que expressa a concepção de Cecília sobre o legado dos mitos, fábulas e lendas na origem das literaturas e das religiões, bem como seus reflexos na história das mentalidades⁴⁵. O interesse de Cecília por tal temática talvez possa explicar, em parte, a profusão de imagens mitológicas a povoar sua poética, presentes tanto na obra imatura quando na escrita da maturidade, iniciada com a publicação de *Viagem*, em 1939.

Esta obra fundamental no conjunto de seu trabalho literário traz a público sua arte definitiva. Muitos autores consideram-na “o encontro definitivo com sua arte maior” (COELHO, 1993, p. 43), “o livro que melhor expressa sua maturidade poética” (MOISÉS apud RÜCKER, 2002b, p. 139). Damasceno (1983) argumenta que, com esta publicação,

⁴⁵ Nesse curso, Cecília apresenta as visões de Freud e Adler sobre a mitologia, mas não há qualquer menção a Jung (GOUVÊA, 2008). Entretanto, a julgar por sua concepção sobre os mitos, muitos alinhavos poderiam ser tecidos entre o pensamento de Cecília e o do autor.

ingressava Cecília na primeira linha dos poetas brasileiros, ao mesmo tempo que se distinguia como a única figura universalizante do movimento modernista. Dantas (1984) considera que, em *Viagem*, Cecília consolida a “modernidade” de sua poesia. Não obstante, ela consegue ultrapassar a estética moderna, pois o que escreve se integra à história do homem. Trata-se de uma modernidade sem radicalismos, busca de totalidade e de reencontro do homem consigo mesmo e com o mundo. Para Zagury (1973, p. 31), não é “outra” a poesia que Cecília apresenta nesta obra, e sim a mesma, “transformada pelo amadurecimento de suas diretrizes principais propostas desde sempre”.

Viagem inicia, portanto, um novo ciclo na obra ceciliana. Este volume pode ser compreendido em conjunto com as obras que o sucedem, *Vaga Música* (1942) e *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945). Nesta fase, a dicotomia Eu-Tu, ou Eu-Outro, tão presente nos escritos de Cecília, torna-se mais abrangente: o Outro agora passa a ser projetado no universo e nos elementos naturais. A percepção dos sentidos torna-se mais aguçada e o esfumaçado penumbroso dá lugar a uma imagem límpida, mas totalmente eivada de conotações simbólicas. O vocabulário erudito é substituído por outra linguagem, de cunho universal, embora não menos cifrada (ZAGURY, 1973).

Os três livros são “inundados” por um campo semântico aquático, permeado por símbolos marítimos ou que guardam com o mar estreitas relações: ondas, oceanos, brumas, correntezas, navios, conchas, caravelas, barcas, praia, areia, marinheiros. Dos elementos naturais, o mar é o mais fluido e dinâmico; permite o trânsito livre da persona poética, totalmente instalada nesta “mística placentária” (RÜCKER, 2002b; ZAGURY, 1973). A viagem ou navegação, para além de uma metáfora, torna-se um paradigma de vida. Rücker (2002b) salienta que o ato de navegar, nesta poética, é um movimento em direção a dimensões metafísicas, pois não é neste mundo que o eu-lírico continuará sua viagem, mas no mundo onde a memória se desmancha e onde navegam homens eternos – o mundo imaterial.

Nesta fase de sua obra, a vivência pan-mística de nossa autora não encontra mais transcendência que não seja inerente ao próprio ser. No poema *Compromisso*, de *Mar Absoluto e Outros Poemas*, a identificação com os druidas – casta sacerdotal que se manteve entre os celtas durante séculos, antes de Cristo, cuja ordem religiosa fundamentava-se no misticismo e na magia – expressa claramente a natureza cósmica, universal e infinita da integração que a poeta almeja (COELHO, 1993; ZAGURY, 1973):

Perguntam pelo mundo
olhos de antepassados;
querem, em mim, suas mãos

o inconseguido.
 [...]

Vive! – clamam os que se foram,
 Ou cedo ou irrealizados.
 Vive por nós! – murmuram suplicantes.

Vivo por homens e mulheres
 de outras idades, de outros lugares, com outras falas.
 Por infantes e velhinhos trêmulos.
 Gente do mar e da terra,
 suada, salgada, hirsuta.
 Gente da névoa, apenas murmurada.
 [...]

Esta sou eu – a inúmera.
 Que tem de ser pagã como as árvores
 E, como um druida, mística.
 Com a vocação do mar, e com seus símbolos.
 Com o entendimento tácito,
 instintivo,
 das raízes, das nuvens,
 dos bichos e dos arroios caminheiros
 [...]

(MEIRELES, 1997, vol. 1, p. 183-184).

A voz de Cecília é, então, a voz intemporal e imemorial, a voz dos que se foram – essa “gente da névoa”, essa multidão de homens do mar e da floresta que deseja que agora a poeta “viva” por eles. De numerosas vozes ancestrais – e, por que não dizer, dessa voz profunda e obscura que nos atinge via inconsciente coletivo – nasce sua nova poesia, cada vez mais identificada com aquilo que Jung (vol. 15) caracterizou como “modo de criação visionário”. Lembra-nos Mello (2002b) que muitos mitos cosmogônicos associam o mar e a noite como o lócus da origem da vida, o qual agrega as qualidades marítimas – reino da metamorfose – e as noturnas – reino da solidão e do mistério. Cecília parece estar à vontade nesses dois lugares simbólicos, assim como na vivência da solidão, que descrevia como sendo sua condição de inteireza, isenção e serenidade (ZAGURY, 1973). Como se inventasse o mito cosmogônico de sua própria criação poética, Cecília nos traz a imagem do mar como início de tudo. Um mar que tudo fertiliza, que vivifica simbolicamente a realidade. Tocada pelo universo marítimo, a experiência de vida de Cecília se agiganta, tece visões de mundo e fornece a matéria-prima para as indagações existenciais. A imagem do mar eleva-se, segundo Gouveia (2002), a grande padrão de vida interior, à expressão simbólica da “solidão robusta” e de um “tempo inteiriço”.

A imagem da ilha, tão presente em sua escrita e também associada ao universo marítimo é, igualmente, um estado de espírito. Gouveia (2002) sublinha a importância que teve para Cecília sua “genealogia insular”, sua “natureza atlântica”.

Em *Mar Absoluto e Outros Poemas*, evidencia-se ainda a concepção temporal peculiar de Cecília: a unidade de todas as coisas existe numa zona espessa (presente) que não obedece a uma concepção de tempo linear e “horizontal”, mas a um tempo “vertical”, “acrônico”, dimensão do “estar sendo”, através do qual se dá a vitória do eterno sobre o contingente. A “experiência do profundo”, para a poeta, não se viabiliza numa concepção temporal progressiva e linear (GOUVEIA, 2002, p. 128-129).

Para compreender seu paradigma temporal, é necessário relacionar o conceito de *instante* com o de *duração*. O instante, em sua poesia, tem grandeza ilimitada: o tempo não é feito de passado, presente e futuro, nesta ordem progressiva. O tempo existe em cada instante, é o Agora, o Sempre e o Nunca, uma presença plural de instantes figuráveis metaforicamente. Cada instante realiza-se como uma totalidade, cada momento é uma eternidade, um espaço aberto, dinâmico e indeterminado (GOUVEIA, 2002).

A tríade supracitada (*Viagem, Vaga Música e Mar Absoluto*) foi publicada num contexto de grande movimentação e intensa produtividade. Desde 1940 casada com Heitor Grillo, a poeta manteve-se viajando pelos Estados Unidos e pelo México ao tempo em que lecionava no Texas. Paralelamente à publicação de tais obras, além de *Retrato Natural* (1949), ela leva a cabo uma intensa pesquisa histórica que culminará com a publicação do *Romanceiro da Inconfidência*, em 1953 (DAL FARRA, 2006).

Com a experiência dessa nova fase de vida, ainda em 1940, Cecília inicia sua saga de viagens ausentando-se, de tempos em tempos, da residência que passa a ocupar no Cosme Velho, no Rio de Janeiro. Ao longo da vida, ela visitaria países como a Argentina, Uruguai, França, Bélgica, Holanda, Índia, Goa, Itália, Porto Rico e Israel. Conforme Dal Farra (2008), tais destinos não constituíam apenas simples terras a visitar, mas eram apreendidos em experiências poéticas que redundaram em versos de itinerância, como *Doze Noturnos de Holanda* (1952), *Poemas Escritos na Índia* (1953), *Poemas Italianos* (1953), *Pistoia, Cemitério Militar Brasileiro* (1955) e *Poemas de Viagens* (1940-1964). Para a autora, a poesia contemplativa presente nessas obras revela que tais cenários perfizeram, para Cecília,

[...] “retratos de uma grande pátria transcendente, desejo de abolição das linhas demarcatórias, terras que ela habita na sua condição de “moradora de uma latitude própria”, ela que, naquilo que escreve, exerce a condição de andarilha solitária e de exilada sem parada fixa (DAL FARRA, 2008).

Além das publicações aqui mencionadas, em sua produção poética, Cecília publicaria ainda *Amor em Leonoreta* (1951), *O Aeronauta* (1952), *Canções* (1956), *Pequeno Oratório*

de Santa Clara (1957), *Romance de Santa Cecília* (1957), *Metal Rosicler* (1960) e *Solombra* (1963).

Descrita por amigos próximos, como Ruy Affonso Machado como uma trabalhadora incansável e contumaz, Cecília manteve, nos últimos anos de vida, uma rotina de atividades alucinante. Machado (2007) nos lembra que, nos quatro anos de trabalho em que estivera adoecida, ela realizou inúmeras traduções, cuidou do preparo de sua *Antologia Poética* e de publicações direcionadas ao público infantil, como *Ou Isto ou Aquilo* (1964), além do já mencionado *Solombra*, um de seus mais importantes livros de versos. Cecília escreveu ainda um sem-número de crônicas para vários jornais e para emissoras de rádio, bem como duas contribuições para as comemorações do quarto centenário do Rio de Janeiro. Tudo isso sem contar os 450 poemas que constavam no arrolamento de suas obras inéditas (MACHADO, 2007).

A despeito da intensa produtividade, a 9 de novembro de 1964 Cecília interrompe seus afazeres. Ao entardecer deste dia, ela parte para sua última viagem. Nas palavras de Sadlier (2007, p. 260), Cecília, “que lançou em vida mais navios que o Infante D. Henrique, e para quem o ato de viver foi um périplo mágico e sem tempo [...] se tornou não só a matéria de seus sonhos mas também de suas canções”. Não obstante o desgaste provocado pelo câncer, a poeta, que se autodenominava alguém que possuía “uma certa intimidade com a morte”, conseguiu a façanha de morrer “com vida”, sendo produtiva até seus dias derradeiros. Ela, que deu à luz três filhas, foi a mãe de um sem-número de poemas, frutos da fecundidade avassaladora infundida por seus olhos aos mais ínfimos detalhes da realidade que, em seu seio generosamente poético, eram gestados em palavra e sentimento.

As características que descrevemos, na obra cecilianiana a situam, a nosso ver, numa zona privilegiada para seu estudo em psicologia analítica. O conhecimento a afeição pela mitologia e pelas imagens de sonho, o apreço pelas lendas e pelo folclore e a profusão de símbolos presentes em sua poesia a tornam, segundo compreendemos, um campo fecundo para o diálogo entre psicologia e literatura.

Entre a miríade de produções cuja contemplação seria possível nesse tipo de análise, optamos por focalizar os símbolos relacionados ao Feminino Arquetípico no poema *Mar Absoluto*, que abre o livro homônimo. Como se trata de um estudo sobre o Feminino, achamos por bem realizá-lo com um poema que não apresente, especificamente, imagens “femininas”, no sentido de se relacionarem diretamente à figura da mulher, por ser este tipo de estudo já contemplado entre alguns estudiosos da obra de Cecília. Deteremo-nos, portanto,

nos domínios do arquétipo, cujo cânone simbólico se expressa nas mais variadas imagens, ultrapassando a caracterização de gênero.

Para melhor situar o tema no contexto da produção acadêmica que vem sendo realizada atualmente, reportamo-nos à revisão bibliográfica que antecedeu nossa análise.

4.1 – Revisão bibliográfica: o Feminino em Cecília Meireles

Na revisão bibliográfica, voltamos o olhar para as pesquisas cujo foco recai sobre a obra de Cecília Meireles buscando compreender, por meio destas, como sua poesia vem sendo analisada e discutida. Para tanto, tomaremos alguns artigos de produção recente (2006 a 2010), em sua totalidade oriundos da área das Letras. Cabe ressaltar aqui que a escolha por artigos de estudo literário se deu pelo fato de que, em psicologia analítica, não existem ainda trabalhos, de nosso conhecimento, que enfoquem a obra da poeta. Desta forma, uma revisão da literatura científica que a contemple deve se concentrar no trabalho dos pesquisadores oriundos de outras áreas do conhecimento. Ainda assim, consideramos essa iniciativa pertinente, mesmo do ponto de vista da psicologia, pois, através das pesquisas aqui abordadas, poderemos traçar um panorama das discussões acadêmicas sobre a obra cecilianiana, o que se mostra extremamente relevante para pesquisadores, de quaisquer outras áreas, que tenham interesse nesta temática.

O critério de seleção dos artigos foi a presença do elemento Feminino como objeto de análise. Nosso intuito foi traçar um panorama das formas pelas quais ele foi percebido pelos pesquisadores e que tipo de tratamento estes deram ao tema.

Para elaborar nosso estudo, foi realizada uma pesquisa em bases de dados disponíveis no meio eletrônico, onde constatamos a ausência de artigos referentes à obra de Cecília Meireles em periódicos internacionais. Nossa busca restringiu-se, portanto, às bases de dados nacionais. A seleção de artigos se deu no período de agosto a outubro de 2010, e o critério utilizado na busca foi a regularidade em torno de certas palavras-chave (Cecília Meireles, poesia, historicidade, sexualidade, feminino, sagrado, mulheres poetas, literatura brasileira, figuras femininas, literatura de autoria feminina, crítica feminista).

Pesquisar a temática do Feminino nos escritos de Cecília Meireles é um trabalho recente, do qual têm se ocupado algumas pesquisadoras apenas nos últimos anos. A chamada “crítica tradicional” da obra de Cecília tendeu, por décadas, a confinar a poeta numa condição de assexualidade. Como exemplo, podemos recorrer a Azevedo Filho (1970), um dos pioneiros na análise de seus poemas, que vê no conjunto da obra cecilianiana uma cosmovisão de

cunho notadamente impressionista, ferida pela angústia pela fugacidade do tempo e efemeridade da vida, pelo dualismo conflitual entre carne e espírito, o que imprime a seus poemas uma tristeza mística, essencialmente desencantada e desinteressada pelas coisas materiais. Também para Zagury (1973), os poemas de Cecília são marcados por uma espécie de ascetismo, sendo a solidão sua condição de inteireza, isenção e serenidade. “Pastora de nuvens”, epíteto com que a própria Cecília se denominava, passou a ser um termo utilizado pela crítica tradicional para retratá-la como a poeta do diáfano, das formas etéreas, situada a uma distância absoluta dos temas corporais, carnavais e telúricos.

Algumas pesquisadoras contemporâneas têm questionado tal classificação, argumentado ser a poesia cecilianiana muito mais ampla do que nos propõe a crítica mais ortodoxa. Esta discussão está presente, de forma marcante, nos artigos selecionados para nossa análise. De uma forma geral, as autoras tendem a questionar a crítica tradicional e situar Cecília como a poeta do Feminino por excelência. Nesse sentido, o artigo de Dal Farra *Cecília Meireles: imagens femininas* (2006), publicado nos *Cadernos Pagu* (n. 27) é uma obra de referência, tanto pela qualidade de sua análise quanto pela riqueza de sua argumentação, aquilatada por um vocabulário poético digno de um estudo da obra de Cecília.

Dal Farra (2006) apresenta um percurso das imagens femininas presentes na obra poética de Cecília Meireles através da análise de alguns de seus poemas. Primeiramente, a autora expõe seus dados biográficos, relacionando-os a algumas das principais características de suas obras. Em seguida, explora as características do Feminino, ainda que de forma sucinta, e apresenta os poemas onde, segundo seu ponto de vista, ele se torna visível. A autora vê algumas zonas privilegiadas onde esse princípio se mostraria, a saber, os objetos especulares, como o “espelho” e o “retrato”, que a poetisa utilizaria para se autoperscrutar.

Para Dal Farra (2006), os poemas de Cecília aproximam a mulher a símbolos como o luar, as estrelas, a solidão, a sereia, o canto. Ela nos lembra que eles evocam, ainda, imagens de mulheres provenientes de outras obras literárias, tais como Beatriz, a amada de Dante, e Margarida, de Goethe, ou ainda Maria e Madalena. Dal Farra (2006) identifica nos escritos cecilianos, inclusive, inúmeras imagens míticas, como a figura da mulher cósmica, uma espécie de Feminino atemporal, gestando-se no útero primeiro.

De fato, trata-se de um trabalho referencial para os pesquisadores da área. Dal Farra (2006) percebe que, a cada quadro imagético dos poemas, subjaz uma grande metáfora: o universo, por exemplo, tomado como um grande útero, remete ao Feminino. Esse trabalho de amplificação simbólica resvala nos limites da psicologia analítica, e oferece, portanto, o início de um caminho para quem deseja prosseguir o estudo.

Da mesma forma, aproxima-se também da abordagem junguiana o artigo de Fernanda Ribeiro Queiroz de Oliveira, *O feminino e o sagrado em Cecília Meireles* (2008), originalmente publicado nos Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), intitulado “Tessituras, Interações, Convergências”. Ao largo das questões de gênero, o Feminino é visto, pela autora, como um princípio que atravessa o humano e suas construções. É ator das estruturas que compõem o imaginário humano e que incorpora, mais do que uma temática específica, um modo de apresentação do símbolo e do discurso.

Para sua análise, autora se baseia em Gilbert Durand (*As estruturas antropológicas do imaginário*, 1997), em Zaira Turchi (*Literatura e antropologia do imaginário*) e em Oliveira (*O feminino e o sagrado nas santas de Cecília Meireles*), sua tese de doutorado, pela Universidade Federal de Goiás).

Em as *Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Durand (1997) postula a existência de estruturas dinâmicas que são a base de todo o imaginário humano. No trajeto antropológico por ele proposto, estão as dominantes nascidas da reflexologia (posturais, digestivas e de fricção), que fazem nascer do corpo do indivíduo, realidade primeira, as bases da constituição abstrata. Dessas dominantes, Durand extrai dois grandes regimes do imaginário – o diurno e o noturno, sendo que este se divide em místico e sintético. Esse caminho bipartido se associa às imagens do mundo e as traduz em arquétipos, que circulam por todas as culturas, traduzidos por imagens e cores locais. Quando a história realiza sua interferência, temos o símbolo, zona de intersecção entre o histórico e o universal, entre o fato e o imensurável.

Segundo Oliveira (2008), é nesse campo do símbolo que o enigma se propõe – uma vez que enigmáticas são todas as perguntas de múltiplas respostas – que o Feminino se instala e atua. Para a autora, o Feminino alia o lírico, o regime noturno e o sagrado. O Feminino, na escrita, incorpora um modo de apresentação do discurso – por isso a poesia de Cecília pode ser descrita como “feminina”.

Oliveira (2008) considera que o mundo e sua palheta de configurações pode oscilar entre as divisões muito bem estabelecidas – próprias do regime diurno – até a dissolução na indeterminação e na indiferença – movimento peculiar do regime noturno místico. O Feminino aconchega-se no regime noturno e atinge seu ápice em sua configuração mística.

O modelo proposto por Durand foi retomado por Zaira Turchi, outra referência teórica importante no trabalho de Oliveira (2008). Segundo a autora, Turchi estabelece vínculos profundos entre os gêneros literários e os regimes do imaginário. A narrativa, de fronteiras e categorias bem demarcadas, assimila-se ao regime diurno. O teatro, pela dinâmica

híbrida de cenário e discurso, ação e texto, aconchega-se ao regime noturno sintético. A poesia encontra seu campo de expansão plena no noturno místico, área em que a solidariedade dos elementos do mundo faz emergir uma linha de continuidade onde o eu-lírico constrói sua simpatia pelo universo, fundindo-o em si mesmo. Essa relação teórica permite traçar a atuação do Feminino na literatura.

Também para Turchi, o movimento simbolizante é uma característica do Feminino. Por isso, associa a ele a poesia. Enquanto o masculino é diurno, peremptório, incisivo, o Feminino acolhe as semelhanças em si e encampa o movimento simbolizante como o seu principal mecanismo de atuação.

A proposta de Oliveira (2008), em seu artigo, é retomar três obras de Cecília Meireles: *O Pequeno Oratório de Santa Clara*, *o Romance de Santa Cecília* e *o Oratório de Santa Maria Egípcíaca*, observando-os a partir de seu alinhamento com o processo de evolução do movimento simbólico e simbolizante, que vai de um discurso doutrinário e quase previsível ao crescendo das forças do Feminino no tratamento do símbolo.

A partir da análise das três obras, Oliveira (2008) conclui que *o Pequeno Oratório de Santa Clara* é marcado pelo arrefecimento do poético, ou seja, as imagens poéticas são enfraquecidas em seu potencial, devido ao caráter doutrinário instaurado por Cecília. Para a autora, portanto, neste poema, o Feminino encontra-se, ainda, incipiente, contido pela “quase narrativa” do texto. No *Romance de Santa Cecília*, ele ganha novo fôlego, pelo constante abandono da narrativa linear em função de uma simultaneidade de significados e percepções próprios do poema. Assim, esta obra se situaria num espaço de transição, por excelência. É no *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* que o Feminino encontra seu espaço de expressão privilegiada: o lírico. Nessa obra, Cecília Meireles propõe um poema que se impõe às narrativas dos discursos doutrinários e oferece uma perspectiva de paridade divina à mulher. Assim, de *Pequeno Oratório de Santa Clara* a *Oratório de Santa Maria Egípcíaca*, o Feminino abre campo para a superação do doutrinário e da forte influência da narratividade, potencializando a construção e apresentação simbólicas já no primeiro movimento de leitura.

Ana Maria Domingues de Oliveira, em seu artigo intitulado *Figuras femininas na poesia de Cecília Meireles* (2007), originalmente publicado nos Anais do III Seminário Internacional Mulher e Literatura (Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística), também parte do princípio de que as representações femininas são frequentes nos escritos cecilianos, sendo muito mais variadas e complexas do que supõe a crítica tradicional. Isto porque, segundo a autora, a crítica já está condicionada a encontrar nos textos de Cecília um modelo pré-concebido, tido como etéreo,

espiritual, alienado, assexuado e incorpóreo. Oliveira (2007) crê que este modelo corresponda à expectativa daquilo que socialmente se considera – e se espera – que seja uma “escrita feminina” – uma literatura nobre, etérea, pudica, para usar termos caros à fortuna crítica ceciliana. O objetivo da autora, em seu artigo, é empreender uma leitura que busque evidências contrárias à crítica tradicional.

Oliveira (2007) analisa, em seu artigo, os poemas *Terra* (de *Vaga Música*), *Retrato Obscuro* e *Evelyn* (de *Mar Absoluto e Outros Poemas*) e *Balada das dez bailarinas do cassino* (de *Retrato Natural*), por constituírem, em seu critério, o marco da maturidade poética de Cecília Meireles. A autora amplifica algumas imagens encontradas, agregando-lhes significados simbólicos.

Em *Terra*, Oliveira (2007) desvela tanto a face maternal do Feminino, geradora da vida, quanto sua face dúbia. Ao mesmo tempo em que este princípio é representado em seu pólo positivo, que concede sabedoria, alma, músculos e asas, ou seja, que constrói seres sábios e fortes, é também representado como túmulo. Num vocabulário junguiano, tais imagens condensariam os pólos positivo e negativo do arquétipo materno.

Em *A dona contrariada*, Oliveira (2007) enxerga o Feminino criador, que não se deixa derrotar, e prossegue em seu bordado. A autora traça uma analogia entre o bordar e o cantar, entre as palavras “texto” e “tecido”, de mesmas raízes etimológicas – ou seja, compara a escrita à tecelagem, imagem arquetípica relacionada ao Feminino. A autora evoca, assim, a figura da tecelã, que tece como forma de resistência (Penélope) ou que, com o tecido de seu texto, dribla as adversidades (Sherazade). A tecelagem que não se interrompe sob nenhum obstáculo proporcionado, figurada no poema, é vista pela autora como uma metáfora para a condição da mulher na sociedade patriarcal.

Em *Retrato Obscuro*, a autora analisa a presença de uma figura feminina misteriosa, de traços que se aproximam do divino, como uma possível figuração da força das mulheres.

De *Balada das dez bailarinas do cassino*, Oliveira (2007) retira a constatação de que, de fato, não é possível tomar Cecília Meireles apenas como a autora espiritualizada, ausente do mundo, etérea. A descrição das bailarinas que sofrem no cassino, na condição de mercadorias a serem consumidas, é quase “física”, relata a fragilidade dos corpos quebradiços e indefesos. O tom de Cecília, neste poema, nada tem de aéreo: é ácido, crítico, e revela uma postura de defesa do feminino agredido e vilipendiado.

A autora conclui com a análise do poema *Evelyn*, fazendo uma leitura da imagem do corpo feminino fundido ao mar, uma grande metáfora na obra ceciliana, nitidamente marcada por elementos marítimos. Para Oliveira (2007), a sereia é uma feliz metáfora para a integração

entre corpo feminino e natureza, ou entre corpo feminino e universo. *Evelyn*, nome derivado de Eva, é interpretado, por Oliveira (2007), como uma representação condensada de todas as mulheres.

Com sua análise, a autora procura evidenciar a presença de uma constante representação feminina na poesia ceciliana, justamente aquela que grande parte da crítica considera uma obra “sem marcas de gênero”.

Não foi possível verificar, no texto, qual o método de análise utilizado pela autora. Em sua leitura, Oliveira (2007) realiza uma espécie de “amplificação simbólica”, ou seja, relaciona as imagens relativas ao Feminino a outras figuras, mitológicas e literárias, gerando uma comparação textual e imagética, o que a aproxima da psicologia analítica.

É bastante pertinente a discussão levantada por Oliveira (2007), a respeito daquilo que seja preconcebido, ou mesmo idealizado como “escrita feminina”. Jacicarla Souza da Silva, em seu artigo denominado *Cecília e o feminino* (2009), originalmente publicado pela revista UniLetras, retoma esta questão: haveria diferentes formas de incorporar o Feminino à escrita poética? Para a autora, a crítica tradicional estabelece um conceito “ideal” de escrita feminina que, conseqüentemente, exclui outras formas de representação do Feminino. Torna-se fundamental, portanto, ressaltar outros aspectos relevantes na obra de Cecília Meireles, que permitam traçar outros perfis da escritora.

Silva (2009) buscará destacar, na escrita ceciliana, portanto, estes perfis, que se configuram como o oposto daquilo que foi consagrado pela crítica canônica da obra da poeta. A autora enfatiza o comprometimento de Cecília com questões relacionadas ao feminismo e à escrita de autoria feminina. Busca mostrar a atuação da poeta frente à literatura feita por mulheres e seu caráter precursor diante da crítica literária feminista na América Latina.

Silva (2009) apresenta os principais aspectos que giram em torno da crítica literária feminista presente na conferência *Expressão feminina da poesia na América*, palestra proferida em 1956, por Cecília Meireles, que consiste num ensaio em que esta apresenta um panorama da produção lírica de autoria feminina na América hispânica. São comentados traços significativos da poesia de grandes representantes, desde a barroca Sórora Juana Inés de la Cruz até a contemporânea de Cecília, Gabriela Mistral. O texto evidencia que Cecília Meireles já apontava as condições sociais como fator fundamental para a compreensão da diferença entre os sexos, revelando um conceito de gênero bastante atual, ao levar em conta que o mesmo pode ser concebido, atualmente, como “uma organização social da diferença sexual” (NICHOLSON apud SILVA, 2009).

A visão de uma Cecília militante em prol da defesa da escrita feminina na América Latina contrasta com a visão da Cecília eternamente confinada a uma espiritualidade ascética, que a distancia das questões mundanas. A questão da politização ou não da escritora é levantada por Maria da Conceição Pinheiro Araújo, em artigo intitulado *A poética do erotismo feminino em dois tempos: Cecília e Adélia* (2008), publicado nos Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), intitulado *Tessituras, Interações, Convergências*.

Concebendo a poesia como modo singular de enxergar o mundo circundante, a autora propõe discutir algumas questões referentes ao tema da sexualidade em obras de Cecília Meireles (*Mar Absoluto e Outros Poemas*) e Adélia Prado (*Terra de Santa Cruz*). A leitura sugere distanciamentos e aproximações.

Para a autora, a poesia de Cecília é “autossublimante”, marcada pela interdição de Eros no texto. Como consequência, os poemas cecilianos teriam como característica marcante a presença de um sensualismo difuso, incapaz de valorizar o sexo dentro do campo restrito da organização genital. Adélia Prado, ao contrário, dá margem a uma fala autobiográfica com ênfase no corpo erotizado. Seu tom desavergonhado rompeu com a fala tradicional das poetisas anteriores e chamou logo a atenção da crítica. Sua poesia é caracterizada, por Araújo (2009), como plena de uma feminilidade exuberante, marcada por um discurso de assunção e, até mesmo, de promoção da condição de ser mulher. Adélia teria a habilidade de expor, com contundência e entrega, a condição feminina, numa intensa mescla de erotismo e religiosidade.

Tecendo considerações sobre a obra das duas escritoras, Araújo (2009) constata que, por se situar num período histórico conturbado por lutas internas e externas, Cecília Meireles deixa entrever em sua poética o desconforto existencial. Seus poemas revelam o descompasso entre o sujeito-lírico, tensionado pela angústia existencial sinalizadora de conflitos profundos, e as condições históricas e sociais, que tentam sustentar um equilíbrio ilusório, uma aparente tranquilidade.

Por outro lado, o ambiente histórico pós-revolução sexual interferiu diretamente na produção libertária de Adélia Prado, que denuncia, em seus poemas, a falência do modelo de comportamento feminino herdado da sociedade tradicional (cristã, burguesa, patriarcal). Observamos uma explosão de fala feminina, *assumidamente política* e prazerosa.

No entanto, cabe-nos questionar este argumento. Estaria, porventura, a política ausente dos escritos cecilianos? Além dos argumentos de Silva (2009), que situam Cecília como grande defensora da escrita feminina na América Latina, consideramos que alguns

poemas falem por si, abordando diretamente a condição feminina em tom severo de crítica e lamento. O próprio *Balada das dez bailarinas do cassino*, anteriormente citado, retrata a condição das jovens que se entregam, como mercadorias, aos homens, tendo sua dignidade corrompida e propiciando o infinito choro de suas mães. Em *Prisão*, a autora descreve um imenso calabouço feminino, onde todas as mulheres do mundo estão encarceradas, convertidas “em sal e muro”, imagem absoluta de esterilidade, de barreiras intransponíveis. Haveria como classificar tais poemas como etéreos, alienados da realidade quotidiana, ou mesmo classificar a fala de Cecília como apolítica?

Com relação à “sensualidade difusa” que, segundo Araújo (2009), se verifica nos escritos cecilianos, é possível estabelecer um diálogo com o artigo de Dal Farra (2006), que discorre sobre a maneira peculiar como Cecília Meireles costumava abordar a temática da sexualidade. Segundo a autora, a marca ceciliana seria a fala sempre discreta, o que não significa que o tema esteja ausente, ou que tenha sido recalcado de sua escrita. Numa interessante análise do poema *Cavalgada*, Dal Farra (2006) apresenta uma Cecília Meireles sensual e até mesmo erótica, o que contraria incisivamente a crítica canônica de sua obra.

O próximo artigo analisado foi publicado na Revista Eletrônica de Crítica e Teoria de Literaturas. “*Uma pequena aldeia*”: síntese do mito de Penélope na poesia de Cecília Meireles (2007), de autoria de Denise de Carvalho Dumith, busca apontar a presença deste mitologema na poesia ceciliana, demonstrando sua importância e analisando-o comparativamente com o mito homônimo na *Odisséia*, de Homero. Através de um estudo mitocrítico proposto por Durand, no qual a personagem Penélope é enfocada a partir de seus principais mitemas (o da tecelã e o da mulher que espera o amado), a autora constata que Cecília é capaz de ressignificar o mito, acrescentando-lhe uma nova face: a mística.

Em *Uma pequena aldeia*, o mito de Penélope é reforçado, de modo implícito, através do mitema da tecelã, embora também seja invocado explicitamente, através da menção do nome da personagem. A subversão ao mito, segundo Dumith (2007), reside no fato de não existir, no poema, nenhuma mulher proeminente, que se destaque de forma especial. O que há é um coletivo, na condição de súditas: são todas “Penélopes anônimas”, obscuras. Amplificado pela autora, o mito de Penélope simboliza a atitude positiva das mulheres frente ao desafio da rotina e à espera que transcende o retorno do amado, caso seja vivenciada com concentração e dedicação.

A autora agrega novos significados simbólicos ao mito. No poema, o amor é aproximado metaforicamente à roseira, que encerra em si a dicotomia da felicidade e do sofrimento, simbolizada pela rosa e pelo espinho. A vida é comparada à brasa que se consome

ao produzir calor e irradiando luz, além do pano que é tecido “penolopicamente” por cada fio concreto e abstrato na trama dos nós, as circunstâncias. Enquanto tecem seus panos literais e metafóricos, as mulheres, em trabalho irmanado, constroem o ideal ético da salvação coletiva. É dessa forma que, nas palavras de Dumith (2007), Cecília Meireles “ressemantiza” o mito.

A partir da revisão literária aqui realizada, constata-se um crescimento crescente do interesse pela temática relativa aos símbolos ligados ao Feminino ou à presença de imagens femininas na escrita de Cecília Meireles. Contudo, a produção de artigos ainda é escassa, se levarmos em conta as possibilidades oferecidas pelo tema. A dificuldade em selecionar artigos cuja análise fosse viável evidenciou que o pesquisador interessado nesta temática ainda se moverá num terreno árido, provavelmente ajudando a lançar sementes para pesquisas futuras.

O consenso a que chegam todos os artigos é a presença indiscutível de uma espécie de “letra feminina” na escrita ceciliana, ainda que os autores percorram caminhos distintos para compor sua argumentação. Num movimento de ruptura com a crítica tradicional, os pesquisadores contemporâneos retiram de Cecília a projeção do estereótipo de “poeta das coisas etéreas” e dão-lhe um lugar ao chão, enraízam-na em elementos telúricos e naturais que fazem parte do mundo feminino.

A descoberta de novas possibilidades de se entrever o Feminino na escrita mostra-se muito fecunda, à medida que rompe com a imagem do feminino idealizado, pudico e quase assexuado, sedimentado pela crítica canônica da obra de Cecília. É uma constatação geral, entre as autoras analisadas, que o feminino assuma múltiplas formas e, portanto, a presença de tais elementos na escrita se mostre mais complexa e menos óbvia do que se imaginava até algumas décadas atrás. Motivamo-nos, assim, a prosseguir na análise das formas pelas quais esse princípio arquetípico se exterioriza na escrita ceciliana.

05 – MÉTODO

Nossa hipótese de trabalho considera que o arquétipo da Grande Mãe, ou do Grande Feminino, como nomeia Neumann (1995; 1997; 2000), expresse-se, simbolicamente, nos escritos de Cecília Meireles. Objetivamos, nesta pesquisa, compreender quais aspectos desse arquétipo ganham expressão, de que forma e através de qual conteúdo imagético, por meio da análise do seu simbolismo no poema *Mar Absoluto*. Para tanto, realizamos a amplificação desses símbolos, buscando compreender seus significados em profundidade.

O texto do poema foi concebido como um veículo que expressa os símbolos. Ele foi lido como se escuta a narração de um sonho: a linguagem “desenha” as cenas que constituem-se em símbolos devido ao seu contexto. Uma palavra isolada, a nosso ver, não poderia ser tomada como símbolo, apenas na relação estabelecida com as demais, formando com elas uma representação, um “quadro” pictórico. Quando este expressa motivos mitológicos, ou seja, conteúdos arquetípicos, os tomamos como símbolos.

Adotamos um método de análise qualitativa, a qual, segundo Penna (2009), propõe uma abordagem compreensiva e interpretativa dos fenômenos, buscando seus significados e finalidades. Para González Rey (2005), a metodologia qualitativa defende o caráter construtivo do conhecimento, o que significa concebê-lo como uma produção e não como uma apropriação do real. Por essa concepção, o acesso à realidade é sempre limitado e se dá a partir das práticas do pesquisador. Supera-se, assim, a ilusão de validade ou legitimidade de um conhecimento por sua correspondência linear com a realidade.

Todo descobrimento do pesquisador é, portanto, uma construção na qual o aspecto descoberto da realidade aparece como consequência de um modelo que permite sua inteligibilidade (GONZÁLEZ REY, 2005). Isto não implica em solipsismo, já que não se trata da negação do real. O “real” é um interlocutor, com o qual estabelecemos uma relação por intermédio de uma determinada teoria.

O paradigma junguiano⁴⁶, nossa base teórica, afina-se com a ciência pós-moderna e sintoniza-se com os princípios básicos da metodologia qualitativa. Sua perspectiva ontológica, que tem como pilar básico a ideia de totalidade e unidade, concebe o ser humano como um ser simbólico vivendo numa dimensão simbólica, a qual não pode ser caracterizada como um

⁴⁶ Utilizamos o termo “paradigma junguiano” na acepção empregada por Penna (2009, p. 52): “Por paradigma junguiano entende-se o corpo de conhecimentos propostos por C. G. Jung, ampliado e atualizado pelos pós-junguianos, e sua aplicação prática (clínica e pesquisa). Esse corpo compreende concepções ontológicas, pressupostos epistemológicos e propostas metodológicas articuladas num todo consistente e coerente que configura uma atitude perante o mundo e o ser humano”.

universo meramente físico, uma vez que abarca aspectos biológicos, ambientais, culturais e espirituais, integrados em um “todo” indivisível. Para Jung, a emoção, a intuição e a capacidade de perceber e criar por meio de símbolos são modos básicos de funcionamento humano, assim como a percepção por meio dos órgãos dos sentidos do pensamento (PENNA, 2009).

Conforme assinala Penna (2009), o paradigma junguiano considera a realidade em seus aspectos manifesto e subjacente, os quais se articulam numa totalidade abrangente movida por padrões organizadores – os arquétipos. Segundo a autora, a epistemologia junguiana dirá respeito, portanto, às possibilidades e limites de acesso aos conteúdos inconscientes (subjacentes), que só são acessíveis na medida em que se apresentam à consciência. Por esta razão, nessa abordagem teórica, conhecer equivale a tomar consciência, ou seja, integrar ao ego algo que antes era inconsciente, ampliando, assim, sua capacidade. Conhecimento e autoconhecimento tornam-se, deste modo, inextrincáveis. Daí a importância de considerar-se a subjetividade do pesquisador, excluindo-se qualquer pretensão de neutralidade.

A concepção de que a arte seja uma via de exteriorização para conteúdos simbólicos torna possível a análise da produção poética de Cecília Meireles, tal como propomos na presente pesquisa. Neste caso, concebemos a escrita como um veículo para a formação de símbolos, tanto para o autor do texto como para a cultura em que este se insere.

O simbolismo do arquétipo, segundo Neumann (1997) é a maneira como ele se manifesta sob a forma de imagens psíquicas específicas, que são percebidas pela consciência e são peculiares a cada arquétipo. Em nossa investigação, buscamos observar, descrever e compreender o plano pictórico do arquétipo da Grande Mãe por meio de sua expressão na escrita poética.

5.1 – Material

Esta pesquisa utilizou como material o texto do poema *Mar Absoluto*, de Cecília Meireles, que integra a obra *Mar Absoluto e Outros Poemas*. A edição que aqui utilizamos foi publicada em *Poesia Completa* (Editora Nova Fronteira, 1997), em seu primeiro volume.

5.2 – Procedimento

Realizamos, inicialmente, o levantamento da literatura existente em periódicos científicos, para situarmos o estudo do Feminino na obra de Cecília Meireles no contexto das pesquisas acadêmicas (cujos detalhes apresentamos no quarto capítulo). A pesquisa foi realizada em bases de dados nacionais disponíveis no meio eletrônico pois, conforme mencionamos anteriormente, não foram encontrados artigos sobre o tema em questão em bases de dados internacionais.

As bases consultadas foram SciELO (*Scientific Electronic Library Online*) e LILACS (Literatura Latino-Americana e do Caribe em Ciências da Saúde). Os artigos selecionados são oriundos de anais de congressos e de revistas. Entre os anais de congressos que forneceram material, encontram-se os Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Tessituras, Interações, Convergências), os Anais do III Seminário Internacional Mulher e Literatura (Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística), os Anais de Seminários de Pesquisa disponíveis no site da UNESP (Universidade Estadual Paulista /PROPe - Pró-Reitoria de Pesquisa) e os Anais do II Colóquio da Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Os artigos de revistas são provenientes dos Cadernos Pagu (n. 27), da revista Nau Literária (Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas), da Revista UniLetras e Revista Ângulo (FACES femininas da Literatura).

Foi realizada, paralelamente, uma nova pesquisa bibliográfica no intuito de localizar a questão do Feminino Arquetípico nas obras de Jung e de outros autores, no âmbito da psicologia analítica.

Para uma melhor compreensão da obra de Cecília Meireles, realizamos ainda um levantamento e um estudo de sua fortuna crítica.

Para escolha dos poemas a serem analisados e organização das imagens neles contidas criamos quatro categorias temáticas com base nos estudos desenvolvidos por Neumann (1997) sobre a qualidade dúplice do Feminino Arquetípico. Conforme mencionamos no terceiro capítulo, o autor constata, no arquétipo da Grande Mãe, a existência de um caráter elementar e de um caráter de transformação. Tomando como base essa caracterização e subdividindo-a em suas polaridades positiva e negativa (ou seja, levando em conta ainda suas esferas funcionais, delimitadas pelo autor) estabelecemos, então, as seguintes categorias:

- 1) **Caráter elementar positivo:** expresso nos símbolos relacionados ao gerar, conter, conservar, envolver, nutrir, aquecer, preservar.
- 2) **Caráter elementar negativo:** expresso nos símbolos relacionados ao reter, fixar, aprisionar, rejeitar, privar, abandonar.
- 3) **Caráter de transformação positivo:** expresso nos símbolos relacionados ao desenvolver, amplificar, crescer, sublimar e inspirar.
- 4) **Caráter de transformação negativo:** expresso nos símbolos relacionados ao dissolver, diminuir, devorar, extinguir, aniquilar e, ainda à ideia de morte, loucura e aniquilamento.

Os símbolos pertencentes a tais categorias encontram-se descritos detalhadamente no terceiro capítulo, item 3.2.2.

Assim sendo, a escolha dos poemas para análise consistiu numa convergência entre o texto ceciliano e o estudo desenvolvido por Neumann (1997), ou seja, optamos pelos poemas que expressassem símbolos que o autor caracteriza como peculiares ao Feminino Arquetípico.

A próxima etapa da pesquisa compreendeu a escolha do material a ser utilizado na análise, ou seja, a delimitação de um recorte na produção ceciliana que pudesse atender às necessidades desse estudo.

Conforme afirmamos anteriormente, no processo de construção do conhecimento que caracteriza a pesquisa qualitativa os aspectos subjetivos do pesquisador devem ser levados em consideração e ditam, normalmente, o tom da análise que se seguirá. Nessa abordagem, a escolha do objeto é considerada uma expressão de nossa condição subjetiva. Foi, portanto, o impacto causado pelo símbolos presentes no poema *Mar Absoluto* que o dispôs como objeto de nossas considerações. Além disso, consideramos que as imagens neles contidas enquadram-se nas categorias temáticas acima mencionadas.

5.3 – Análise de dados

Primeiramente, dispomos as imagens selecionadas no poema *Mar Absoluto* nas categorias anteriormente delimitadas. A primeira categoria, “caráter elementar positivo”, englobou o símbolo do barco. Trata-se de um símbolo ambivalente que, nesta categoria, assume o sentido de barca dos mortos, uma proteção ou oferenda para seus antepassados. Além do barco, a imagem do “alento heróico” proporcionada pelo mar entrou nesta classificação.

A segunda categoria, “caráter elementar negativo” englobou, igualmente o símbolo do barco, no sentido do “barco esquecido”, uma imagem de abandono. Igualmente, a ela agregamos os símbolos: linho, ferro, corda, âncora, sereia, bem como as imagens de “duros corais”, o mar “duro de gelo” e o “medo” proporcionado pelo mar aos navegantes. Da mesma forma, as características do mar, “desfolhado”, “cego”, “dono apenas de si”, “desprovido de apegos” entraram nesta categoria, ao aludir à imagem da indiferença materna.

A terceira categoria, “caráter de transformação positivo”, englobou o símbolo do “destino”, uma ideia bastante ambivalente considerada, no contexto da análise, tanto em seu aspecto positivo como no negativo. Aqui, ele é compreendido no sentido de “direção”, norte, como algo que aponta para adiante. A transformação apareceu, ainda, nas imagens de animais ou de seus fragmentos, a saber: jardins, estrelas, caudas, antenas, olhos, búzios, anêmona, cavalo e touro. Além destes símbolos, igualmente, inserimos nesta categoria a concepção temporal cíclica, expressa em imagens como a do mar “matando-se e recuperando-se”, seu “prodigioso ritmo”, sua “eternidade lúdica”. As imagens “o dançarino e sua dança” e a “água de todas as possibilidades” foram, da mesma forma, aqui situadas.

A quarta categoria, “caráter de transformação negativo”, englobou o símbolo do destino em sua acepção negativa, concebido como fado, como sina.

O símbolo da água, que perpassa todo o poema, é portador de ambos os caracteres em ambas as polaridades, e pode ser enquadrado em todas as categorias acima.

Como Jung não elaborou um método específico para o estudo da literatura, em nossa pesquisa buscamos seguir o método de análise proposto por Penna (2009), denominado processamento simbólico arquetípico, que consiste numa apresentação coesa e sistematizada do método de investigação e análise junguiano, o qual se aplica ao entendimento de fenômenos em âmbito individual ou coletivo.

Segundo a autora, a etapa de análise compreensiva do material tem por finalidade decifrar e assimilar a face desconhecida do símbolo tornando-a, até certo ponto, conhecida (PENNA, 2009).

Os símbolos dispostos nas categorias foram submetidos ao procedimento de amplificação (que é a hermenêutica junguiana), proposta por Penna (2009) como um procedimento metodológico a serviço do processamento simbólico arquetípico. Esta se justifica porque, conforme afirma Jung (vol. 7/1, § 122), o material simbólico perde completamente seu significado quando completamente decomposto, mas encerra uma plenitude de sentidos ao ser ampliado por todos os meios conscientes. Ao contrário da análise,

que decompõe o fenômeno a fim de esquadrihá-lo, a amplificação o integra numa expressão conjunta e coerente.

A amplificação consiste, portanto, em

[...] um método *intuitivo* visando à elaboração do sentido geral de um produto do inconsciente. Esta elaboração se faz pelo encadeamento *associativo* [...] de outros materiais que enriquecem e aprofundam de tal forma a expressão simbólica do inconsciente [...] que [esta] alcança a clareza suficiente para a compreensão consciente. Com o enriquecimento da expressão simbólica [o material inconsciente] é enredado em conexões mais gerais e, então, assimilado (JUNG, vol. 6, § 785).

Desta forma, elaboramos paralelos entre os símbolos captadas nos textos e os motivos arquetípicos correspondentes, o que nos permitiu “traduzi-las” para alguma forma de conceituação, embora um símbolo nunca possa ser completamente esgotado, em termos explicativos.

O procedimento de amplificação simbólica demandou constantes pesquisas bibliográficas, que forneceram o material a ser cotejado com as imagens presentes nos poemas. Deste material, selecionamos motivos análogos da mitologia, do folclore, da história e da arte, que foram agregados, conforme orienta Penna (2009), ao núcleo temático do material pesquisado, tornando possível o estabelecimento de um contexto para as imagens.

A finalização da análise compreendeu a construção de um texto que visou traduzir, para a linguagem psicológica, o significado amplificado das imagens. A inserção dos símbolos nas categorias foi uma medida adotada como forma de orientar nosso raciocínio para a elaboração dessa reflexão.

6 – ANÁLISE DE DADOS

Neste capítulo, procederemos à amplificação simbólica das imagens relacionadas ao Feminino presentes no poema *Mar Absoluto*.

Mar Absoluto

Foi desde sempre o mar.
E multidões passadas me empurravam
como a um barco esquecido.

Agora recordo que falavam
da revolta dos ventos,
de linhos, de cordas, de ferros,
de sereias dadas à costa.

E o rosto de meus avós estava caído
pelos mares do Oriente, com seus duros corais e pérolas,
e pelos mares do Norte, duros de gelo.

Então, é comigo que falam,
sou eu que devo ir.
Porque não há mais ninguém,
não, não haverá mais ninguém,
tão decidido a amar e a obedecer a seus mortos.

E tenho de procurar meus tios remotos afogados.
Tenho de levar-lhes redes de rezas,
campos convertidos em velas,
barcas sobrenaturais
com peixes mensageiros
e santos náuticos.

E fico tonta,
acordada de repente nas praias tumultuosas.
E apressam-me, e não me deixam sequer mirar a rosa-dos-ventos.
“Para adiante! Pelo mar largo!
Livrando o corpo da lição frágil da areia!
Ao mar! – Disciplina humana para a empresa da vida!”

Meu sangue entende-se com essas vozes poderosas.
A solidez da terra, monótona,
parece-nos fraca ilusão.
Queremos a ilusão do grande mar,
multiplicada em suas malhas de perigo.

Queremos a sua solidão robusta,
uma solidão para todos os lados,
uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar do mundo,
e faz tempo o inteiriço, livre das lutas de cada dia.

O alento heróico do mar tem seu pólo secreto,
que os homens sentem, seduzidos e medrosos.

O mar é só o mar, desprovido de apegos,

matando-se e recuperando-se,
 correndo como um touro azul por sua própria sombra,
 e arremetendo com bravura contra ninguém,
 e sendo depois a pura sombra de si mesmo,
 por si mesmo vencido. É seu grande exercício.

Não precisa do destino fixo da terra,
 ele que, ao mesmo tempo,
 é o dançarino e sua dança.

Tem um reino de metamorfoses, para experiência:
 seu corpo é seu próprio jogo,
 e sua eternidade lúdica
 não apenas gratuita: mas perfeita.

Baralha seus altos contrastes:
 cavalo épico, anêmona suave, entrega-se todo, despreza tudo,
 sustenta no seu prodigioso ritmo
 jardins, estrelas, caudas, antenas, olhos,
 mas é desfolhado, cego, nu, dono apenas de si,
 de sua terminante grandeza despojada.

Não se esquece que é água, ao desdobrar suas visões:
 água de todas as possibilidades,
 mas sem fraqueza nenhuma.

E assim como água fala-me.
 Atira-me búzios, como lembrança de sua voz,
 e estrelas eriçadas, como convite ao meu destino.

Não me chama para que siga por cima dele,
 nem por dentro de si:
 mas para que me converta nele mesmo. É seu máximo dom.

Não me quer arrastar como meus tios outrora,
 nem lentamente conduzida,
 como meus avós, de serenos olhos certos.

Aceita-me apenas convertida em sua natureza:
 plástica, fluida, disponível,
 igual a ele, em constante solilóquio,
 sem exigências de princípio e fim,
 desprendida de terra e céu.

E eu, que viera cautelosa,
 por procurar gente passada,
 suspeito que me enganei,
 que há outras ordens, que não foram bem ouvidas;
 que uma outra boca falava: não somente a de antigos mortos,
 e o mar a que me mandam não é apenas este mar.

Não é apenas este mar que reboia minhas vidraças,
 mas outro, que se parece com ele
 como se parecem os vultos dos sonhos dormidos.
 E entre água e estrela estudo a solidão.

E recordo minha herança de cordas e âncoras,
 e encontro tudo sobre-humano.
 E este mar visível se levanta para mim
 uma face espantosa.

E retrai-se, ao dizer-me o que preciso.
 E é logo uma pequena concha fervilhante,
 nódoa líquida e instável,
 célula azul, sumindo-se
 no reino de um outro mar:
 ah! do Mar Absoluto.

(MEIRELES, 1997, p. 173-176)

6.1 – O caráter feminino das águas

O mar é, sem dúvida, um dos símbolos por excelência na obra ceciliana. Este poema apresenta, de fato, uma consagração da imagem marítima. Assim, cumpre que iniciemos nossa análise remontando à numinosidade dessa imagem, a numinosidade da água.

O primeiro verso abre o poema com uma afirmação categórica: “*foi desde sempre o mar*”. É este o “era uma vez” de Cecília, o estabelecimento de um contexto de atemporalidade, de eternidade. Ao iniciar-se o poema, o mar é apresentado como aquilo que a tudo antecedeu, aquilo que continua a existir e cuja origem não pode ser determinada. É como se o mar fosse a única substância perene, inalterável e inviolável. Como se fosse o elemento que origina um universo. Um pano de fundo imutável, desgarrado do tempo, mas cuja existência é sublinhada: ele “foi”. Sua existência titânica inicia-se em tempos imemoriais, e permanece.

As águas de Cecília são, portanto, eternas. E são vivenciadas com uma sensação de origem, como se tudo delas tivesse derivado. Como se as coisas que existem fossem circunstanciais, enquanto um gigantesco pano de fundo se ergue “desde sempre”. Para perscrutarmos o significado desse mar, necessitamos remontar à sua substância, a água.

Tomamos a água, portanto, como símbolo – a melhor descrição possível para algo ainda desconhecido. A amplificação nos mostra que, em diversas mitologias, este elemento natural foi associado a uma ampla gama de divindades femininas. Compreender tais mitos implica lançar luz sobre esse pano de fundo ceciliano.

Para a psicologia analítica, a água é um símbolo de características maternas por excelência. Jung (vol. 14/2) descreve este aspecto materno primordial como *matrix et nutrix omnium* (matriz e nutriz de tudo), o que representa uma analogia para com o inconsciente difícil de ser superada. O autor enfatiza:

O significado maternal da água é um dos simbolismos mais claros na esfera da mitologia, como diziam os antigos: o mar – símbolo do nascimento. A vida vem da água, daí também os dois deuses [...] Cristo e Mitra; este último nasceu às margens de um rio, Cristo “renasce” no rio Jordão. [...] Em persa, *ardvîçûra* é a fonte com a água da vida. *Ardvîçûra-Anâhita* é uma deusa da água e do amor (assim como Afrodite é a “nascida da espuma”). Nos Vedas, as águas chamavam-se *mâtritamâh* = “as mais maternais”. Tudo o que é vivo emerge da água [...] (JUNG, vol. 5, § 319).

Segundo Jung (vol. 5), é a projeção da imago materna sobre a água que confere a esta uma série de qualidades numinosas e mágicas, como são as da própria mãe. Nos sonhos e fantasias, conforme o autor, o mar e as grandes extensões de água significam o inconsciente. O aspecto materno da água coincide, portanto, com a natureza do inconsciente, concebido como a “mãe” da consciência, pois esta dele se origina.

Eliade (1979) se refere às águas como *fons et ortigo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência. Por isto mesmo, inúmeras cosmogonias apresentam a ideia de que o gênero humano nasceu das águas. Segundo o autor, a imagem exemplar de toda criação é a da ilha, como algo que subitamente se “manifesta” no meio das ondas. Na direção oposta, a imersão na água simbolizaria a regressão ao pré-formal, a reintegração no mundo indiferenciado da pré-existência⁴⁷. Desta forma, o simbolismo das águas encerra tanto o aspecto do nascimento como o da morte.

Neumann (1997) assevera que a água, em seu aspecto de “contenção”, simbolizada como útero primordial da vida e a partir da qual nascem os seres vivos em cosmogonias diversas, é a água “inferior” ou água das profundezas, os lençóis de água, o mar, o lago ou o tanque. Esta é uma *água materna*, pois não apenas contém, mas também nutre e transforma, dado que todo ser vivo, por meio dela, estrutura e preserva sua existência. Ainda de acordo com o autor, uma vez que a conexão simbólica da água com o seio (e com o útero) é natural, a chuva pode aparecer, em muitos mitos, como o leite da vaca celeste, da mesma forma que a água pode se apresentar como o leite do corpo da terra (as fêmeas que, entre os animais, produzem leite – especialmente a vaca e a cabra – são consideradas, em muitos mitos, entidades cósmicas).

Segundo a argumentação de Neumann (1997), a água muitas vezes apresenta um caráter urobórico – ou seja, uma indiferenciação elementar que contém elementos masculinos ao lado de seus elementos maternais. Assim, as águas que fluem são caracterizadas como

⁴⁷ Esta imagem também pode ser utilizada para ilustrar o surgimento da consciência. Se tomarmos o inconsciente como o grande mar, a consciência pode ser compreendida como uma ilha que dele emerge e se diferencia. A imersão na água seria, portanto, uma metáfora para o retorno ao inconsciente, ou ao estágio de vida em que ele prepondera sobre a consciência.

“bissexuais e masculinas” e veneradas por sua qualidade fertilizante e geradora de movimento (numinosidade que acompanha a imagem de inúmeros rios, como o Nilo, que “fecunda” as margens ao redor antes de voltar aos níveis normais, na vazante). Entretanto, mesmo quando a água nascida é considerada masculina, aquilo que nasce das profundezas do vaso-terra-mãe tem, simbolicamente, o significado de um filho. A água conserva sua propriedade materna.

Como afirmamos, em uma miríade de mitos, a água é associada diretamente ao Feminino. Podemos dizer que este princípio arquetípico é nela experienciado e vivenciado. Ou seja, foi por intermédio da imagem numinosa da água que muitas populações antigas com ele se relacionaram. Isto significa que a psique, espontaneamente, através dos tempos, tem “corporificado” este princípio na figura de divindades, cujos atributos quase sempre acentuam a relação com as águas.

De acordo com o diagrama proposto por Neumann (capítulo 3), as inúmeras divindades femininas que surgiram em diversas culturas constituem, portanto, projeções da imagem da Grande Mãe no plano externo. Essas imagens são vivenciadas pelo ego como deusas, uma forma de experiência indireta. Esse tipo de experiência se refere “a uma situação na qual um conteúdo psíquico é vivenciado como elemento do mundo exterior” (NEUMANN, 1997, p. 33). Conhecer as narrativas relacionadas a essas divindades é, portanto, uma maneira legítima de perscrutar esse arquetipo, pois estamos lidando com suas manifestações no mundo externo.

Cavalcanti (1987) nos apresenta como exemplo a mitologia nagô. Podemos dizer que, sob a forma de Iemanjá, uma divindade das águas, eles experienciaram a Mãe ambivalente. De acordo com Cavalcanti (1987), Iemanjá é aquela que propicia a passagem entre potencialidade e realização, sendo esta uma de suas funções mais importantes. Ela rege a mudança rítmica da vida. Por estar associada ao elemento água, Iemanjá surge como símbolo de mudança em suas fontes embrionárias, uma vez que a autora corrobora a concepção junguiana (vol. 5; vol. 14/1; vol. 14/2) de que a água se apresenta como matriz e geratriz de todas as coisas. A água é, portanto, o começo, o início de tudo. Iemanjá preside os rituais de nascimento, que inauguram a vida, e também os rituais de volta às origens, a morte.

Ao agregar as polaridades positiva e negativa da Grande Mãe, Iemanjá se mostra como a protetora dos marinheiros e pescadores, orientando-os na travessia dos mares, mostrando os caminhos mais brandos e mais abundantes em peixes. Por outro lado, seu caráter obscuro se evidencia quando seduz e leva os homens para o fundo das águas, o lugar de onde não há volta (CAVALCANTI, 1987). Conforme sublinha a autora, Iemanjá

pode dar e tirar a vida como rainha suprema. A água é o seu elemento, tanto é a origem da vida e fonte de alimento e nutrição, como é o último lugar de morada, de dissolução e destruição das coisas. A água tanto regenera e cura como destrói e mata.

Iemanjá é uma deusa que apresenta os contrários de forma muito acentuada. Permite a discriminação com sua espada cortante e ordenativa, mas pode levar também à indiscriminação com seu abraço forte de sereia sedutora. Da mesma forma que leva à diferenciação, leva também ao informe, à regressão e à morte (CAVALCANTI, 1987, p. 49).

Iemanjá encarna, portanto, os atributos maternos do Feminino Arquetípico. Como sublinha Cavalcanti (1987), tais atributos cuidam da vida e a dirigem em sua totalidade. Sempre que há nascimento e morte, eles estão presentes. O parto, em algumas comunidades tradicionais, ainda é um ritual do qual apenas as mulheres podem participar. Da mesma forma, a preparação dos corpos, nos ritos funerários, fica a cargo delas. As carpideiras, por meio de seus lamentos, ajudam a conduzir as almas para o reino dos mortos. Assim, como sublinha a autora, o maternal prepara para a vida e também para a morte. Acolhe a ambas.

Em sua arguição, Cavalcanti (1987) se refere ainda a outra divindade nagô, Nanã, que também personifica a Grande Mãe e, por conseguinte, senhoreia os mistérios da vida e da morte. A natureza particular de um de seus filhos, Oxumaré, simboliza a união dos contrários, a origem das coisas, a unidade e a impossibilidade de separação. O deus evoca a imagem da cobra urobórica que abraça céu e terra para garantir a união do mundo e todos os seus processos vitais. Este deus expressa a fase urobórica da consciência, onde as virtualidades se encontram presentes, mas ainda indiferenciadas. O segundo nível do diagrama apresentado no capítulo 3 (Figura 1) ilustra este estágio.

Oxumaré é um deus de dupla identidade sexual: durante seis meses é homem, durante seis meses, mulher. De acordo com Cavalcanti (1987), sua natureza expressa a necessidade de renovação que se dá no contato entre as polaridades. Como filho da Grande Mãe, Oxumaré herda muitos de seus atributos. A fertilidade, relacionada aos domínios do Feminino, é por ele concedida. Trata-se, novamente, de uma divindade que mantém estreita relação com as águas: para os nagô, é Oxumaré quem as leva para o céu, onde se transformarão em chuva, que assim poderá voltar e fecundar a terra. Está sob os cuidados do deus a regência deste movimento cíclico, fundamental para a manutenção da vida.

Uma divindade grega bastante popular, Afrodite, é igualmente associada ao Feminino e ao universo marítimo. Segundo Brandão (1986), seu nome deriva do grego *aphrós* ("espuma"), o que remete ao seu nascimento das espumas do mar. Assevera o autor que se trata de uma divindade importada do oriente. Afrodite seria a forma grega da deusa semítica da fecundidade e das águas fertilizantes, Ishtar-Astarte.

Filha de Urano (Céu) e Géia (Terra), ela nasce após a castração do pai por seu filho Crono, quando seus genitais caem no mar. O esperma misturado às ondas forma uma espuma da qual se origina a deusa, também chamada Anadiômene ("a que surge" das ondas do mar). Boechat (2009) salienta o caráter arcaico da deusa, por seu nascimento ser anterior ao do próprio Zeus, ainda no ciclo dos titãs, sob o domínio de Crono. Esse caráter arcaico é comum às Grandes Mães mitológicas, sempre ambivalentes, amadas e temidas.

Para Boechat (2009), a antiguidade de Afrodite diz respeito à sua importância na origem da consciência e seu enraizamento nas emoções mais profundas e irracionais do ser – sua conexão, portanto, com o mundo arquetípico e com o inconsciente, de onde o ego se origina. Segundo o autor,

O seu estado nascente, surgindo das espumas do mar, inspirou Apeles, grande pintor grego do século IV a.C. e muito mais tarde Botticelli, em seu famoso quadro *O nascimento de Vênus*. A beleza incomparável de Afrodite neste estado de *suspensão* fala do amor que assoma à consciência e de suas possibilidades transformadoras, tão bem elaboradas por Platão em seu *O banquete*.

Entretanto, neste estado, podemos perceber Afrodite perigosamente próxima do oceano, símbolo do inconsciente coletivo descrito por Jung, meio aquoso sem fronteiras delimitadas, sede de paixões de todo tipo, que podem, em certas circunstâncias, assomar à consciência de forma destrutiva.

Afrodite Anadiômene está, portanto, entre o oceano e o céu. Eu seu nascimento traz a ideia dos pares amorosos, o casamento do céu e da terra, dos deuses primordiais Gaia e Urano.

[...] O nascimento de Afrodite a partir da castração de Urano, o pai-céu, e da espuma do mar revela sua conexão com o oceano do corpo, a sexualidade com seus ritmos e marés, o orvalho que umedece as uniões amorosas e, ao mesmo tempo, sua ligação com o espírito celestial (BOECHAT, 2009, p. 149-150).

O Feminino – em seu aspecto todo atrativo ou tenebroso – personifica-se em Afrodite. Brandão (1986) caracteriza a deusa como o símbolo das forças irrefreáveis da fecundidade, ou ao desejo ardente que tais forças ateam sobre todas as criaturas. Comumente, a deusa é representada entre uma escolta de animais ferozes, demonstrando seu poderio sobre todos eles. Sua autoridade, decorrida do fascínio que exercia, estendia-se pelo Olimpo e nem mesmo Zeus estava imune.

Apesar de seu caráter associado ao amor e ao desejo, Afrodite é portadora do caráter ambivalente típico das Grandes Mães. Brandão (1986) recorda que, além da faculdade de unir em amor as criaturas, ficaram célebres na mitologia também suas explosões de ódio e maldições. Quando tomada pela cólera, Afrodite fazia do amor que irradiava um veneno mortal. Num exemplo que ilustra a face obscura da deusa, o autor recorda o episódio em que ela se vinga de Hipólito, que lhe desprezava o culto. Afrodite infundiu em Fedra, sua

madrasta, uma paixão avassaladora pelo enteado. Repelida, Fedra se matou, deixando uma mensagem mentirosa a Teseu, pai de Hipólito, acusando o último de tentar violentá-la, o que explicaria o suicídio. Teseu expulsou o filho de casa invocando contra ele a fúria de Poseidon, que enviou um monstro marinho para matá-lo. Em fuga do monstro, seus cavalos, espantados, debandaram, tendo Hipólito caído e morrido despedaçado.

É possível constatar que a ambivalência do Feminino, ou seja, a manifestação simultânea de seus aspectos positivos e negativos, encontrou em Afrodite um de seus maiores expoentes. E, como vemos, trata-se de mais uma divindade marinha, nascida da espuma das ondas. Para os gregos, sua Grande Mãe, deusa do amor, nasce da água, o que evidencia uma vez mais o caráter numinoso desse elemento natural.

Como enfatiza Brandão (1986), Afrodite é uma deusa “importada”, moldada à imagem e semelhança da babilônica Ishtar-Astarte, divindade associada à lua. Harding (1985) caracteriza as deusas lunares como provedoras da vida e da morte. E a providência de ambas as coisas, muitas vezes, está associada à água. A mesma deusa lunar que cria a vida na terra é a responsável, também, pela criação do dilúvio, cuja inundação fará com que tudo sucumba. A deusa das chuvas não somente derrama na primavera as águas benfazejas para as plantações, mas também manda as tempestades de agosto que, não raro, destroem a colheita propiciada por sua generosidade.

Esse “poder umectante” das deusas não se restringia apenas à chuva, mas também ao orvalho. Na Grécia, a deusa da lua era chamada “coberta de orvalho”. Desde a Idade Média, o orvalho era considerado um símbolo de fertilidade, de tal forma que banhos de orvalho eram frequentemente prescritos como feitiço de amor.

Não apenas as divindades eram associadas às águas, mas também as mulheres comuns, conforme salienta Harding (1985). Segundo a autora, em muitas tribos antigas o fazer chover, uma função das mais importantes, estava nas mãos das mulheres, consideradas capazes de influenciar positivamente a lua. A lua, entre os povos arcaicos, “escutava” a voz das mulheres.

De acordo com Harding (1985), a lua era sentida pelas antigas populações como uma espécie de presença benéfica, cuja luz é indispensável ao crescimento. Para estes povos, sua imagem representa uma força fertilizadora, algo que possibilita a sobrevivência. Muitos dons eram considerados dádivas lunares, como a inspiração, o êxtase e a imortalidade.

Entre os *Upanishads*, ela é referida como um poder mágico, uma espécie de mana. Os dois milagres da vida lhe são associados: a fertilidade e a imortalidade individual. Assim, a lua é o “lugar da concepção”, pois é doadora da fertilidade, mas é também o “lugar dos

mortos”, que os recebe quando deixam a terra. A imortalidade, em muitas mitologias, é alcançada por meio do renascimento, uma dádiva lunar que caracteriza a lua também como “lugar da regeneração”.

Ishtar era considerada a guardiã das águas, rios, córregos, nascentes e orvalho, o que atesta sua importância, dado o clima quente e seco daquela região. Os templos desta deusa situavam-se em grutas naturais, onde uma nascente representava a fonte da vida. O verde perpétuo que acompanhava esses santuários era um sinal da presença da deusa, provedora da vegetação (HARDING, 1985).

A associação com as grutas acentua o caráter elementar desta divindade. Lembremos, aqui, da tese de Neumann (1997), segundo a qual o simbolismo central do feminino é o vaso, ou seja, uma propriedade continente – e em cujo interior experiencia-se, também, a transformação. As grutas e cavernas são a expressão, na própria terra, dessa propriedade continente. Ao configurar-se como habitação e túmulo, a caverna é um verdadeiro “vaso” do Grande Feminino, que não somente protege o nascituro, mas também o recolhe ao final da vida.

Ishtar é um dos maiores expoentes asiáticos da imagem da Mãe. Seus epítetos assim atestam. Conforme Harding (1985), ela carregava os títulos de “Brilho Prateado”, “Produtora de Sementes”, “Grávida” e “A que abre o útero”. Por esta razão, era invocada como a protetora das mães nas dores do parto. Era considerada a grande geradora de todas as coisas: plantas, animais, seres humanos. Era ainda a provedora de presságios, a senhora da revelação daquilo que está oculto.

A relação de Ishtar com a água é, para nossa análise, um dos pontos mais relevantes. Da mesma forma que Afrodite, sua variante grega, Ishtar nasceu das espumas do mar. Em algumas de suas representações iconográficas ela apresenta rabo de peixe, ou seja, era imaginada como uma espécie de sereia habitante das águas primordiais. Numa de suas narrativas míticas, Ishtar cai nas águas do Eufrates e é trazida à praia por um cardume de peixes servos ou deuses da água.

Mas, como as demais deusas lunares, Ishtar não é apenas a Mãe Boa. Além de ser a “Rainha do Céu”, a “Glorificada” e a “Vaca Celestial”, era também a “Rainha do Submundo”, a destruidora da vida, Mãe Terrível, deusa das tempestades e da guerra. Ishtar é a personificação mesopotâmica do Feminino em seu aspecto maternal e ambivalente – o qual se manifesta, uma vez mais, relacionado à imagem da água.

O objetivo de circularmos ao redor da imagem de tais divindades é elucidar a relação que se estabelece, nos mitos, entre o Feminino e o mar. Como muitas deusas arcaicas

apresentam essa qualidade marítima, podemos pensar a numinosidade do mar como algo que emane do Grande Feminino. “Banhado” por essa numinosidade, o mar se constitui, portanto, como seu símbolo.

Ao descrever as formas mais características pelas quais o arquétipo materno se apresenta a consciência, Jung (vol. 9/1) menciona, entre uma imensa variedade de símbolos, o mar e as águas quietas, a matéria, o mundo subterrâneo e a lua, a fonte, o poço profundo e a pia batismal. A profundidade obscura das águas é descrita ainda como uma imagem para os aspectos nefastos e desse arquétipo.

Tais aspectos nefastos encarnam-se, novamente, em figuras mitológicas que possuem atributos marinhos. Jung (vol. 5) descreve que Lilith – figura que, na saga judaica, teria sido a primeira mulher de Adão, anterior a Eva – foi uma figura demoníaca, que teria subido aos ares e depois se escondido no mar. Adão a obriga a voltar, mas ela se transforma em mar, ou numa lâmia, um fantasma noturno que ameaçava as mulheres grávidas e raptava e assassinava crianças.

Também para Cavalcanti (1987), Lilith é a personificação da “lua negra”, uma metáfora para os aspectos tenebrosos do feminino, que emergem porque a mesma foi impedida de manifestar sua sexualidade e sua sensualidade. Lilith foi banida do paraíso e condenada a viver no deserto, entre os demônios, onde passou a viver uma sexualidade instintiva, desenfreada e caótica, dando à luz mil monstros por dia. A deusa é a encarnação do feminino mais telúrico e instintivo: enquanto Adão foi criado da poeira pura, ela foi feita de esterco e sedimento (matéria orgânica).

Os aspectos caliginosos do feminino são relacionados por Neumann (1997) também à figura da Cila, entidade que, entre os romanos, era o “redemoinho marítimo devorador”. Figura feminina sedutora e letal, na parte superior de seu corpo era uma bela mulher, enquanto a parte inferior era composta por três cães infernais. Tais aspectos conectam, novamente, o feminino à dimensão marítima, e ilustram como o caráter destruidor da Mãe Terrível foi associado à imagem do mar.

O fato de que inúmeras divindades que encarnam aspectos ambivalentes do feminino reúnam tanto atributos marítimos não pode ser desconsiderado. De acordo com nosso ponto de vista, estas histórias mitológicas nos permitem caracterizar a imagem marítima como portadora de uma qualidade altamente feminina e maternal, seja ela experienciada positiva ou negativamente. Relacionadas às Grandes Mães arcaicas, as águas se apresentam como grandes portadoras desta imagem numinosa na psique. Pensamos que, a cada vez que a consciência se depara e se fascina com os símbolos marinhos, é o Feminino que está em ação, constelado.

Isto posto, podemos agrupar estes símbolos, segundo a proposta de Neumann (1997), de acordo com o tipo de experiência do Feminino que eles dão a conhecer. Seleccionaremos, no poema *Mar Absoluto*, os símbolos que, segundo nosso entendimento, exprimem os caracteres elementar e transformador deste princípio arquetípico.

6.2 – Imagens relacionadas ao caráter elementar

Conforme descrevemos no segundo capítulo, o caráter elementar do Feminino demonstra a tendência a conservar para si aquilo a que deu origem e a envolvê-lo como substância eterna. Nesse sentido, no poema em questão, uma série de imagens se apresenta como expressão desse caráter. Logo na primeira estrofe, encontramos o símbolo do barco: “*E multidões passadas me empurravam / como a um barco esquecido*”.

Como já mencionamos anteriormente, de acordo com Neumann (1997), o simbolismo matriarcal do Grande Círculo, em toda sua extensão universal, pode ser compreendido com base no símbolo do vaso e suas numerosas e profundas conexões simbólicas. O primeiro grande símbolo para o vaso é o corpo feminino, que nós, de fato, concebemos como o vaso real. Seus elementos simbólicos são a boca, o seio e o útero. O ventre simboliza a totalidade do que *está contido* no corpo-vaso. Ou seja, o território do ventre representa, da maneira mais enfática, o caráter elementar e continente do vaso. A ele pertence o útero como símbolo de entrada nessa região.

Entre os símbolos culturais relacionados a essa propriedade continente, Neumann (1997) menciona os recipientes de vários tipos, tais como o barril, a caixa, o cesto e o baú. Um outro agrupamento simbólico em que o “estar contido” é acentuado inclui o ninho, o berço, o leito, o navio, a carroça e o esquife. Neste ponto, podemos inserir a imagem do barco, figurada no poema. Este grupo simbólico, de acordo com o autor, representa uma passagem para os símbolos em que a função de conter é sobrepujada pela de proteção, que transmite a ideia de segurança e salvaguarda.

Os objetos acima descritos possuem uma matéria-prima comum, a madeira. Esta é descrita por Neumann (1997) como uma matéria “feminina”, a “substância maternal” da árvore, que aparece como fundamento simbólico no leito nupcial, no leito de nascimento e no leito de morte. A *mater-materia* está, portanto, relacionada ao *Hieros Gamos*, o local sagrado destinado ao ritual da fertilidade. Da mesma forma, relaciona-se ao leito dos nascimentos, em seu caráter de manjedoura, berço e ninho, e ao leito de morte, em seu caráter de árvore da morte, cruz, patíbulo, caixão e barco funerário.

A madeira alude, diretamente, à imagem da árvore. Ainda de acordo com Neumann (1997), a Grande Mãe, que a tudo dá vida, é eminentemente a mãe de tudo o que é vegetal e a árvore é o centro desse simbolismo vegetativo. Como provedora de frutos, ela é feminina: gera, transforma, nutre. Os ramos, galhos e folhas nela estão “contidos”, sendo-lhe dependentes. A copa também torna claro o aspecto protetor, ao abrigar ninhos e aves. Sua função de contenção evidencia-se na crença de que o tronco “guarda” seu espírito, assim como a alma habita o corpo. Além disso, a árvore encerra um duplo simbolismo, pois que em muitas mitologias é vista como o falo da terra – o Masculino salientando-se, o caráter procriativo sobrepujando o abrigar e o conter.

Assevera Neumann (1997):

O Grande Círculo é o universo, são as trevas primordiais e o céu noturno fechado. É, sobretudo, a água e a terra, as forças ctônicas do mundo, geradoras da vida.

[...] essa mesma terra geradora é por si própria o rebento do oceano primordial das águas. O oceano primordial, cujo aspecto de origem e noite já conhecemos, gera a colina primordial, que significa no plano cosmológico a terra e, no plano psicológico, a consciência que se eleva a partir do inconsciente, o alicerce do ego diurno. Essa é a razão pela qual a colina primordial, como a consciência em relação ao inconsciente, é como uma “ilha” no meio do mar.

[...] Assim como a colina primordial, do oceano primordial emergem a serpente primordial urobórica, a flor de lótus e Hórus, filho do sol, como os primogênitos, como os nascimentos e renascimentos do princípio da luz. Oceano e terra são princípios geradores que se mantêm em estreita proximidade; as flores e a árvore são, como o oceano, locais arquetípicos do nascimento mítico (NEUMANN, 1997, p. 211-212).

Neste excerto, Neumann (1997) evidencia a relação entre os símbolos do oceano e da árvore, ambos concebidos, na esfera mítica, como “lugares de nascimento”. Ainda de acordo com o autor, a maternidade da árvore abrange o gerar, o dar à luz e o nutrir. Na arte do antigo Egito, a deusa era representada como um sicômoro ou como tamareira, árvore doadora de alimento e também chamada “nutridora as almas”.

Para Neumann (1997), a madeira associa-se, por um lado, ao significado materno, benfazejo e gerador da árvore mas, por outro, encarna a mãe que ceifa, a portadora da morte, o sarcófago (do grego, *sarko-fagos*, o “devorador de carne”). Desta forma, o ataúde e o baú que abrigam o corpo dos mortos são considerados objetos relacionados ao maternal-feminino. A natureza da madeira, portanto, não é apenas um produto do crescimento da árvore, mas é sua própria substância, a matéria de onde tudo se origina – e, nesse sentido, possui um caráter elementar.

Jung (vol. 5), ao discorrer sobre o tema do envolvimento como uma simbólica materna, enfatiza a imagem das árvores como criaturas míticas devoradoras ou procriadoras. No mito nórdico, a matéria que foi animada por Deus, quando criou o homem, era designada por *trê* (“madeira”, “árvore”). Yggdrasil, a árvore colossal que consistia no eixo do mundo, segundo os povos nórdicos, leva em seu interior um casal humano que, após o apocalipse, providencia novas gerações para o novo mundo. Ou seja, no fim dos dias, o freixo se transforma em mãe protetora. Esta função de renascimento explica também o fato de Osíris ter sido preso no pilar *djed*, de onde consegue sair para assumir sua importante função de juiz de todos os mortos.

A circum-ambulação em torno da imagem da madeira e da árvore é aqui realizada com a finalidade de se compreender melhor o símbolo do barco, tão utilizado por Cecília. Isto porque, para Jung (vol. 5), barco e árvore são dois símbolos muito próximos. Em muitas mitologias, a barca dos mortos têm função semelhante à árvore dos mortos, receber os corpos de volta, acolhê-los ao fim da jornada. O autor afirma:

A caixa ou arca é um símbolo feminino, isto é, o ventre materno, que era um conceito familiar aos mitologistas antigos. A caixa, a pipa ou cesta com o precioso conteúdo muitas vezes é imaginada como flutuando sobre a água, o que constitui uma analogia à trajetória do sol. O sol transpõe o mar como o deus imortal que toda noite submerge no mar materno para renascer pela manhã (JUNG, vol. 5, § 306).

Jung (vol. 5) nos fala do mitologema da “viagem noturna pelo mar”, que se repete em inúmeras tradições. Todos esses argonautas são considerados divindades “solares”, que comumente são encerrados em uma caixa ou arca para empreender a travessia. Durante a viagem, o deus solar está contido no ventre materno, e o mar frequentemente o ameaça com muitos perigos. É o ventre-barco que garante sua sobrevivência – a sobrevivência do ego diante das ameaças de aniquilação.

Nesse sentido, a viagem de Noé em sua arca, em meio ao dilúvio que faz sucumbir toda forma de vida, é uma representação de tal mitologema. O herói e os animais que tiveram suas vidas preservadas na embarcação são levados para uma nova criação, ou seja, são brindados com o renascimento (JUNG, vol. 5). Igualmente, o depósito de Moisés no rio Nilo, dentro de um cesto de junco betumado com resina e seu resgate pela irmã do faraó constituem outra roupagem do mito, que também alude ao renascimento, à possibilidade de uma nova vida redentora.

Para Neumann (1997), o simbolismo do berço e da manjedoura, que conhecemos por meio dos mitos do herói infantil abandonado à deriva, pertence ao simbolismo do vaso, uma vez que o herói está contido e amparado no interior de um recipiente seguro. Essa confirmação se dá no nível etimológico, pois que, nos vernáculos antigos, a palavra “barco” também significa “tina” ou “vaso”. De acordo com o autor, um remanescente desse uso é o emprego do mesmo termo para indicar um depósito de água embutido no fogão ou forno. Assevera Neumann (1997):

Os termos para tina e barco são os mesmos em vários idiomas. De forma análoga, as raízes de “caneca” (al.*Kanne*) e “canoa” (al.*Kahn*) são idênticas. Além disso, é evidente a relação entre navio, esquife e árvore, haja vista as canoas primitivas que eram escavadas num único tronco de árvore. Devemos acrescentar ainda nesse contexto a identidade entre o barco e a cuba dos antigos moinhos, existentes entre os nórdicos, e a cama da criança recém-nascida como berço.

O berço apoiado em uma armação curva, que permite embalar a criança, é uma cópia do útero-navio, em que o embrião adormecido navega oscilante no mar primordial, rumo à vida, como os deuses que cruzam o mar celestial da Grande Mãe em sua barca cósmica (NEUMANN, 1997, p. 225).

Para os hindus, o barco também é uma imagem associada ao feminino, especialmente o “barco lunar”, que carrega as almas para o novo mundo, a nova encarnação: é o barco da imortalidade. Em algumas mitologias indianas, a lua carregava as almas, através das águas, até o sol, onde elas reviveriam uma vida redimida (HARDING, 1985). A travessia marítima pode ser descrita, portanto, como um ritual de remissão que possibilitará o renascimento. Nesse sentido, seu significado simbólico assemelha-se ao do batismo, em que a imersão na água igualmente reinaugura a vida, uma vez que o batizado ressurgue revivificado da imersão no ventre materno (ELIADE, 1991).

Neumann (1997) descreve um antigo rito de fecundidade em que a embarcação, sob a forma de uma carreta-bote, é arrastada para a terra. O navio, concebido como abrigo e proteção – ou seja, como útero materno – é unido à terra, ao “bem amado”. Segundo o autor, esta imagem corrobora a ideia de que, entre os antigos, os navios eram sempre imaginados como “femininos”.

Mais que isso, é possível supor que os navios fossem portadores da imagem da feminilidade redentora. Navios gregos recebiam os nomes de “Salvação, Misericórdia, Portadora da Luz, Bem-Aventurada, Vitoriosa, Donzela, Pomba, Redentora, Providência e Paz” (NEUMANN, 1997, p. 226). Entre os pescadores contemporâneos, é comum que ainda vejamos as embarcações receberem nomes femininos que, muitas vezes, aludem a tais características.

A Mãe Bondosa encarna-se em muitas divindades associadas à imagem dos barcos, por isto estes são concebidos como um símbolo de salvação, conforme descreve Neumann (1997). O autor nos lembra que a Deusa Mãe budista, Tara, é chamada também de “Senhora dos Barcos”. Capaz de acalmar a correnteza, ela tem a seu serviço inúmeras barqueiras que, como ela, estão nas canoas empenhadas no salvamento dos náufragos. Em seu caráter de salvadora, ela se assemelha à Madona enquanto *Stella Maris*, a quem os marinheiros dirigem suas súplicas de auxílio e proteção.

Outras Grandes Mães primitivas, com características lunares, aparecem nas mitologias associadas à imagem do barco ou arca protetora. Harding (1985) nos informa que a palavra arca é cognata com a palavra hindu *argha*, que significa “crescente”. A autora apresenta o mito do dilúvio numa versão mais antiga – e ainda mais vinculada ao Feminino – em que a lua aparece como figura central. O personagem Noé, que conhecemos, seria uma forma adaptada de Nuah, deusa babilônica da lua, que também salvou da destruição pelo dilúvio os seres abrigados numa barca que construiu. Na história de Noé, quando as águas baixam, ele é guiado por uma pomba – segundo Harding (1985), pássaro associado, em muitos mitos, às divindades da lua – e desce à terra para repovoá-la. Noé foi, portanto, o pai de todos os que nasceram posteriormente, reiterando o caráter de renascimento e remissão deste mito, uma espécie de “ressurreição” a partir das águas, da inundação. Podemos supor que estes mitologemas se refiram ao renascimento do próprio ego após a travessia marítima – a passagem pelas águas do inconsciente – das quais ele pode emergir modificado, renovado e fecundado.

Como refere Neumann (1997), a lua, concebida como “barco do mar noturno”, é a grande superfície iluminada da divindade feminina, também considerada recipiente e barco das almas. Estas, ao deixar a terra, se elevam como vapor e se agrupam, retornando ao Grande Círculo.

Ainda de acordo com o autor, essa impregnação da imagem do barco com o caráter de receptor de almas pode ser verificada também no costume dos povos germânicos em realizar seus sepultamentos em embarcações, o que era praticado na Idade do Bronze, estendendo-se até o período normando. Igualmente, os índios americanos lançavam o cadáver às águas em barcos que consideravam como esquifes. Tais hábitos evidenciam que o mar era vivenciado não somente como mãe, mas como água primordial devoradora, que toma a vida de seus filhos de volta para si (NEUMANN, 1997).

A imagem do barco, presente no poema em questão, aparece em outra passagem, associada à figura dos que já se foram: “*E tenho que procurar meus tios remotos afogados.* /

Tenho de levar-lhes redes de rezas,/ campos convertidos em velas,/ barcas sobrenaturais / com peixes mensageiros / e santos náuticos". Nesta passagem, a "barca sobrenatural" será levada aos tios remotos, afogados, juntamente com campos convertidos em velas, redes de rezas, e santos. A barca faz parte de uma série de oferendas, a oferta simbólica do renascimento, um veículo para navegar em águas novas. Cecília oferece a barca para que seus mortos completem, também, sua travessia: eles serão revivificados, transformados. A história de seus antepassados remotos é tratada com reverência; Cecília presta-lhes culto. O culto da memória, do passado, dos conteúdos longínquos e coletivos que estavam "afogados". Seguros em sua barca noturna, eles poderão reviver.

O barco encerra no poema, portanto, um simbolismo ambivalente. Ao passo que Cecília é empurrada "como a um barco esquecido", o que evidencia uma sensação de abandono e desamparo na imensidão do inconsciente, do Materno (as águas), ela própria é quem oferece este símbolo de contenção e proteção como oferenda aos que se foram. A nosso ver, o barco esquecido ao qual Cecília se compara encerra propriedades do caráter elementar negativo do Feminino, ao passo que o barco-oferenda que levará os mortos, protegendo-os, encerra propriedades do caráter elementar positivo.

Para ilustrar como o caráter elementar negativo é vivenciado na figura marítima, remetemo-nos aos atributos de retenção e fixação expressos nos símbolos que emergem no poema. Ao apresentar múltiplas imagens relacionados ao "prender", o mar é vivenciado como a figura materna que não permite a libertação e a independência. Nesses símbolos, o mar, como a mãe, subjuga, mantendo seus filhos eternamente envolvidos por sua substância. De acordo com Neumann (1997), a imagem do caráter elementar do Grande Feminino, em sua face mais constrangedora e hostil, culmina no símbolo do cativo, que ganha papel de destaque numa profusão de mitos. Igualmente, a função de aprisionar apresenta-se, muitas vezes, através de símbolos como a rede e o laço, ou na forma de animais com presas ou tentáculos captadores.

Em seu poema, Cecília se recorda de sua "herança de cordas e âncoras". Igualmente, sua memória revisita: "*agora recordo que falavam / da revolta dos ventos / de linhos, de cordas, de ferros / de sereias dadas à costa*". A herança de cordas e âncoras soa como uma espécie de legado ancestral, a transmissão de uma sina, em que a poeta aparece tão presa à imagem marítima como foram seus antepassados: um fado familiar. As vozes ancestrais lhe previnem quanto a este aspecto, já a avisavam da revolta dos ventos, das cordas, dos ferros – imagens adicionais de aprisionamento, de um vínculo estabelecido à revelia.

Por esta razão, o mar se apresenta o dono do destino, um destino do qual não se pode fugir, ao qual a poeta está atrelada e fixada. A imagem da anêmona, animal tentacular, predatório e venenoso, também se faz presente. O mar que aprisiona é “duro”, ele absorve o rosto dos avós que se foram, em meio a “duros corais e pérolas”, “pelos mares do Norte, duros de gelo” – água tornada pedra, enrijecida. Este mar aparece, para Cecília, “multiplicado em suas malhas de perigo”, tal como mãe devoradora, que já lhe consumiu a família e agora lhe imputa uma espécie de devir.

O caráter elementar, em suas polaridades positiva e negativa parece ser vivenciado, portanto, nas águas que se apresentam como o corpo de uma Grande Mãe marítima, ambivalente, que simultaneamente propicia e exige de volta a vida. É mãe boa e má, que deu aos antepassados da poeta ânimo, coragem, sustento e mesmo estruturou-lhes a identidade, mas também apresentou-lhes sua face amedrontadora, com suas águas gélidas de corais insalubres. A carga numinosa da experiência maternal, vivenciada na imagem marítima, tanto fascina como apavora: *“O alento heroico do mar tem seu pólo secreto / que os homens sentem, seduzidos e medrosos”*. Seduzidos e medrosos, esses homens “das águas” vivem à mercê da piedade do mar, a Mãe que ora nutre, ora mata.

6.3 – Imagens relacionadas ao caráter de transformação

O caráter de transformação, segundo Neumann (1997) é a expressão de outra constelação fundamental, a qual enfatiza o elemento dinâmico da psique. Ao contrário da tendência conservadora do caráter elementar, o caráter de transformação coloca em movimento algo já existente e propicia uma modificação. É importante salientar que os dois caracteres aparecem atrelados no mesmo poema, tal como ocorre na vida, pois que durante o desenvolvimento psíquico o caráter de transformação encontra-se, primeiramente, submetido ao domínio anterior do caráter elementar, e somente aos poucos vai se desligando desta supremacia para adquirir uma forma própria e independente. Assim, esses dois aspectos se manifestam ao mesmo tempo, embora seja possível verificar, em muitos símbolos, a predominância de um sobre o outro.

Nesse sentido, o autor argumenta:

A sensação de vida de todo ego-consciência que vivencia suas forças como diminutas perante os poderes [do inconsciente] é dominada pela supremacia da transformação contida no Grande Círculo. Esse arquétipo pode vir a ser vivenciado externamente como o mundo ou a natureza, ou internamente como o destino e o inconsciente.

[...] Nessa primeira fase, o movimento dinâmico no interior do Grande Círculo – que pertence ao caráter de transformação do Feminino – ainda não assume uma forma nem um contorno próprios. O movimento que se estabelece é apenas o da mudança no interior da serpente circular do uroboros, pois o uroboros inicial não é apenas o Círculo mas também a roda que gira em torno de si mesma e a Serpente que, simultaneamente, gera, pare e devora.

Psicologicamente, isso significa que, quando predomina o caráter elementar, todos os processos de transformação ainda ocorrem no interior do inconsciente e que, mesmo tendo se iniciado a formação de uma consciência e de uma qualidade de ego, estes ainda têm uma existência muito curta, tornando a se dissolver no inconsciente (NEUMANN, 1997, p. 39).

Quando a transformação ainda está contida no interior do Grande Círculo, tal como nomeia o autor, a psique a vivencia como uma sensação de “destino”, ou de condução da vida por uma força maior que a do ego. Essa sensação indica que há preponderância do caráter elementar, e que todas as mudanças e movimentos estão, no momento, incipientes e submetidos a ele. Entretanto, a transformação já existe em germe e inicia seu desenvolvimento.

Encontramos, no poema em questão, múltiplas imagens relacionadas à ideia de um destino ou fado voltado para a experiência do mar. Essa ideia de predestinação para as águas é muito forte em inúmeros poemas de Cecília, e ganha aqui incontestável força, na forma de um convite das vozes ancestrais para que a poeta assuma seu devir marítimo, sua vocação de navegadora, sendo este navegar compreendido sempre numa dimensão metafísica. A estas vozes, Cecília devota especial importância: *“Então, é comigo que falam / sou eu quem devo ir. / Porque não há mais ninguém, / não, não haverá mais ninguém, / tão decidido a amar e a obedecer a seus mortos”*.

Noutra estrofe, Cecília se refere: *“Meu sangue entende-se com essas vozes poderosas. / A solidez da terra, monótona, parece-nos fraca ilusão”*. São essas vozes vultuosas que a apressam, não a deixando sequer mirar a rosa-dos-ventos, e impelem: *“Para adiante! Pelo mar largo! / Livrando o corpo da lição frágil da areia! / Ao mar! – Disciplina humana para a empresa da vida!”*.

Posteriormente, o convite reaparece, dessa vez na voz das próprias águas: *“E assim como a água fala-me. / Atira-me búzios, como lembranças de sua voz, / e estrelas eriçadas, como convite ao meu destino”*.

Este sentimento de existência de um “destino”, chamado ou força a conduzir o ego também foi personificado, pelos povos antigos, na imagem de divindades femininas – quase sempre portadoras da ambivalência típica das Grandes Mães primitivas.

Entre os gregos, encontramos-as entre as Parcas, Greias, Nornas e Moiras. Na mitologia árabe, encontramos Manat, uma deusa lunar cujo nome significa “tempo”, no sentido de destino ou predestinação. Trata-se da divindade mais antiga de Meca e, para sua adoração, foi colocada uma pedra negra à beira-mar (o elemento marítimo está, mais uma vez, presente). Os peregrinos pediam-lhe proteção e, como reconhecimento pelas bênçãos, visitavam o santuário ao fim das jornadas e ali raspavam a cabeça (CAVALCANTI, 1987).

O significado atribuído a Manat pelos árabes pré-islâmicos – uma espécie de aglutinação das imagens de “destino” e “tempo” – corrobora a ligação traçada por Neumann (1997) entre esses dois termos. Para o autor, uma das imagens pelas quais se apresenta o Grande Feminino é figura da senhora do tempo e, por conseguinte, do destino. Conhecida também como senhora da lua, é ela quem governa o crescimento, pois a lua e o céu noturno são manifestações evidentes e observáveis do processo temporal no cosmo. Mais do que o sol, era a lua o cronômetro legítimo no alvorecer dos tempos. Assim, conforme relata Neumann (1997, p. 199) “a qualidade temporal bem como o elemento água devem ser atribuídos ao Feminino, cuja natureza fluida é clara no símbolo ‘o correr do tempo’”.

A deusa do destino é a grande fiandeira das tramas da vida, e não é por acaso que falamos dos “tecidos” do corpo, ou de seus “ligamentos”. Ainda de acordo com Neumann (1997, p. 199), “o tecido fabricado pelo Grande Feminino no ‘veloz tear do tempo’, no cosmo em grande escala e no útero da mulher, em pequena escala, é a vida e o destino. Ambos se colocam em movimento, simultaneamente, no momento do nascimento [...]”.

O mar, na poética ceciliana, é a própria Grande Mãe, a fiandeira do destino de seus familiares: toda a sua ascendência lhe esteve à disposição, assim como a poeta, agora, se coloca. O apelo marítimo chega a Cecília, não para que dele disponha como navegante, mas para que se converta em sua própria substância: *“Não me chama para que siga por cima dele / nem por dentro de si: / mas para que me converta nele mesmo. É seu máximo dom.[...] / Aceita-me apenas convertida em sua natureza: / plástica, fluida, disponível, / igual a ele, sem exigências de princípio e fim, desprendida de terra e céu”*.

O mar, para Cecília, *“Tem um reino de metamorfoses, para experiência: / seu corpo é seu próprio jogo [...]”*. Este “reino de metamorfoses” contido no “corpo” marinho alude, a nosso ver, à própria imagem do caráter de transformação. Nas mitologias, ele é representado pelas infinitas mudanças que acompanham a reprodução da vida animal e vegetal. Precisamente nesta propriedade reside uma especial ligação entre o caráter elementar e o caráter de transformação. A deusa “contém” em si todos os seres vivos, os abriga e os sustenta, proporciona a dádiva da vida e recolhe seus despojos de volta ao seu corpo maternal,

a terra. Mas dentro dessa contenção nasce a transformação, visível nas infinitas metamorfoses às quais se submete a vida.

A Grande Mãe é a provedora da fertilidade da terra e dos alimentos dela advindos. O reino vegetal está sob seus cuidados, assim como o reino animal, que do primeiro depende. Animais e vegetais vivem sob sua proteção e sujeição. Nesse mundo prolífico em vida, contido na grandeza da mãe arquetípica, nasce delicadamente a transformação: ovos se rompem e crianças engatinham, cadáveres se decompõem, animais procriam, crescem, modificam-se, devoram e são devorados, matam e morrem. A selvageria e angústia de morte presentes nesse mundo animal e aniquilador é abrandada pela sombra materna, enquanto Grande Árvore do Mundo que protege e nutre, e da qual o homem se sente parte integrante (NEUMANN, 1997).

Imagens relacionadas ao reino animal constituem símbolos, portanto, para o caráter de transformação do Feminino, pois aludem diretamente aos domínios da Grande Mãe enquanto senhora de todos os seres vivos e de seus ciclos vitais.

No poema que analisamos, o reino animal aparece contido no ambiente marinho ao longo dos versos. O mar de Cecília abriga “duros corais”, peixes, anêmonas, búzios, estrelas-do-mar, além de outros seres descritos metaforicamente através de fragmentos de seus corpos: *“entrega-se todo, despreza tudo, / sustenta no seu prodigioso ritmo / jardins, estrelas, caudas, antenas, olhos, / mas é desfolhado, cego, nu, dono apenas de si, / de sua terminante grandeza despojada”*.

É este o “reino de metamorfoses” de que dispõem as águas femininas de Cecília: como uma grande placenta, elas envolvem inúmeras formas de vida em sua “terminante grandeza”. A presença de caudas, antenas e olhos remete a uma imensidão de seres vivos contida em seu interior. Nesse sentido, o mar assume mais uma conotação relacionada ao Feminino, aquela personificada pela “Senhora dos Animais”.

Neumann (1997) argumenta que os deuses e deusas teriomórficos são a expressão de algo inerente à realidade psicológica totêmica das populações arcaicas. Nesse estágio de desenvolvimento da consciência, era natural que a humanidade tivesse um progenitor híbrido numinoso e que a Grande Deusa fosse dotada de atributos animais. Usualmente, ela se manifestava, também, como animal, ou aparecia acompanhada por estes. Embora a princípio pareça não haver quaisquer diferenças entre as divindades masculinas e femininas (posto que ambas podem assumir uma forma animal), o autor ressalta que, enquanto nos mitos protagonizados por divindades masculinas estas geralmente surgem como heróis, em oposição

ao animal contra o qual lutam e vencem, a Grande Deusa, por sua vez, domina-os mas raramente se embate com os mesmos.

Ainda de acordo com Neumann (1997), a Senhora dos Animais é uma representação muitíssimo arcaica, diferente, por exemplo, da imagem de Deméter, deusa do plantio do trigo, portadora da cultura e dos costumes. Venerada num período anterior à fase cultural e agrícola, a deusa dos animais está mais próxima da natureza humana selvagem e primitiva, a qual se encontra, ainda, à mercê dos instintos. Os nomes que teve são incontáveis: Britomártis, Dictina, Cibele, Dindimene, Hécate, Fereia, Ártemis, Baubo, Afea, Órtia, Nêmesis, Selene, Medusa, Eleutéria, Leto, Taeit, Bendis, Hator, Ísis e a própria Afrodite.

A imagem deste aspecto da deusa, na psique, manifesta a inconsciente e não-deliberada, mas proposital, ordem da natureza. Ela é a expressão de uma situação psíquica em que crueldade, morte e arbitrariedade encontram-se lado a lado com o supremo planejamento, a perfeita sensatez e a vida perene (a eternidade “não apenas gratuita, mas perfeita” a que se refere o poema que analisamos). A representação da deusa em forma humana, associada ao mundo das feras, nos diz de um contexto em que o ser humano, como figura do instinto, semi ou totalmente dominado pelos conteúdos inconscientes, vê nascer um propósito direcionador, a organização inconsciente “espiritual” do Todo, na qualidade de uma deusa antropomórfica (NEUMANN, 1997).

O mar, vivenciado como deusa que rege a transformação e o reino animal alude, portanto, a uma situação psíquica em que a consciência, submetida à força dos conteúdos inconscientes, vislumbra o início de uma possibilidade de auto-organização, de direcionamento, de fortalecimento e de desenvolvimento “espiritual”.

Muitos dos animais presentes nos versos do poema são relacionados diretamente à figura da Senhora dos Animais, a portadora por excelência do caráter de transformação. Os búzios, que o mar atira a Cecília (“*atira-me búzios / como lembrança de sua voz*”) são conchas de moluscos. Segundo Neumann (1997), estes estão entre os animais destacados como “súditos” da deusa, por sua semelhança morfológica com o útero. Igualmente, os “peixes mensageiros” e as “sereias dadas à costa”, figurados por Cecília, não apenas fazem parte do séquito da divindade, mas fundem-se à própria. Argumenta o autor:

A Grande Deusa se manifesta frequentemente, como sabemos, como um animal, na forma de vaca e ave palustre, assim como ovelha-mãe e leoa. Ela também “é” o peixe que pertence à classe dos animais de sangue frio. Ela tem a cauda de peixe da sereia, e está ligada aos sagrados viveiros de peixes, tal como Ártemis, Afaia, Dictina, Britomártis e Atagatis; a veste e o abdômen da

Grande Deusa beócia são constituídos por um peixe em meio às ondas (NEUMANN, 1997, p. 243).

Conforme já mencionamos, Afrodite é uma das deusas mais arcaicas veneradas pelos gregos. De acordo com Brandão (1986), a deusa se relaciona às forças irrefreáveis da fecundidade, ao desejo incontível e ao instinto. Por este motivo, sua imagem está associada à dos animais selvagens, sobre os quais exerce seu senhorio. Afrodite se manifesta entre feras, apaziguando-as e unindo-as em amor.

A imagem da “anêmona suave”, apresentada no poema, remete, também, a Afrodite – mais especificamente, a seu amante, Adônis. Segundo Boechat (2009), a deusa o amou profundamente. Mas, ao sair para uma caçada, Adônis foi morto por um javali (um símbolo do aspecto sombrio da própria Afrodite). O jovem desceu ao mundo inferior e, desde então, passou a ficar parte do ano nas profundezas, com Perséfone, e parte do ano com Afrodite. Adônis ficou perpetuado sob a forma de flores, as anêmonas. É claro que a anêmona a que se refere o mito é um vegetal, mas é impossível não remeter ao seu sinônimo, a anêmona do mar, tanto pela semelhança do nome como pelo fato de a anêmona marinha ser um pólipó, animal tentacular, ligado ao caráter elementar negativo, como já abordamos.

Há duas outras imagens de animais que, no poema, aparecem relacionados ao mar, mas não como organismos viventes em seu interior. Figuras mitológicas de especial importância, o cavalo e o touro são símbolos utilizados para descrever as propriedades femininas consteladas nas águas marinhas de Cecília.

O cavalo aparece como parte da díade cavalo-anêmona, uma expressão de contrastes, de união dos opostos, que evidencia a ambivalência marítima. O mar “*baralha seus altos contrastes: / cavalo épico, anêmona suave*”. Backes (2008) compreende este verso como a descrição de um ambiente de vida em que a grandiosidade e o vigor de seus habitantes, alguns de potência comparável aos garanhões épicos, abriga também a delicadeza pulsante das anêmonas, pequenas criaturas semelhantes a flores que dançam no ritmo das águas e que são o símbolo do efêmero, da alma aberta às influências do espírito. Consideramos que a junção de imagens paradoxais (cavalo-anêmona, épico-suave) dão a dimensão da totalidade e da inteireza do mar, a reunião dos contrários, de atributos díspares, o que reitera sua caracterização como uma espécie de Grande Mãe.

O cavalo, amplamente presente na mitologia, é descrito por Jung (vol. 5; vol. 16/2) como animal que representa a psique não humana ou infra-humana – a parte animal, instintiva e inconsciente. Cavalo e cavaleiro, unidos, formam uma unidade centáurea, a imagem da consciência do eu unida à feminilidade inconsciente. Por este motivo, inúmeras sagas trazem

a figura do cavalo como um animal clarividente ou clariaudiente, que até fala, mostrando o caminho ao desorientado e ao perdido. Dotado de propriedades proféticas, na *Ilíada*, os cavalos prenunciam desgraças, ouvem as palavras do morto ao ser levado à sepultura, anunciam a César que ele conquistará o mundo. São mensageiros do inconsciente, daquilo que está oculto e tende a se fazer visível.

Enquanto inferior ao homem, o cavalo representa o ventre e o mundo instintivo que dele ascende (JUNG, vol. 16/2). Inevitável fazermos uma associação com a figura do cavalo marinho, em que os ovos postos pela fêmea são incubados na bolsa ventral do macho.

Muitas associações mitológicas podem ser feitas em torno da imagem deste animal, as quais evidenciam sua relação com o Feminino. Jung (vol. 5) nos apresenta uma série delas. Segundo o autor, as lârnias (fantasmas noturnos de natureza feminina) têm em comum o hábito de cavalgarem suas vítimas. Seus equivalentes são corcéis fantásticos que raptam os próprios cavaleiros. Brünhilde é descrita pelo autor como a “mulher-cavalo” que leva os mortos para o além. A deusa grega Hécate, associada à noite e à magia em seus aspectos mais terríveis e obscuros, também é representada com cabeça de cavalo. Para escapar às perseguições de Crono, Deméter e Filira transformam-se em cavalo. Igualmente, as bruxas têm a capacidade de se metamorfosear neste animal, razão pela qual, em suas mãos, são visíveis sinais de cravos e ferraduras. O diabo também cavalga as bruxas-cavalos. As cozinheiras de padres, depois de mortas, viram éguas.

Cavalos aparecem, também, relacionados às águas. Pégaso, com um pontapé, faz brotar a fonte Hipocrene. Em Corinto, em uma estátua de Belerofonte, a água jorra do casco do cavalo. O corcel de Balder, deus nórdico filho de Frigg e Odin, abre uma fonte por meio de um coice. O casco do animal é concebido, nesses mitos, como doador de umidade fecunda. Há, ainda, uma lenda austríaca que diz que ver um homem enorme andando num cavalo branco pelas montanhas é sinal de chuva iminente, o que corrobora a mensagem dos mitos (JUNG, vol. 5).

Jung (vol. 5) prossegue argumentando que Frau Holle, deusa alemã dos nascimentos, chega sempre a cavalo. Aveia era oferecida pelas mulheres grávidas, em seus aventais, a um cavalo branco, à época em que o parto se aproximava. A oferenda era feita na intenção de que o cavalo zelasse pelo parto. O costume original, mais antigo, era que o cavalo tocasse os genitais da mulher.

Para Jung, a libido que se direciona à mãe simboliza como um cavalo. Assevera o autor: “a imagem materna é um símbolo da libido; o cavalo também, e em alguns pontos, quando os conceitos se cruzam, os dois símbolos se encontram. O fator comum às duas

imagens está na libido” (JUNG, vol. 5, § 421). Ao analisar a imagem do animal no sonho de uma de suas pacientes, Jung (vol. 16/2) a caracteriza como um equivalente de “mãe”. Enquanto animal de carga, prossegue o autor, sua relação com o arquétipo materno é das mais fortes, vide a própria imagem do Cavalo de Tróia, que abrigava inúmeros “filhos” em seu interior.

O segundo animal mítico utilizado por Cecília para se referir ao mar é o touro. Por meio dessa imagem, a poeta “desenha” a fúria das águas: *“O mar é só o mar, desprovido de apegos, / matando-se e recuperando-se, / correndo como um touro azul por sua própria sombra, / e arremetendo com bravura contra ninguém, / e sendo depois a pura sombra de si mesmo, / por si mesmo vencido. É seu grande exercício”*.

A agitação violenta do animal é descrita, por Cecília, sem julgamento algum de valor. O touro é colérico em si mesmo, arremete “contra ninguém”, como se não existissem adversários, como se sua existência suplantasse a de qualquer opositor. Não há páreo para a imensidão arquetípica do touro-mar, que vence apenas a si próprio, num movimento circular urobórico. Sua existência independente, autônoma, é “seu grande exercício”.

É azul a cor do touro-mar. Embora possamos tecer inúmeras conexões com possíveis significados para esta cor em diferentes culturas, achamos por bem sublinhar o simbolismo que ela carrega para os índios náuatles, que habitaram o México e algumas regiões da América Central. A etnia náuatle compreende povos como os toltecas, astecas e tlaxcaltecas, entre outros.

O idioma náuatle é extremamente simbólico, sendo que cada coisa nomeada, de acordo com Ferrer (2000), é sinônimo de um sem-fim de valores e imagens associadas. A palavra “flor”, por exemplo, é utilizada como sinônimo de “efêmero”, e semelhantes associações podem ser feitas com as cores.

Para estes povos, as cores verde e azul eram praticamente indistintas. Ferrer (2000) se refere a elas como “verdeazul”, uma cor pura, quase primária, indiferenciada por uma natureza que se nega a separá-las. De acordo com o autor, os astecas chamavam ao mar “água celeste”, pois consideravam que o verde do mar se fundia ao azul do céu. No idioma náuatle, o hieróglifo *chalchihuitl*, que simboliza o “verdeazul”, é empregado para dar nome aos líquidos e à boa colheita, mas também é utilizado como símbolo abstrato que confere status de grande valor a alguma coisa, como as jades e esmeraldas, gemas associadas à lua e à fertilidade. As pedras preciosas de cor verde possuíam, para os náuatles, grande sentido místico, representando tanto o coração humano como a essência divina da vida. A jade simula

gotas de água que se espalham sobre a terra para fertilizá-la. Chalchiuhtlicue, que usa uma saia de jade, é a deusa relacionada ao verde e da água.

Ferrer (2000) argumenta que a cor azul está relacionada ao deus mais antigo e importante dessa cultura, Xiuhtecuhtli, ou simplesmente o "Senhor Azul". Era a divindade mais cultuada no passado nômade dos astecas, antes de terem se fixado em Tenochtitlan. O vocábulo *xihuitl*, que descreve, simultaneamente, as cores azul e verde, é associado a este deus, e também o caracteriza como "Senhor da Erva" e "Senhor da Turquesa". A divindade é compreendida como o princípio criador, aquele que permite vida sobre a terra, o que dá calor e abrigo. Ou seja, no imaginário náuatle, a cor azul está associada a uma divindade ligada à vegetação, à criação, à dádiva da vida e à proteção de seus filhos – uma divindade que, mesmo sendo masculina, encarna atributos da Grande Mãe.

A cor azul também se relaciona ao Feminino no que diz respeito à pintura corporal. Esta pintura era considerada parte do ritual de flerte e conquista. As chamadas *malas mujeres* ou *alegradoras* costumavam moldar seus cabelos com lama e com anil para fazê-lo brilhante e reluzente. Era um costume comum a todas as mulheres, para atrair a atenção dos homens, pintar seios e braços com finos desenhos em azul. A pintura ritualística que tinha por finalidade a proteção dos guerreiros huicholes também utilizava, em suas cabeças, a cor azul, juntamente com amarelo ou vermelho.

Para estes povos antigos, o azul (ou verde) encerra, portanto, propriedades, associadas ao Feminino. A fertilidade, a proteção e o abrigo, a associação às mulheres em seus sagrados rituais de adorno, o auxílio aos guerreiros. A cor irradia-se para o touro-mar imaginado por Cecília, emprestando-lhe tais esses atributos. Ele transforma num símbolo associado à deusa.

O touro é, para Jung (vol. 5), um símbolo para a libido indiferenciada, ainda não domesticada. É visto, ainda, como um animal que encarna a força genésica mais poderosa, associada ao sol primaveril fecundo (JUNG, vol. 4). De fato, como refere Backes (2008), desde a tradição grega a imagem do touro alude à força e ao arrebatamento. Na tragédia *Fedra*, a morte de Hipólito está associada a um touro enfurecido que Poseidon enviara do mar. Em fuga, o personagem morre arrastado por seus animais, convulsionados em pânico. Racine (1986) assim o descreve:

De repente, do mais profundo das ondas,
Sacudindo o ar imóvel, um grito inenarrável;
Do seio da terra uma voz formidável
Respondeu num gemido espantoso.
Todos os corações gelaram até o mais fundo.

E se eriçaram as crinas dos corcéis em pânico!
 Subitamente, no dorso da planície líquida,
 Vimos erguer-se uma montanha borbulhante e úmida.
 A onda se aproxima, quebra, e, numa avalanche de
 espuma,
 Vomita aos nossos olhos um monstro furibundo.
 A cabeça enorme é armada de chifres pontiagudos,
 O corpo todo coberto de escamas amarelas.
 Touro selvagem, dragão indominável,
 O dorso corcoveando em espirais tortuosas,
 Seus gemidos sem fim estremeciam as encostas.
 O céu se agitava ante a visão disforme,
 A terra tremia, o ar se empestava;
 E até a onda que transportava o monstro se recolheu
 em pânico.
 Tudo fugia; e, sem procurar sequer mostrar uma
 coragem inútil [...] (RACINE, 1986, p. 60-61).

A imagem arrebatadora da fúria do animal refere-se à qualidade da libido – devastadora, indiferenciada – que ela ilustra.

Em honra de Poseidon e Dioniso, touros e cavalos eram sacrificados no mar pelos gregos e cretenses, que os concebiam como símbolos da fecundidade (BRANDÃO, 1986). Para Jung (vol. 5), o sacrifício de animais, quando perde o significado primitivo de simples oferenda e adquire um sentido religioso mais elevado propicia uma íntima relação a divindade. O animal representa o próprio deus e, nesse sentido, o touro seria a própria teriomorfização de Dioniso e Mitra. O sacrifício encena, portanto, a imolação da natureza animal, da libido instintiva e violenta que ele encarna.

Jung (vol. 5) apresenta a imagem no touro no mito zoroastrista de Gayomart, compreendido como o primeiro homem na antiga cultura persa. Gayomart foi criado juntamente com seu touro e ambos viveram em estado de bem-aventurança durante seis mil anos. Mas quando mundo entrou na era de Libra, irrompeu o mau princípio – o domínio de Vênus, deusa do amor que, nesse escrito, Jung relaciona ao aspecto erótico da mãe. Como esse aspecto é psiquicamente muito perigoso, a catástrofe ameaça desabar sobre o filho. Então, devido a essa constelação, Gayomart e seu touro morrem, depois de trinta anos. Do touro morto nascem 55 tipos de grãos e 12 tipos de plantas medicinais, e seu sêmen vai para a lua, enquanto o sêmen de Gayomart vai para o sol. Esta imagem, segundo Jung, é indicativa de um significado feminino oculto no touro. Evidentemente, o touro encarna atributos da deusa, pois de seu corpo nascem grãos e plantas, característica de Grandes Mães arcaicas, como a Ishtar dos acádios ou sua correlata suméria Inanna, associadas à vegetação.

De fato, uma série de conexões com o Feminino podem ser elaboradas com o símbolo do touro. Na doutrina budista, a Grande Deusa Bondosa, Tara – também conhecida

como “Senhora dos Barcos”, a quem já nos referimos – é apresentada por Neumann (1997, p. 227) proferindo uma frase: “o meu desejo é salvar as criaturas do oceano mundial, repleto de horrores, por isso, entre todas as criaturas sábias, os touros prestam honras a mim, como Tara”. Aqui, o touro aparece associado a uma divindade não apenas feminina, mas marinha.

É conhecida, ainda, a presença marcante em lendas de todos os povos e épocas de figuras de animais dotados de poder de fertilidade. Nessas narrativas, o Feminino aparece fecundado por animais numinosos, como a serpente, o carneiro e o próprio touro. Essa fecundação mítica se relacionava à numinosidade da própria mulher (NEUMANN, 1997).

Consideramos que o fato de o touro ser associado aos ritos dionisíacos por excelência esclareça, igualmente, a relação existente esse animal e o Feminino. Dioniso é uma divindade de natureza contraditória e irracional, portadora do conflito e da loucura, próxima da natureza e das mulheres. É o deus grego do vinho e do êxtase, um deus místico, nômade e amante.

A essência andrógina de Dioniso sugere, segundo Cavalcanti (1996), a coexistência dos contrários. O mundo desse deus era predominantemente feminino: constantemente, estava mais na companhia das mulheres que dos homens. Dioniso tem tanto a natureza ígnea quanto a natureza úmida. O deus encerra, portanto, uma potência “feminina”, que orienta a psique para a natureza.

Dioniso representa um impulso psíquico “irracional”, razão pela qual é compreendido como um deus estrangeiro, nômade. Essa é, precisamente, a percepção egóica sobre um conteúdo inconsciente que irrompe, furando o bloqueio da consciência. O ego tende a enxergar tais conteúdos como dissociados de si próprio, como “o outro” na psique, um elemento perturbador – ou seja, da mesma maneira como as demais divindades olímpicas enxergavam o deus (CAVALCANTI, 1996).

A “perturbação” propiciada pelos símbolos associados a Dioniso ainda é evidente nos dias atuais. Isto porque eles representam a sobrevivência do Feminino em seu aspecto mais ambivalente, o que consiste num movimento oposto ao da cultura ocidental moderna, que despreza e avilta este princípio arquetípico.

Ainda hoje, o culto de Dioniso resiste, por meio da conexão indireta nas manifestações artísticas e na prática das touradas. O touro ainda simboliza, portanto, uma conexão com este deus, portador do elemento feminino.

Conforme López-Pedraza (2002), a tourada foi desenvolvida ao longo de séculos a partir do ritual do sacrifício do touro. Como ocorre com quaisquer manifestações ligadas a Dioniso, a morte se faz presente. É por isto que, na cultura contemporânea, esta prática causa tamanha repulsa – repulsa esta que, reitera o autor, faz parte da experiência dionisíaca. Numa

sociedade em que o feminino é desqualificado e desvalorizado, não é surpresa que tais formas de expressão sejam consideradas como bárbaras e incivis.

Para Neumann (1997), o sangue – indissociável da imagem das touradas – é um símbolo altamente relacionado aos mistérios da transformação do Feminino. O derramamento do sangue sacrificial faz parte dos rituais de fertilidade, e esta prática, simbolicamente, fecunda o útero da terra. Afirma o autor:

Tendo em vista que os momentos decisivos da vida da mulher – a menstruação, a defloração, a concepção e a gestação – estão intimamente ligados a um sacrifício de sangue, a divindade feminina perpetua a vida exigindo sacrifícios de sangue que irão assegurar a fertilidade dos animais de caça, e das mulheres e dos campos, assim como o nascer do sol e o êxito das expedições militares. [...]

A castração, que pertence ao grupo de símbolos essenciais da Mãe Terrível, surge aqui sob um novo prisma. A tourada e o jogo realizado com o touro pertencem aos rituais do Grande Feminino, na qualidade de símbolos do poder exercido pela humanidade sobre o mundo animal. Esse ritual se fundamenta na mágica de dominação dos animais, nos encantamentos ligados à fertilidade e à caça praticados nos primórdios dos tempos, podendo ser observados ao longo da cultura cretense até o mitraísmo, nas lutas romanas de gladiadores, até chegar nas touradas realizadas na Espanha (NEUMANN, 1997, p. 246).

Assim, conforme Neumann (1997), o domínio, a delimitação e o sacrifício dos impulsos instintivos são prerrogativa da Senhora dos Animais. Por este motivo, ela encarna o caráter de transformação do Feminino.

Penna (1993) argumenta que, em Creta, precisamente no período situado entre 3000 e 1200 a.C., o touro toma parte em inúmeros ritos religiosos, por sua associação com a deusa. No palácio de Cnossos, onde residia a corte dos reis, eram encenadas danças ritualísticas envolvendo bailarinos e touros. A cidade de Cnossos é a morada mítica do Minotauro, criatura híbrida de homem com touro nascida da união entre Parsífae, esposa do rei Minos, e um touro que Poseidon enviara do mar. Esse touro deveria ser sacrificado em homenagem ao deus, mas o rei Minos decidiu mantê-lo para si, o que despertou a ira de Poseidon. A atração entre Parsífae e o touro foi decorrente de um feitiço de Afrodite, em punição a Minos por seu desrespeito. Como se tornara um animal feroz, foi construído um labirinto para sua habitação, próximo ao palácio do rei Minos. Segundo a autora, a imagem do labirinto também alude ao feminino, sendo suas linhas enroladas uma representação esquemática das vísceras e, portanto, do próprio ventre.

A imagem da dança, descrita por Penna (1993) como parte da cerimônia ritualística associada ao touro e à deusa, em Creta, também está presente no poema que analisamos. O

mar é descrito por Cecília não apenas como aquele que dança, mas como a própria dança: “*Não precisa do destino fixo da terra / ele que, ao mesmo tempo, / é o dançarino e sua dança*”.

A dança, segundo Neumann (1997), relaciona-se aos mistérios de transformação espiritual do Feminino. Venerada, nos tempos mais arcaicos, na forma de divindade teriomórficas ou híbridas, a imagem da deusa vai se transformando gradualmente numa divindade antropomórfica. Sua atuação se expande, assim, para muito além dos rituais relacionados à fertilidade, passando a compreender também o êxtase, a embriaguez, a poesia e a inspiração.

No florescer da humanidade, a mulher desempenhava um papel fundamental na qualidade de figura mana, como a soberana na atuação mágica tanto positiva como negativa, como sacerdotisa ou como feiticeira. Essa afirmação de Neumann (1997) se comprova pelos inúmeros relatos mitológicos e iconográficos que o autor apresenta, provenientes da Assíria, Babilônia, Egito, Grécia, Roma, entre os povos celtas, germânicos, asiáticos, africanos, e também em toda a América, Indonésia, Polinésia e Austrália – resumindo-se, em todo o mundo, considerado “civilizado” ou não.

Desta forma, prossegue o autor, quando a consciência e a razão não são suficientes para a resolução de uma situação, o masculino recorre à sabedoria do inconsciente, fonte de inspiração do feminino. É dessa forma que o inconsciente é invocado nos ritos e cultos, e posto em ação. Argumenta Neumann (1997):

É evidente que nessa fase a supremacia do Feminino – independente de sua situação e significado sociológicos – é inabalável, pois quanto menos desenvolvida for a consciência da humanidade, tanto mais ela necessita da orientação dada pelo inconsciente, quer dizer, os poderes transpessoais. Mesmo em uma fase posterior, o xamã ou vidente masculino ainda é, em grande medida, “feminino”, uma vez que depende de sua alma. Por essa razão, ele se veste frequentemente com roupas femininas. A mulher é, assim, a vidente primordial, a Senhora das Águas disseminadoras da sabedoria, oriundas das profundezas; das Fontes murmurantes e das nascentes, pois “o” – ou, antes – *um* pronunciamento primordial da vidência é a linguagem da água. Não obstante, a mulher também conhece o sussurro das árvores e todos os sinais da natureza, a cuja vida está tão fortemente ligada. O rumor da água das profundezas é somente um aspecto “externo” do murmúrio interior do próprio inconsciente, que nela se “eleva espiritualmente” como a água de um gêiser (NEUMANN, 1997, p. 259).

A inspiração que acompanha o Feminino, ou seja, sua conexão com o inconsciente, é simbolizada, uma vez mais, por meio de símbolos relacionados à água. A linguagem da água é a própria “linguagem da vidência”, ou seja, da comunicação com o inconsciente. Não

apenas a água, mas a natureza, como domínio da Grande Mãe, também é porta-voz dessa linguagem.

Por isso, a mulher é caracterizada como o centro da magia, do cântico mágico e da poesia. De acordo com Neumann (1997, p. 259), “a situação extática da vidente resulta de ela ser dominada por um espírito que irrompe dentro dela, o qual se pronuncia a partir dela, ou melhor, que nela se denuncia e se manifesta, em forma de invocação rítmica intensa”. A mulher assume, assim, um papel sagrado, é como a Musa que origina as palavras poéticas, a anima inspiradora.

Todo processo mágico, afirma Neumann (1997), pressupõe a existência de um ritual, por meio do qual se estabelece um contato com o lado criativo do inconsciente propiciado. As práticas ritualísticas, usualmente, lançam mão de cantos, poesias, oráculos, música e dança. A dança representa, nesse contexto, um papel crucial. Afirma o autor que, originariamente, todo ritual era sempre uma dança em que a totalidade da psique corporal era, literalmente, posta em movimento. Assim, era exatamente durante a dança – sobretudo a dança excitante, estimulante e orgiástica – que honras eram prestadas à deusa.

Zimmer (1989), igualmente, se refere à dança como uma forma ancestral de magia, por meio da qual

[...] o dançarino ganha novas e maiores dimensões, torna-se um ser dotado de poderes sobrenaturais. Sua personalidade se transforma. Como a ioga, a dança leva ao transe, ao êxtase, à vivência do divino, à compreensão da própria e secreta natureza individual e, por fim, à fusão com a essência divina. Por isso, na Índia, a dança conviveu lado a lado com as severas práticas ascéticas dos eremitas – jejum, exercícios respiratórios, introversão absoluta. Para exercer a magia, para lançar encantamento sobre outrem, é preciso que o indivíduo em primeiro lugar encante a si mesmo. Coisa que pode ser efetuada tanto através da dança como da prece, do jejum e da meditação. O que explica ser Shiva, portanto, não só o arquiogues dos deuses, mas também, necessariamente, o senhor da dança (ZIMMER, 1989, p. 121-122).

Na mitologia egípcia, a dança era associada a uma entidade masculina muitíssimo popular, Bes, cultuada na XII dinastia (por volta do ano 2000 a.C.). O deus era representado como um anão disforme. Penna (1993) o descreve como uma divindade muito próxima das mulheres, auxiliadora do parto e protetora dos recém-nascidos. Ele era representado, muitas vezes, dançando em volta da parturiente, batendo num pequeno tambor e brandindo punhais. O barulho e as ameaças que envolviam sua dança, bem como sua fealdade, visavam o afastamento dos maus espíritos. Além da concepção, Bes era invocado para auxiliar e proteger as mulheres em quaisquer assuntos relacionados a sua vida íntima.

Ainda de acordo com Penna (1993), a maior divindade egípcia feminina, Hathor, representada como vaca que carregava entre os chifres o disco solar, foi cultuada como mulher e mãe e teve sua imagem entrelaçada à de Ísis em determinadas regiões. Na escrita egípcia, Hathor e Bes são associados ao hieróglifo *Hbji*, que significa tanto “estar contente” como “dançar”.

Uma das conexões mais conhecidas no mundo contemporâneo entre o ato de dançar e o Feminino reside na prática que, no ocidente, ficou conhecida pelo termo “dança do ventre”. Os árabes a chamam *raqs sharqi*, que significa “dança do leste” ou “dança do oriente”. Apesar de ela ter se popularizado modificada e adaptada ao gosto ocidental, ainda é possível encontrá-la menos descaracterizada em regiões tribais ou berberes⁴⁸.

As origens da dança do ventre são bastante controversas. Penna (1993) situa esse obscuro momento histórico num tempo ainda anterior à civilização suméria, em que a mesma era desempenhada como parte das atividades ritualísticas em honra de divindades femininas ligadas à fertilidade. O objetivo de tais rituais era rogar à deusa proteção para as águas, para as terras, para as mães e seus filhos. A dança era parte do ritual de concepção, e preparava o corpo da mulher para a gestação e para o parto. A mulher suméria dançava para dar à luz.

De fato, o vínculo entre o ventre e o ato de dançar é encontrado mesmo em danças desempenhadas por homens. Jung (vol. 5) considera que, em muitos mitos, o ato de bater os pés tem grande papel simbólico. Comumente, eles aludem à imagem do herói batendo ou fincando os pés no bojo do monstro. Segundo o autor,

A regressão da libido faz com que no ato ritual da dança os passos sejam quase uma repetição do “espernear” infantil. Este último está associado à mãe e à sensação de prazer, e ao mesmo tempo representa o movimento da vida intrauterina. O pé e o ato de pisar tem significado gerador, isto é, a reentrada no ventre materno; portanto, o ritmo da dança coloca o dançarino num estado inconsciente (“ventre materno”). A dança dos xamãs-dervixes e outras danças primitivas confirmam o que foi dito (JUNG, vol. 5, § 481).

Desta forma, mesmo ao ser desempenhada por homens, a dança mantém um caráter de integração com o Feminino, uma vez que propicia o contato com conteúdos inconscientes, a “reentrada no ventre materno”.

A descrição do mar como “o dançarino e sua dança”, ou seja, sua conexão com a prática de dançar vincula-o ao caráter de transformação espiritual do feminino, à inspiração

⁴⁸ Referimo-nos, aqui, a uma profusão de manifestações folclóricas pois, nos países árabes e africanos, a dança não assume uma forma unívoca, visto que foi adaptada por cada povo aos costumes locais. Assim, o que chamamos por *raqs sharqi* envolve danças urbanas, tribais, berberes e de transe, entre outras.

que provê do inconsciente. A dança, como rito realizado em busca de iluminação e inspiração é relacionada, portanto, aos aspectos criativos do inconsciente, benfazejos, que fecundam a consciência propiciando seu desenvolvimento e sua ampliação. Isto evidencia, segundo nosso entendimento, que também a experiência do caráter de transformação positivo do Feminino Arquetípico foi projetada e vivenciada na imagem do mar.

A imagem do eterno dançarino, pode ser associada, ainda, ao deus Shiva, também chamado Nataraja, ou “Rei dos Dançarinos”, como menciona Zimmer (1989). Segundo o autor, Shiva, enquanto dançarino cósmico, personifica e manifesta a energia eterna em suas “cinco atividades”: a criação (*sristi*) – o “derramar” ou “expandir”; a preservação (*sthiti*) – a “duração” ; a destruição (*samhara*) – o “retorno” ou “reabsorção”; o encobrimento (*tirobhava*) – o velar do verdadeiro ser por trás das vestes e máscaras das aparências e a Graça (*anugraha*) – a aceitação do voto, do empenho religioso do iogue, a concessão da paz por meio de suas revelações.

As três primeiras atividades, segundo Zimmer (1989), bem como as duas últimas, formam grupos cooperantes de antagonismos mútuos. Trata-se, portanto, de um deus que agrega aspectos ambivalentes e complementares. Ele manifesta suas atividades em forma sequencial: criação, conservação e destruição, respectivamente. Shiva inicia e encerra ciclos, é o que cria, o que conserva e o que dissolve a criação. Trata-se, portanto, de uma divindade masculina que manifesta o Feminino Arquetípico, tanto em seu caráter elementar como no de transformação. As características do deus são as mesmas encontradas nas Grandes Mães arcaicas que temos descrito até aqui. Jung (vol. 5) o descreve, de fato, como um “deus feminino”, pois que dispõe de metade de seu corpo como moradia de sua esposa, Parvati (também conhecida como Shakti, palavra utilizada para se referir ao poder de um deus, ou à sua esposa).

Penna (1993) resgata as narrativas míticas de Shiva Nataraja, segundo as quais o deus teria enviado ondas vibrantes através da matéria inerte para seduzi-la, despertando-a para a vida. Essa matéria, ao despertar, torna-se sua consorte. Ela simboliza o Feminino Arquetípico saindo de sua inicial letargia, dançando ao redor do deus. Nas imagens de Shiva Nataraja, o círculo de chamas que o envolve significa a presença amorosa de Shakti.

Shiva é dádiva e criação, mas também é *Kala*, “o negro”, o que estabelece a finitude e dissolução do que foi criado:

Shiva é Kala, “O Negro”, “O Tempo”; mas ele é também Maha Kala, “O Grande Tempo”, a “Eternidade”. Como Nataraja, Rei dos Dançarinos, os gestos do deus, arrebatados e cheios de graça, precipitam a ilusão cósmica; os

braços e pernas velozes, o ondular universo, a morte contrabalançando de modo preciso o nascimento, a aniquilação como fim de cada criação. A coreografia é o redemoinho do tempo. A história e suas ruínas, a explosão dos sóis, são lampejos da bailante e infatigável sequência gestual. Nas estatuetas de bronze medievais, não apenas uma única fase ou movimento, mas a totalidade dessa dança cósmica está miraculosamente representada. O ritmo cíclico, fluindo sempre e sempre no círculo irresistível dos *mahayugas*, ou grandes éons, é marcado pelo percutir das batidas dos pés e calcanhares do Mestre. Mas a face mantém-se calma e soberana (ZIMMER, 1989, p. 125).

Shiva pode ser considerado, portanto, uma imagem portadora da ambivalência do Feminino que, por meio do simbolismo da dança, foi associado ao mar, nos versos de Cecília.

A dança de Shiva, que cria, mantém e destrói, para depois seguir recriando, encerra uma concepção temporal cíclica própria da consciência matriarcal. O tempo linear e quantitativo, que dispõe os fatos numa seta progressiva que determina o que é passado, presente e futuro, é típico da consciência patriarcal, marcada pela objetividade. Segundo Neumann (2000), para a consciência matriarcal, o tempo é qualitativo, cíclico, único e singular, da mesma forma que o tempo da prenhez e da gravidez. Para o autor,

A qualidade única e inesquecível do tempo torna-se visível precisamente ao olho treinado em perceber o crescimento das coisas vivas, um olho que experiencia e visualiza a plenitude do momento, sua prontidão para o nascimento. No conto de fadas, um tesouro emerge das profundezas uma vez a cada cem anos, num determinado dia, numa determinada hora, e pertence àquele que o descobre no momento certo de seu próprio crescimento. Somente uma consciência matriarcal, afinada com o processo do inconsciente, reconhece esse elemento temporal individual, ao passo que uma consciência patriarcal, para a qual esse momento é um dentre os incontáveis momentos idênticos no tempo, está condenada a deixar que se escoe. Nesse sentido, a consciência lunar é mais concreta e está mais próxima da realidade da vida, e a patriarcal é mais abstrata e mais distanciada da efetividade⁴⁹ (NEUMANN, 2000, p. 95-96).

No poema que analisamos, o mar é apresentado como o grande dançarino, o que cria e destrói, e que se situa numa dimensão temporal cíclica, eterna, de movimento infinito e circular. Oposto ao “mesquinho formigar do mundo”, o mar é experienciado em grandeza colossal, instaurando uma dimensão temporal de qualidade diferente: *“uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar do mundo, / e faz o tempo inteiriço, livre das lutas de cada dia”*.

Em seu movimento incessante, em sua dança de Shiva, ele se apresenta inabalável, *“desprovido de apegos, / matando-se e recuperando-se / [...] e sendo depois a pura sombra*

⁴⁹ Como já mencionamos anteriormente, essa diferenciação não implica em qualquer juízo de valor, mas em uma distinção de características cuja intenção é simplesmente descrever modos diversos de funcionamento psíquico. O tipo de consciência vivenciado por um indivíduo não está vinculado ao sexo biológico, pois tais formas de percepção e orientação no mundo podem se manifestar, indistintamente, em homens e mulheres.

de si mesmo, / por si mesmo vencido". Suas águas são o corpo de uma divindade eterna, em cujo seio nascem e morrem criaturas, a vida se converte em morte e a morte se converte em vida, repetidamente. O mar, como já mencionamos, *"tem um reino de metamorfoses, para experiência: / seu corpo é seu próprio jogo, / e sua eternidade lúdica / não apenas gratuita: mas perfeita"*. Retomamos a imagem em que Cecília nos apresenta um mar que *"sustenta no seu prodigioso ritmo / jardins, estrelas, caudas, antenas, olhos [...] / dono apenas de si, de sua terminante grandeza despojada"*. Ela representa, a nosso ver, o ciclo de vida-morte-vida, cadenciado e harmônico, presidido pelo Feminino, em seu conhecimento das necessidades de toda a natureza.

O mar "desprovido de apegos" que, alheio ao "mesquinho fervilhar do mundo" mata-se e recupera-se impassível numa dança eterna é a própria imagem do Nataraja, cujo semblante, conforme palavras de Zimmer (1989), é indiferente, soberano e silencioso, e permanece imperturbado pela tremenda demonstração de sua própria energia, pelo mundo que segue seu curso:

Esta cabeça, esta face, esta máscara, habita um isolamento transcendental, como espectadora desinteressada. O sorriso que se volta para seu interior, pleno da bem-aventurança da autoabsorção, refuta com sutileza, com mal disfarçada ironia, os gestos significativos dos pés e mãos. Há uma tensão entre a dança prodigiosa e a serena tranquilidade do semblante expressivamente inexpressivo: é a tensão entre eternidade e tempo, o paradoxo – mútua refutação silenciosa – do Absoluto e do fenomênico, do Self imorta e a psique efêmera, de Brahman-Atman e Maya (ZIMMER, 1989, p. 126).

O mar se apresenta, portanto, como um símbolo do Feminino, encarnado numa deusa transcendental, uma "espectadora desinteressada", mãe ambivalente diante da pequenez dos deus filhos. A mãe que tanto provê, como mata, que encerra vida e morte, mas mantém seu plácido semblante. O mar, que já levou tantos parentes de Cecília, onde sua genealogia floresceu e feneceu, é o mesmo que agora lhe volta os olhos convidativos, para que assuma, também, seu destino. Olhos plenos de bem-aventurança e autoabsorção, que convidam Cecília a fundar um paradigma de vida, a assumir-se como navegadora eterna, a navegadora transformada no próprio mar.

A poeta descreve a natureza marítima como *"plástica, fluida, disponível, / [...] sem exigências de princípio e fim, desprendida entre terra e céu"*. A água não é um elemento estático e estéril, mas uma água fecunda, *"água de todas as possibilidades, / mas sem fraqueza nenhuma"*.

As águas se tornam, nesses versos, portadoras do caráter de transformação do Feminino. O mar é plástico, fluido, disponível, atributos que sugerem mutabilidade, adaptação. As águas, por mais vinculadas que estejam ao caráter elementar, possuem, em si, o germe de toda a transformação: se não ainda levada a cabo, ao menos em potência. É uma água “de todas as possibilidades”, vaso da Grande Mãe, onde tudo se incuba e de onde tudo nascerá. São águas, portanto, fecundas, grávidas. Não em vão, em mulheres grávidas, os sonhos costumam encerrar uma profusão de símbolos relacionados a esse elemento.

A “água de todas as possibilidades” propicia a transformação, o movimento. Gallbach (1995) ressalta o aspecto da água como moldável, influenciado – primeiramente, por não possuir uma forma definida. Como não se trata de uma substância fixa, pode se apresentar tanto serena e submissa como violenta e arrasadora, na forma de inundações. Pode dissolver algo sólido, permitindo o rearranjo dos elementos. Como meio de limpeza, pode refrescar e revigorar. Seu aspecto mutável propicia que se transforme em vapor, neve ou gelo. Tais imagens traduzem a virtualidade, as potencialidades infinitas a ela associadas.

Assim, podemos conceber a água como um símbolo do próprio inconsciente coletivo. Gallbach (1995). O mar assume, portanto, a feição de uma voz desse lugar psíquico. A Mãe arquetípica é quem se faz presente, o atirando búzios como lembrança de sua voz, convidando-a a seguir seu destino.

“Não me chama para que siga por cima dele, / nem por dentro de si: / mas para que me converta nele mesmo. É seu máximo dom. / Não me quer arrastar, como meus tios de outrora, / nem lentamente conduzida, / como meus avós, de serenos olhos certos. / Aceita-me apenas convertida em sua natureza: / plástica, fluida, disponível”.

“Converter-se” na natureza do mar, converter-se no próprio Feminino: assimilar seus atributos, descobrir-se atravessada por eles. O mar convida Cecília a uma descoberta da própria identidade, uma identidade não apenas individual, mas transpessoal. Uma identidade que não negligencie o passado, a vida de suas gentes, o lastro familiar – a “longa cauda histórica”, a que se refere Jung (vol. 18/1a)⁵⁰. E, mais ainda, que não negligencie sua própria substância, como mulher: o Feminino. A Grande Mãe, com roupagens marinhas, convida Cecília a tomar parte em seu corpo líquido, a permitir-se o contato com a força numinosa de sua presença, a consentir ser contida e transformada por ela.

O mar de Cecília ultrapassa a imagem do oceano meramente físico. Não é apenas o mar onde descansam seus mortos – não consiste, unicamente, nos vestígios de seu passado, de

⁵⁰ Expressão de Jung explicada em maiores detalhes no segundo capítulo (p. 17).

sua história pessoal. Trata-se de algo de maior grandeza, algo que ultrapassa a dimensão individual: *“E eu, que viera cautelosa, / por procurar gente passada / suspeito que me enganei, / que há outras ordens, que não foram bem ouvidas; / que uma outra boca falava: não somente a de antigos mortos, / e o mar que me mandam não é apenas este mar”*.

Neste verso, Cecília desgarrá o mar de sua genealogia, reconhecendo-o como algo anterior. O mar não lhe constela afetos apenas por haver servido de sepultura a seus antepassados, pois há “outras ordens”, há “outra boca, não somente a de antigos mortos”. Os mortos são, sim, parte da história de Cecília – mas não apenas da história da poeta: são parte de uma totalidade, de uma junção de histórias inúmeras, de experiências diversas, desse lugar psíquico comum a toda a humanidade. No inconsciente coletivo, nossos contornos individuais se dissolvem e reconhecemo-nos no todo.

O mar, portanto, não é apenas aquele que está diante dos olhos. *“Não é apenas este mar que reboa minhas vidraças, / mas outro, que se parece com ele / como se parecem os vultos dos sonhos dormidos”*. Cecília reconhece que o mar que a inunda é “outro”. O “mar” de Cecília não é apenas formado por água, pela profusão da vida marinha. Ele atinge a poeta com sua carga arquetípica, com seus símbolos, que constelam uma profusão de imagens e afetos – como as que, neste poema, vieram à luz. Ou seja, os conteúdos do inconsciente coletivo, ao se manifestarem na consciência de Cecília, num dado contexto histórico e cultural, tornaram possível a formação de imagens que ganharam contornos de elementos marinhos, objetivamente falando, mas cujo significado os ultrapassa. Cecília não fala apenas do mar, Cecília nos fala do próprio Feminino. Este, vestido de águas, encontrou na letra da poeta sua forma de se fazer ouvir.

O mar é o porta-voz do Feminino. E, mesmo em sua grandeza colossal, o oceano – objetivamente falando – torna-se pequeno diante da grandeza simbólica que ele encerra. *“E retrai-se, ao dizer-me o que preciso./ E é logo uma pequena concha fervilhante, / nódoa líquida e instável, / célula azul, sumindo-se / no reino de um outro mar: / ah! do Mar Absoluto”*.

A grandiosidade do mar torna-se uma “pequena concha”, uma pequena mancha líquida, diminuta “célula azul”, que desaparece no seio do Mar Absoluto. A imagem da célula, menor unidade de organização de um ser vivo, dá a dimensão exata da discrepância entre o “conceito” abstrato de mar e seu significado emocional.

Para Cecília, o mar que reboa as vidraças torna-se ínfimo, se comparado a “outro mar”. O Mar Absoluto. Do latim, *absolutu*: que não depende de outrem ou de uma coisa. Independente. Irrestrito. Sem limites. Infinito. Incondicional. Incontestável. Pleno, completo,

cabal. Algo que existe “em si” e, ou, “por si” (FERREIRA, 2009). Se buscarmos a definição do conceito advinda da filosofia, encontraremos: “conceito de um ser, ideal ou material, que se definiria como o princípio constitutivo e explicativo de toda a realidade”, mais especificamente, “atributo metafísico de Deus” (FERREIRA, 2009).

Numa única expressão – que dá nome ao poema, e ao livro onde fora publicado, e a um paradigma de vida – Cecília desenha um deus-mar. Os atributos acima descritos poderiam perfeitamente ser usados para a descrição dos arquétipos, os “eternos incriados”, instâncias incondicionais que fundamentam a experiência humana. Eles são o que possuímos de mais invariável – aquilo que pode assumir, como a água, diversas roupagens, mas cuja essência permanece. Cujas essências nos define.

Circum-ambulando pelas imagens presentes no poema, podemos constatar a ligação de cada uma delas com o Feminino Arquétípico, do qual constituem uma forma de expressão. O mar não é apenas o mar, é a deusa. E o recado deste poema parece ser que, para Cecília, sua presença, quando da escrita desses versos, era absoluta.

07 – DISCUSSÃO

No terceiro capítulo deste trabalho, abordamos parte da produção lírica de Cecília Meireles e, com base em sua fortuna crítica, constatamos que a publicação de *Viagem* (1939) consolida uma mudança em relação à chamada obra imatura que o público veio a conhecer desde a publicação de *Espectros* (1919). *Viagem* é considerada por muitos críticos (COELHO, 1993; MOISÉS apud RÜCKER, 2002b; DAMASCENO, 1983; DANTAS, 1984) como o início da expressão de sua maturidade poética, o momento que instaura, de fato, a modernidade de sua poesia.

Este novo ciclo a que adentra a lírica cecilianiana engloba ainda as obras *Vaga Música* (1942) e *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945). Seus poemas são, de fato, “inundados” por um campo semântico aquático, conforme mencionamos anteriormente. A viagem, o navegar e a relação com o mar expressam, a partir de então, um paradigma de vida, um sentimento de “mar em redor”.

Tal sentimento é abordado por Cecília em carta ao amigo Ruy Affonso Machado. A poeta se refere às particularidades de Fernando Pessoa, pontuando algumas semelhanças que a irmanam ao português:

Eu creio bem que intimamente nos pareçamos, como se parecem as pessoas de origem comum. Não só descendemos ambos de açorianos, o que é uma psicologia especialíssima, como tivemos ambos grandes mergulhos na literatura inglesa. [...] Esses mergulhos já vinham, a meu ver, tanto nele como em mim, por uma necessidade que se poderia chamar talvez de “insular” – um sentido de separação, de ausência, de mar em redor... E por todos esses motivos, você sabe que os açorianos, os irlandeses, os celtas são criaturas tão de sonho que estar acordado já é um grande sacrifício... (MEIRELES apud Machado, 2007, p. 290).

Como bem expressa Cecília, descender de açorianos consiste numa “psicologia especialíssima”, e esta influência foi fundamental na forja de seu espírito navegante. Cecília nos diz, nesta carta, de sua natureza “de sonho”, de afeição ao mundo inconsciente e a suas imagens – essa “obscuridade” que acompanha tudo o que é invisível. A avó, que desempenhou o papel materno por conta da orfandade de Cecília, fora personagem central na infância e iniciara a neta na tradição mágica do pensamento açoriano. Este legado ancestral foi muitas vezes rememorado pela poeta: “o que há de mais terno em mim, de mais profundo e autêntico é, sem dúvida, o que herdei de minha avó, açoriana de S. Miguel” (CARVALHO apud GOUVEIA, 2002). Em novembro de 1951, em visita aos Açores, Cecília diria:

Se perguntarem o que me traz aos Açores, apenas posso responder: a minha infância. A minha infância: o romanceiro e as histórias encantadas, a Bela Infanta e as bruxas; as cantigas e as parlendas; o sentimento do mar e da solidão; a memória dos naufrágios e a pesca da baleia; os laranjais entristecidos e a consciência dos exílios. A dignidade da pobreza, a noção mística da vida, a recordação constante da renúncia, o atavismo cristão. [...] Não desejaria que me recebessem como a uma escritora brasileira, por mais que me seja cara a terra onde nasci e onde tenho vivido: – mas como a uma criança antiga que a poesia de S. Miguel nutriu, numa infância de sonho, no regaço de uma avó dolorida, heróica e nobremente sentimental (MEIRELES apud GOUVEIA, 2002, p. 180).

Não há como refutar a importância do mar na lírica cecilianiana, forjada desde a mais tenra idade da poeta nesse sentimento oceânico, repleto de “memórias dos naufrágios” e de “consciência dos exílios”. Tais elementos são fundadores de sua “psicologia especialíssima”. Sendo nosso objetivo com a presente pesquisa a compreensão dos símbolos relacionados ao Feminino Arquetípico em sua poesia, um caminho natural seria perscrutar como este princípio se manifesta nesta poesia marítima. Embora alguns autores sugiram determinadas “zonas privilegiadas” em que poderíamos encontrar um traço feminino em sua escrita (VON TIESENHAUSEN, 2009; DAL FARRA, 2006; CRETTON, 2002), consideramos relevante desvincular o Feminino Arquetípico das imagens diretamente relacionadas à figura da mulher e compreender sua manifestação por meio dos símbolos marítimos que permeiam a escrita da maturidade de Cecília.

Procuramos, portanto, verificar que expressões do Feminino poderiam estar presentes nesta temática avassaladora que transpassa seus poemas. Ou seja, qual a relação entre o Feminino e as águas que banharam seus versos?

Para responder a essa pergunta, *Mar Absoluto* se mostra uma peça de grande importância: a nosso ver, o poema congrega uma profusão de símbolos marítimos que são, ao mesmo tempo, parte do cânone simbólico em que se expressa o Feminino Arquetípico, segundo a descrição de Neumann (1997).

Conforme explicitamos no segundo capítulo, embora as “imagens” que selecionamos e amplificamos no poema embora relacionem-se, segundo Jung (vol. 6), com a percepção dos objetos externos, elas são representações psíquicas imediatas, ou seja, interiores. Tais imagens expressam a realidade psíquica, e podem encerrar um valor que muitas vezes suplanta o da própria realidade externa, dita objetiva. Assim, a imagem marítima figurada nos poemas não é uma cópia do mar, em si, enquanto um objeto exterior, mas uma figuração interna, com um significado próprio para a psique que a vivencia.

Jung (vol. 6) caracteriza tais imagens internas como a expressão dos conteúdos inconscientes momentaneamente constelados. Essa constelação é resultado da atividade espontânea do inconsciente em conjunto com a situação momentânea da consciência. As imagens que aqui analisamos são, portanto, fruto dessa interação recíproca.

Segundo Jung (vol. 6), podemos compreender tais imagens poéticas como “primordiais” quando possuem caráter arcaico, ou seja, quando apresentam explícita concordância com motivos mitológicos conhecidos. Nesse caso, elas não expressam apenas conteúdos do inconsciente pessoal, mas também do inconsciente coletivo, o que sugere que a situação momentânea da consciência se encontra por eles influenciada.

Pudemos observar no capítulo anterior a possibilidade de estabelecimento de inúmeras relações entre as imagens contidas no poema *Mar Absoluto* e uma ampla gama de motivos mitológicos, os quais constituem, a nosso ver, expressões do Feminino Arquetípico. Se é comprovada a importância fundamental do símbolo do mar na poética de Cecília, cumpre que a amplificação deste símbolo possa nos indicar a que este mar se refere. Assim, poderemos tecer considerações sobre o fundamento arquetípico de sua obra.

Gouveia (2002) afirma que a insularidade de Cecília é um estado de espírito – mais que isso, é a própria essência de sua vida e de sua produção poética. O “ser-se ilhéu” consiste num sentido de separação, de ausência, de transitoriedade. Este sentimento, para Cecília, é fruto de sua genealogia, de seu passado familiar, mas também de algo que ultrapassa sua ascendência. Inúmeras histórias ficaram gravadas na memória da infância, época em que Cecília as conheceu pela voz da avó Jacinta, imigrante açoriana. Mas, junto com os fatos históricos por ela narrados, estão as origens imaginadas, míticas, que Cecília veio a conhecer no colo desta Mãe Boa que a introduziu na dimensão da Memória.

Essa insularidade, o sentimento de “mar em redor”, ultrapassando todas as genealogias reveste-se, portanto, de grande numinosidade e acaba por elevar-se, segundo Gouveia (2002), a um padrão de vida interior:

O mar não é então só o mar dos seus familiares, de um pessoal e particular *eu*, “não é apenas este mar que reboia nas [suas] vidraças”: é o mar “só mar”, isto é, o mar enquanto expressão metafórica e simbólica [...].

O que importa é uma natureza poética atlântica, o “ser de areia, de água, de ilha...”, do poema “Beira-mar”. Aí, de resto, fica suficientemente explícito como a sua ancestralidade semiadivinhada é apenas factor de inspiração poética. [...] À realidade insular recorre como espaço de metaforização, mas este espaço é nela bastante vasto. [...]

Cecília sente-se uma ilha, continuada no seu isolamento interior estoicamente defendido por uma linguagem intensa e simbólica (GOUVEIA, 2002, p. 181-183).

Na mesma linha de argumentação, Gouvêa (2008) enfatiza que, na lírica ceciliana da maturidade, são recorrentes os sentimentos de busca de identidade e de *depaysement*, exílio, distância. Segundo a autora, este sentimento “por vezes, na filha e neta de açorianos, soa como um resíduo insular biográfico, atávico, noutras emerge como de natureza temporal, ou ainda ontológica” (p. 71-72).

Esse caráter “ontológico” da imagem marinha indica que, para além de constituírem um vestígio biográfico, as águas dizem de algo anterior à própria genealogia. Falam-nos de uma imensidão arquetípica constelada. Se o mar é pano de fundo que se ergue em sua poesia, podemos dizer que uma constelação arquetípica específica é que proporciona essa imagem.

Em nossa análise, buscamos situar a imagem do mar (mais além, das águas, como um todo) no contexto das narrativas mitológicas. Conforme explicamos no segundo capítulo, linguagem e arte se desprendem de um solo comum, o solo do mito, brotando como um impulso de formulação simbólica (MELLO, 2002a). A poesia mantém estreita relação com as imagens míticas, uma vez que os mitologemas são considerados o substrato da criação literária (MIELIETINSKI, 1987).

Verificamos, portanto, que uma vez situada no contexto das narrativas míticas, a água encontra-se associada à figura de inúmeras divindades femininas arcaicas. Neumann (1997) argumenta que, antes de personificar-se na figura humana da Grande Mãe, o Feminino já se expressava na consciência coletiva por meio de uma série de símbolos portadores de uma imagem ainda indeterminada e amorfa. Estes símbolos relacionam-se com a natureza em todos os seus reinos e estão de certa forma impregnados pelo Grande Maternal, que vive neles e lhes é idêntica. Assim, uma pedra, uma gruta, uma árvore, um lago ou um animal tomam conotações maternas. Aos poucos, estes símbolos se agregam à figura das Grandes Mães como atributos, criando um círculo de aspectos simbólicos que rodeia a figura arquetípica e que está presente em seus mitos e ritos. É o que vemos acontecer nas narrativas mitológicas utilizadas em nossa análise.

Nos mitos consultados, a água apareceu associada a uma divindade masculina mas plena de atributos femininos, Oxumaré, da mitologia nagô. Esse deus, que permanece seis meses homem e seis meses mulher, remete à consciência em seu estado urobórico, em que a diferenciação dos elementos ainda não é possível. Nesta fase, os potenciais de desenvolvimento são virtualidades presentes, mas ainda indistintas. Estão em germe.

Esta associação faz da própria água um elemento ambivalente. Ao ser relacionado com os mistérios desta divindade, a água porta a imagem da indiferenciação, o caráter de lócus de todos os germes e possibilidades de vida, que tudo nutre. Conforme Gallbach (1995), a água

se torna o símbolo de um enorme reservatório de forças que encerram a promessa de criação e destruição. Converte-se, portanto, em símbolo da totalidade urobórica, o “arquetipo primordial” ainda indiferenciado, como refere Neumann (1997). Posteriormente, ele se diferenciará em Grande Pai e Grande Mãe.

Divindades de caráter evidentemente negativo também são associadas ao mar, como a Lilith hebraica e a Cila romana. Notadamente, encarnam atributos da Mãe Terrível, a ceifadora de vidas.

Igualmente, as Grandes Mães arcaicas, com sua ambivalência marcante, são associadas ao elemento líquido. A Afrodite greco-suméria, as também sumérias Ishtar, Inanna e Astarte (que se fundem) e a Iemanjá nagô constituem exemplos pontuais. Todas encarnam, simultaneamente, atributos da Mãe Bondosa e da Mãe Terrível, constituindo aquilo que Neumann (1997) caracteriza como “Mãe Bondosa-Má”. De acordo com o autor, esta qualidade de deusa agrega, em si, elementos femininos e também masculinos, ambos em suas polaridades positiva e negativa.

O fato de a água pertencer ao conjunto de símbolos que cingem a figura das Grandes Mães, ou seja, de apresentar-se relacionada aos mistérios das deusas faz com que ela seja irradiada pelas propriedades simbólicas dessas figuras maternas. Assim, quando Cecília Meireles fala do mar, está falando de uma imagem arquetípica. O mar deixa de ser o que é, objetivamente falando, e recebe uma carga numinosa que o transforma em divindade. Deixa de ser o mar, para converter-se em Mar.

Por isto mesmo, apesar de sua genealogia marítima e de sua ascendência açoriana – elementos de sua consciência pessoal – o mar se expressa nos poemas de Cecília com uma carga metafórica imensa. O mar da poeta é, portanto, uma imagem interna. Ao criarem a realidade psíquica, tais imagens têm um importante papel na constituição da personalidade da poeta e em sua autodenominação como “navegante” e “marinheira”, entre outros adjetivos. Cecília é a que foi fadada ao mar. Um Mar do lado de dentro e, por isso mesmo, indissociável de si mesma.

Em *Beira-mar*, poema que também integra a obra *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945), Cecília escreve:

[...] porque isto é mal de família,
ser de areia, de água, de ilha...
E até sem barco navega
quem para o mar foi fadada.
Deus te proteja, Cecília,
que tudo é mar – e mais nada.

(MEIRELES, 1997, p. 204).

O “mal de família” a que se refere Cecília, inegavelmente, se refere à própria ancestralidade. Seria, portanto, verossímil considerar que é o peso da hereditariedade, da história dos ancestrais marcados por uma travessia do oceano, que motiva sua lírica. No próprio poema em que analisamos, ela se refere a esta herança: o “rosto de [seus] avós estava caído pelos mares do Oriente”, seus “tios remotos afogados” estão esperando que lhes leve “redes de rezas” e a ela própria se confessa terminantemente decidida “a amar e a obedecer seus mortos”. O fado a que se refere *Beira Mar*, igualmente, poder-se-ia supor um fado familiar, uma sina ou herança de suas gentes.

Entretanto, o conjunto de símbolos presentes em *Mar Absoluto* não pode ser desconsiderado. Em sua totalidade, eles remetem sempre a uma realidade última, arquetípica: o Grande Feminino que ganha consistência imagética e é “desenhado” pelas palavras da poeta. Os símbolos presentes no poema são, a nosso ver, expressões deste arquétipo, o que corrobora a ideia do mar como um “padrão de vida interior” – a pujança do símbolo marítimo significa, segundo nosso ponto de vista, a constelação do Grande Feminino quando da escrita do poema. Assim, o procedimento de amplificação realizado com tais símbolos os caracteriza como expressões do caráter elementar e do caráter de transformação do Feminino, ou seja, diferentes modalidades em que a consciência experiencia sua ação.

Após caracterizarmos a água, em si, como elemento fortemente relacionado ao inconsciente e ao Feminino, voltamos o olhar, na análise, para o símbolo do barco. Ele está vinculado, como mencionamos, à ideia de contenção e proteção, definidoras do caráter elementar. Cecília situa sua embarcação diante de um grande cenário, o Mar que “foi desde sempre”, atemporal: “Foi desde sempre o mar. / E multidões passadas me empurravam / como a um barco esquecido”.

O Grande Feminino caracteriza uma realidade materna anterior e desgarrada do tempo, sendo Cecília “empurrada” por multidões passadas, pela “longa cauda histórica” da psique (JUNG, vol. 18/1a). O barco é associado a uma miríade de mitos em que o herói atravessa mares noturnos e obscuros em salvaguarda no ventre materno e, por isso mesmo, algumas divindades femininas que encarnam atributos da Mãe Boa são vinculadas a este símbolo, como a Tara budista. A madeira, matéria-prima das embarcações, também possui, como vimos, qualidades altamente maternas, derivadas da árvore, outro símbolo relacionado ao feminino e que expressa, igualmente, seu caráter continente e protetor.

O que diferencia o barco ceciliano das barcas mitológicas análogas ao ventre, que funcionam como um recipiente seguro para o herói à deriva é precisamente a ideia de esquecimento e indeterminação associada a este símbolo: o barco está abandonado. Ser empurrada “como a um barco esquecido” ressalta o caráter elementar negativo desta imagem.

O verbo “esquecer”, em algumas de suas definições, significa “pôr de lado”, “desprezar”, “perder o amor e a estima”, “descuidar” e “descurar” (FERREIRA, 2009). Segundo Neumann (1997), se o aspecto positivo do caráter elementar engloba as funções de conter e proteger, o aspecto negativo necessariamente engloba seu oposto, o repúdio e a privação.

De toda forma, ao sugerir a ideia de uma necessidade de proteção e abrigo no ventre maternal, os mitologemas que descrevem a travessia marinha do herói em sua barca nos falam da “provação” do ego nos mares do inconsciente. Parece-nos que Cecília está, ela própria, vivenciando seu mitologema, atravessando o Mar bravio em situação de desamparo.

Na mitologia hindu, o barco lunar, que carrega as almas para o outro mundo (ou para a “nova encarnação”) remete à imortalidade. A travessia como provação implica também a possibilidade de renovação do próprio ego pois, à medida que toma contato com os conteúdos inconscientes, ele pode “emergir” deste Mar renovado e fecundado. O mitologema do dilúvio, em que o herói permanece abrigado durante a destruição da terra pela água alude, igualmente, a este momento de provação. A possibilidade de renovação é o desfecho do mitologema, a reconstrução do mundo quando baixam as águas bravias.

Assim, uma maneira possível de contextualizar o significado da imagem do “barco esquecido”, na poesia de Cecília, seria pensá-la como aludindo a uma espécie de “provação heroica”, a inundação pelos conteúdos do Mar do inconsciente e a necessidade de emergir renovada do seio do Grande Feminino.

Os “mortos” de Cecília podem ser pensados tanto como seus ancestrais, objetivamente falando, como também sua genealogia “mítica”, que abarca tudo o que, na infância, a poeta imaginara sobre seu passado e que fora aprendido na voz amorosa da avó. Os “mortos” podem ainda significar conteúdos inconscientes adormecidos, os quais emergem em sua poesia clamando por visibilidade e reconhecimento. E Cecília os atende, conhecedora da sensação de desamparo que ela própria vivencia: “não haverá mais ninguém / tão decidido a amar e a obedecer a seus mortos”.

Cecília é solidária com os “esquecidos”. Sabe o que é estar à deriva. Ela os acolhe, devota-lhes oferendas: são “redes de rezas”, “campos convertidos em velas” e “barcas sobrenaturais com peixes mensageiros”. A barca, como mencionamos, encerra o significado

da renovação, da travessia das almas para uma nova vida, a imortalidade. Esta oferenda, em significado mais amplo, pode significar a necessidade da poeta em manter seus “mortos” a salvo, oferecer-lhes uma embarcação mítica para que possam ser levados a seu destino e, em última instância, salvá-los do esquecimento e permitir que possam, agora, reviver.

O mar assume, ainda, a conotação de Mãe Terrível por conta da simbologia relacionada ao prender e ao fixar que seus símbolos expressam. Conforme Neumann (1997), a Grande Mãe torna-se perigosa quando assume tais atributos, não permitindo a libertação dos seres que anseiam por liberdade e independência. Essa imagem constela, segundo o autor, fases essenciais da história de desenvolvimento da consciência e do conflito do ego com o Grande Feminino. Esta situação psíquica gerou uma profusão de imagens nos mitos e contos de fadas, encontrando seu expoente no símbolo do cativo. A constelação desse símbolo dá a entender que o indivíduo, não mais se encontrando na situação natural e original da criança que é contida, vivencia a postura do Grande Feminino como hostil e constrangedora.

Cecília recorda sua “herança de cordas e âncoras” e, igualmente, rememora os que lhe falavam “da revolta dos ventos, / de linhos, de cordas, de ferros, / de sereias dadas à costa”. O Mar-Mãe Terrível se apresenta como aquele que revolta os ventos, tornando-os hostis – e os navegantes sabem da importância da cooperação dos ventos para chegarem a seus destinos – e como aquele que retém, que aprisiona por meio de seus linhos, cordas e ferros; imagens que sugerem o cativo. Igualmente, em outras composições de *Mar Absoluto e Outros Poemas*, Cecília reforça esta imagem ao descrever sua condição de “cativa”, como em *Desejo de regresso*:

[...]
 E que na minha memória
 fique esta vida bem viva,
 para contar minha história
 de mendiga e de cativa
 e meus suspiros de exílio.
 [...]
 (MEIRELES, 1997, p. 191-192).

Cecília nos fala de um Feminino aprisionador, de uma Mãe nada generosa, que mantém os filhos retidos em suas “malhas de perigo”. A imagem das sereias dadas à costa, igualmente, remete ao Feminino em sua fascinação aterradora, a tentação do inconsciente que seduz e acaba por tragar o ego para as profundezas. Mais adiante, a figura da “anêmona suave” encerra a mesma função pois, como refere Neumann (1997), os animais tentaculares remetem, da mesma forma, ao aspecto elementar negativo deste princípio arquetípico. O autor

assevera que os indivíduos que se encontram submetidos a esta constelação arquetípica já dispõem de uma parcela de independência, mas esta se encontra ameaçada pela superioridade da força dos conteúdos inconscientes.

Com relação ao caráter de transformação do Feminino, a análise demonstrou que se encontra presente no poema, sobretudo, na imagem de “destino” que Cecília nos desenha, bem como nas figuras de animais associadas metaforicamente ao mar.

Conforme discutimos no capítulo anterior, a psique vivencia a sensação de “destino” ou de condução da vida por uma força maior que o ego quando o caráter de transformação encontra-se submetido, ainda, ao caráter elementar, ou seja, quando a transformação é vivenciada no interior do Grande Círculo (NEUMANN, 1997). A existência de uma espécie de “fado” familiar é sentida com pujança e Cecília se encontra à disposição dessa sina, decidida que está a “amar e obedecer a seus mortos”.

Como vimos, a ideia de destino como elemento relacionado ao caráter de transformação do Feminino é corroborada pela profusão de imagens de divindades femininas que regem este aspecto da vida em inúmeras mitologias, como as Moiras gregas e a Manat pré-islâmica. O destino do ego se encontra nas mãos da grande deusa fiandeira, o Feminino experienciado como força condutora, o que confere superioridade aos conteúdos do inconsciente.

A Manat pré-islâmica pode ser considerada aquilo que Neumann (1997) caracteriza como a Senhora do Tempo e, por conseguinte, do destino. Estas divindades lunares que governam os ciclos vitais são expressões de uma experiência temporal típica da consciência matriarcal, muito mais orgânica, próxima do movimento da natureza e da transformação dos seres. Conforme mencionamos na análise, a consciência matriarcal experiencia o tempo de forma qualitativa, única e singular. Neumann (2000, p. 95) assevera: “somente uma consciência matriarcal, afinada com o processo do inconsciente, reconhece esse elemento temporal individual”, ou seja, um tempo que não dispõe os fatos de forma genérica numa linha temporal sequencial.

A concepção temporal expressa nos poemas de Cecília parece-nos algo muito semelhante. Cecília é a poeta que canta “porque o instante existe⁵¹”, a quem interessa “ver eterno o instante⁵²”. Segundo Gouveia (2002), essa concepção temporal peculiar apreende a

⁵¹ “Eu canto porque o instante existe / e a minha vida está completa. / Não sou alegre nem triste: / sou poeta. [...]”. Excerto de *Motivo*, da obra *Viagem* (1939). Ver: MEIRELES, vol. 1, 1997.

⁵² “[...] Ir falando contigo e não ver mundo ou gente. / E nem sequer te ver – mas ver eterno o instante, / no mar da vida ser coral de pensamento. [...]”. Excerto da obra *Solombra* (1964). Ver: MEIRELES, vol. 4, 1997.

intensidade do momento apercebendo-se que algo fica em tudo o que passa – ou seja, a apercebendo a eternidade no tempo. Sobre o “antigo instante”, a autora esclarece:

Antigo, no sintagma *antigo instante*, não é usando no sentido meramente cronológico-linear, mas no sentido qualitativo de *primordial*, o que permanece, que fica, o que é persistente, o que goza de estatuto de eterno. *Antigo instante* é o instante que nos acompanha sempre, *antigo* é o que nos pertenceu sempre, é um elemento de autenticidade [...]. Conduz a um tempo eterno, total, e é neste sentido que participa do imaginário metafórico ceciliano (GOUVEIA, 2002, p. 190-191).

Igualmente, Coelho (1964) considera que uma grande força motriz do verso ceciliano seja o sentir desta “qualidade” temporal, metafísica, que consegue captar no movimento, no mutável, a própria eternidade. A partir da circunstância, segundo a autora, é que Cecília alça vôo para o transcendente sem, no entanto, perder o contato com a realidade mais simples, da qual se desprende sua poesia.

O tempo, no poema *Mar Absoluto*, é o tempo do passado – o passado histórico, genealógico, imaginado, mas também aquele “passado” arcaico, mítico, do inconsciente coletivo. Como tais conteúdos se atualizam e se expressam constantemente na psique do homem contemporâneo, este passado é mais que vivo na escrita de Cecília e essas “vozes poderosas” são sentidas como um apelo presente, atual, manifesto. Assim, Cecília encarna a eternidade no presente, vivifica-o, torna-o atemporal, instaura no tempo atual uma “qualidade” específica. O tempo ganha relevo, os instantes ganham substância. Ganham significação pois não deixam de existir em prol do momento atual. Não há linha temporal que siga sempre para a frente, descartando o que já foi vivido. O vivido não é olvidado, é marca indelével pois a linha não caminha em progressão geométrica: volta-se sobre si mesma, é cíclica. Cecília não caminha em linha reta. Ela “tem fases, como a lua⁵³”.

Ao mesmo tempo em que se remete à qualidade do momento, na qual habita a própria eternidade, a poesia de Cecília se mostra fluida. Como a dança de Shiva Nataraja, a eternidade compreende ciclos, transformações, criações e dissoluções – em suma, movimento. O mar, “dançarino”, “baralha seus altos contrastes” em “prodigioso ritmo”, mescla elementos, funde-os, separa-os, cadencia-os, mata-se e recupera-se. Torna-se o oposto da terra, em sua “solidez monótona”, dona de um “destino fixo”.

⁵³ “Tenho fases, como a lua. / Fases de andar escondida, / fases de vir para a rua... / [...] Fases que vão e que vêm, / no secreto calendário / que um astrólogo arbitrário / inventou para meu uso. / E roda a melancolia / seu interminável fuso! [...]”. Excerto de *Lua Adversa*. In: *Vaga Música* (1942). Ver: MEIRELES, 1997, vol. 1.

Gouveia (2002) salienta que a ideia de movimento, em si, fundamenta todo o imaginário ceciliano. É o movimento que transfigura os seres, da mesma forma como o Mar dirige seus apelos a Cecília, para que se converta nele próprio, assumindo sua natureza “plástica, fluida, disponível” – sua característica de movimento, de transformação. Ainda de acordo com Gouveia (2002) é o movimento, mais que a substância, que importa à poeta. Ela se esvazia de sua substância humana para tornar-se “puro vento” – e, em *Mar Absoluto*, tornar-se puro mar:

Água, perfume e vento são elementos não ponderáveis no sentido de sua máxima fluidez, em conexão íntima com movimentos ascendentes e movimentos descendentes, horizontais e verticais, que acentuam um visível sempre em mudança e orientado para o obsessivo e invisível espiritual (GOUVEIA, 2002, p. 188).

Essa máxima fluidez, a nosso ver, é um exemplo de como o caráter de transformação do Feminino se expressou em sua poética, de forma geral, e em *Mar Absoluto*, de modo específico. O próprio vocabulário de Cecília, segundo argumenta Coelho (1964), é expresso em imagens fluidas, instáveis, mutantes: água, mar, oceano, ondulação, marulho, vento, nuvens, sonhos, sombra, brisa – entre tantos outros termos. Tal caráter, embora não se evidencie numa ou noutra imagem isolada, de forma mais nítida, perpassa a atmosfera do poema, deixando sua marca: a ideia de que tudo se transforma. O mar, “água de todas as possibilidades”, é a placenta onde tudo é gerado e transformado, onde tudo existe para se converter noutra coisa, em incessante movimento.

Este é mesmo movimento que se vê no mundo natural. A Senhora dos Animais, que detém o poder sobre todas as formas de vida, de cujo ventre procede toda a natureza, torna-se o próprio Mar de Cecília. Estas águas fecundas transformam-se no corpo da deusa, ao abrigar um “reino de metamorfoses” em seu seio, uma profusão de vidas: “jardins, estrelas, caudas, antenas, olhos”. O mar, entretanto, é “desfolhado e cego” – como uma deusa indiferente, o que corrobora a experiência da Mãe Terrível constelada no poema. Uma mãe que não enxerga os filhos, “[dona] apenas de si, / de sua terminante grandeza despojada”.

A Senhora dos Animais, como abordamos na análise, é, segundo Neumann (1997), uma representação muitíssimo arcaica, mais próxima à natureza selvagem e primitiva, no sentido de que se encontra à mercê dos instintos. A imagem da deusa, antropomorfizada, rodeada de feras – tal como Afrodite – representa a situação da psique que, quase totalmente submetida aos conteúdos inconscientes, vislumbra o nascimento de um princípio norteador, a organização “espiritual” no Todo.

Dois grandes animais, apresentados no poema como metáforas para o próprio mar, são, como vimos, símbolos para a libido: o touro, em sua agitação violenta, encarna a libido ainda indiferenciada, indócil, e o cavalo, nas palavras de Jung (vol. 5; vol. 16/2) representa a psique infra-humana, ou seja, sua parte instintiva, animal e inconsciente. Por sua estreita ligação com o inconsciente, são animais relacionados, nas mitologias, a uma miríade de deusas, ou a deuses notadamente detentores de atributos femininos, como é o caso de Dioniso. O símbolo do cavalo funciona, ainda, como um “equivalente de mãe” na psique, conforme argumenta Jung (vol. 5), ao evidenciar sua ligação com o arquétipo da Grande Mãe. No poema que analisamos, ele ganha um adjetivo, “épico” – fora do comum, extraordinário, enorme, excessivo, retumbante – características que, a nosso ver, acompanham as manifestações deste arquétipo na psique.

Não é meramente conceitual, segundo Neumann (1997), a combinação das palavras “mãe” e “grande” na designação do Grande Feminino como *magna mater* ou Grande Mãe. De acordo com o autor, “mãe”, nesse caso, refere-se não somente a uma condição de filiação, mas também a uma complexa condição psíquica do ego, da mesma forma em que o termo “grande” expressa o caráter simbólico de superioridade impessoal da figura arquetípica em relação ao que está presente em todas as criaturas.

A profusão de símbolos relacionados ao Feminino Arquetípico que visualizamos em *Mar Absoluto* caracteriza o mar como uma divindade mítica, a Grande Mãe que se ergue, em corpo líquido, estabelecendo um contexto para a criação poética de Cecília. O “‘indeterminado Deus’ ceciliano”, nas palavras de Gouvêa (2008, p. 119), a nosso ver, neste poema se determina: é feminino e é líquido.

O Absoluto – que amalgama influências platônicas, órfico-pitagóricas, védicas e budistas, além da doutrina da transmigração das almas – segundo Gouvêa (2008, p. 119) é sempre inatingível e ansiado. De acordo com nossa compreensão, na imagem do mar, o Absoluto pode ser experienciado como tangível, pode ser tocado. O nascimento de uma imagem que representa um conteúdo psíquico torna possível que nos relacionemos com ele. Estabelece uma conversação.

Cecília, nos parece, dialoga, na imagem do mar, com sua Mãe ambivalente, provedora e, ao mesmo tempo, insuficiente. Sua Mãe nutridora, que a acalentou na infância no colo da avó Jacinta e da pajem Pedrina, é experienciada lado a lado com a Mãe Terrível, a inclemente fiandeira do destino que lhe levou a mãe biológica, o pai, os irmãos e o marido. O Mar, como Grande Mãe líquida, encarna atributos da Mãe Bondosa-Má, na definição de Neumann (1997): provê alento aos marinheiros, ao mesmo tempo em que traga-lhes a vida;

propicia a transformação das formas de vida nele contidas, ao mesmo tempo em que instaura uma sina ineludível, à qual a poeta não se pode furtar.

Pelo relacionamento com a imagem marinha, a poeta assume, a nosso ver, o diálogo com seus conteúdos interiores, o encontro com o Feminino que lhe funda a personalidade. Um Feminino que lhe convida a converter-se nele próprio. Nesse sentido, compreendemos que Cecília também o experienciava como Mãe urobórica, o Grande Círculo ou serpente circular, totalidade em que a distinção e os contornos do ego são frágeis e incipientes.

Cecília é um “barco esquecido”, uma filha à deriva, mas este abandono não redundava em desespero: o tom do poema, a nosso ver, mescla melancolia e serenidade, uma tranquilidade que, à primeira vista, pareceria incongruente com este desamparo. Nesse sentido, convém retomar Neumann (1997), para quem o crescimento e a transformação, como essência dos seres vivos submetidos ao domínio do Grande Feminino, frequentemente surgem associados ao aspecto trágico da fugacidade. E não é a fugacidade uma das marcas distintivas da obra poética de Cecília?

Para o Neumann (1997), o indivíduo, nesse contexto, sente sua morte como sendo absolutamente nada diante da imutável abundância de vida que continua a nascer. O ser humano se experiencia, nesse sentido, como “uma parte” da Árvore do Mundo e de todas as coisas vivas. Sente-se unido à totalidade, pertencente a ela. O ciclo de vida-morte-vida, ininterrupto, relativiza a finitude: os que perecem se transformam em adubo e sua morte alimenta o solo, de onde brotará nova vida, a converter-se em alimento para outros tantos seres. O autor caracteriza essa sensação de vida, de sabedoria e de tristeza, como naturais ao matriarcado – e essa consciência matriarcal, como vimos, atravessa os escritos de Cecília.

É importante salientar que esse “aspecto trágico”, visto como supremacia do Grande Círculo sobre aquele a quem gerou – isto é, como a preponderância do inconsciente sobre a consciência – é a expressão, segundo Neumann (1997), de apenas *um* lado, ou seja, o aspecto telúrico e obscuro do Feminino. O autor nos lembra que o Grande Círculo, como totalidade perfeita contém, além da parte terrena, uma parte celeste, e não encerra apenas a transformação descendente rumo à imortalidade e à terra, mas também uma transformação ascendente rumo à imortalidade e aos céus luminosos.

Assim, estando a tragicidade e a fugacidade situadas num hemisfério do Grande Círculo, seu complemento perfeito é a imortalidade, bem como a transformação espiritual e a busca pelas alturas. Segundo nosso entendimento, esta pode ser considerada a própria

essência da lírica cecilianiana: a junção do sentimento melancólico, de tônica obscura, à poesia etérea, aérea, criada pela “pastora de nuvens⁵⁴”.

Mar Absoluto, nesse sentido, a nosso ver, cristaliza um paradigma de vida: a experiência da existência submetida ao Grande Círculo, vivenciada no corpo de uma Grande Mãe Líquida, que abriga o caráter elementar e também a transformação que definem o Feminino. Ao descrever-se súdita dessa divindade, Cecília inaugura seu próprio mito cosmogônico, fundando um universo marítimo que transcende o próprio mar, elevando-o a uma experiência interior de numinosidade gigantesca: a experiência do Materno.

Esta experiência exteriorizada no poema nos revela a grande carga afetiva de um complexo constelado. Os complexos, como sabemos, são agrupamentos de conteúdos psíquicos cujo núcleo possui intensa carga afetiva. A coesão em torno desse núcleo é mantida pelo afeto comum a seus elementos. Apesar dos conteúdos envolvidos no complexo serem puramente pessoais, há uma matriz organizadora, a qual dá forma e molda as idéias que nele se agregam. Essa matriz, intangível e abstrata, consiste num arquétipo. Assim, o arquétipo da Grande Mãe encontra-se no âmago de todo complexo materno, ou seja, por trás das associações emocionais com a pessoa da mãe, existe, de um lado, uma imagem coletiva de nutrição e segurança – a Mãe Boa – e, de outro, a possessividade devoradora – a Mãe Terrível (JUNG, vol. 18/1a; SHARP, 1991).

Sabemos que o histórico familiar de Cecília foi composto por duras perdas. Três meses antes de seu nascimento, dá-se o falecimento de seu pai. Pouco antes de completar três anos de vida, morre sua mãe. Seu primeiro marido suicida-se. A experiência das ausências, do desamparo, acaba por permear-lhe a vida, não obstante tenha conhecido o acolhimento no seio da avó e da pajem, figuras maternas por excelência. Nas palavras da própria Cecília, as quais descrevemos no quarto capítulo, tais experiências lhe proporcionaram “uma tal intimidade com a Morte que docemente [aprendeu] essas relações entre o Efêmero e o Eterno” (MEIRELES apud ZAGURY, 1973, p. 161). Este sentimento vem a atravessar toda a sua criação poética, sedimentando o que Gouvêa (2008) considera como um espécie de serenidade “barroca” perante a finitude.

Não consideramos a arte de Cecília como uma produção sintomática, ou seja, que seja fruto exclusivo de suas experiências de perda. Pensamos que tais experiências expressem a constelação do arquétipo da Grande Mãe em sua faceta mais obscura, a Mãe Terrível.

⁵⁴ “[...] Pastora de nuvens, por muito que espere, / não há quem me explique meu vário rebanho. / Perdida atrás dele na planície aérea, / não sei se o conduzo, não sei se o acompanho. [...]”. Excerto de *Destino*. In: *Viagem* (1938). Ver: MEIRELES, 1997, vol. 1.

Convém retomar Neumann (1997), para quem a experiência de uma “psicologia de angústia de morte” indica extraordinária vitalidade do arquétipo nesta polaridade. Nessas circunstâncias, o mitologema da jornada heroica pelo mundo inferior, bem como sua transformação e seu renascimento, são altamente significativos, a exemplo do que se vê nas culturas egípcia e asteca, caracterizadas pelo autor como sendo dominadas por essa polaridade arquetípica e em cujas mitologias a imagem dessa travessia marítima era constante.

Consideramos, assim, que a análise do poema exemplifique, de forma exemplar e no contexto da produção artística, o processo pelo qual a eternidade arquetípica entra em síntese com um contexto histórico e biográfico específico. A generalidade do mundo arquetípico adquire singularidade ao se manifestar na produção de Cecília: por meio de sua escrita, os fatores impessoais personalizam-se, fecundam sua história de vida e fazem emergir símbolos dotados de grande significação.

Resgatamos, aqui, o argumento de Neumann (1974), para quem o arquétipo da Grande Mãe, como estrutura dinâmica na psique, retém sempre sua identidade, mas pode se manifestar em uma miríade de formas, em diferentes aspectos e tonalidades emocionais, de acordo com o contexto em que venha a expressar. Assim, suas representações imagéticas variam no tempo e no espaço, mas a manifestação é tida como certa. Os gregos vestiram sua Grande Mãe com longos cabelos de Afrodite, e viram-na emergir das espumas marinhas. Os mesopotâmicos, igualmente, chamaram-na Ishtar, ou Inanna, e sentiram-na presente dentro das grutas que, fecundadas pela deusa, eram verdadeiros oásis no inóspito chão sumério. Os egípcios a chamaram Ísis, a divina pranteadora, protetora da vida e senhora da morte.

Cecília a encontrou no Mar. Este, ao agregar a bonança com a finitude da vida, controla o destino dos seres, de sua família, dela própria. Cecília, a navegante, é a filha deste Mar, por excelência. Atravessa as águas obscuras em companhia de Caronte – ele, com os remos, ela, com a música, com seu canto⁵⁵.

No aspecto arquetípico, o poema, segundo entendemos, pode ser concebido como uma expressão das polaridades positiva e negativa, bem como dos aspectos elementar e transformador do Grande Feminino. No nível pessoal, expressa a experiência biográfica de Cecília, forjada na pujança da vida, até em suas formas mais ínfimas, e na presença inescapável da morte, desde o início de sua existência.

⁵⁵ “Caronte, juntos agora remaremos: / eu com a música, tu com os remos. [...]”. Excerto de *Caronte*, em que Cecília se imagina em diálogo com este personagem mitológico. Na tradição grega, era Caronte quem carregava em sua barca as almas a caminho do Hades, o reino dos mortos. In: *Mar Absoluto e outros poemas*. Ver: MEIRELES, 1997, vol. 1.

O conteúdo simbólico de *Mar Absoluto* sugere, a nosso ver, sugere a necessidade de contato com essa realidade arquetípica, com o substrato feminino da psique. Sugere a integração de tais conteúdos, a elaboração e a vivência do Materno, do Feminino, não apenas para a psique do artista, mas para a coletividade na qual se insere. Se assim não fosse, seus símbolos não seriam tão impactantes, e este poema não seguiria por tanto tempo tocando emocionalmente seus leitores, consolidando um legado poético da maior importância. Se assim não fosse, a psique dessa pesquisadora não teria se detido nele, quase sete décadas após a sua escrita, e estas páginas de reflexão não teriam razão de existir.

A emergência de tais conteúdos arquetípicos na produção poética de Cecília ressalta, ainda, sua importância para a autorregulação espiritual de sua época. Como detalhamos no segundo capítulo, Jung (vol. 15) argumenta que a orientação unilateral de uma cultura, ou seja, da consciência coletiva, é compensada pela emergência dos símbolos contidos na arte, que iluminam o porvir, acenando para as direções futuras em que a cultura deve se desenvolver. Isto implica que a arte será sempre um norteador da coletividade e que a criação artística ultrapassa sua significação para o criador e torna-se uma mensagem dirigida a todos os contemporâneos.

Nesse sentido, o papel da arte como compensadora do cânone cultural de sua época significa que ela possa operar como oposição ao senso de valores dominantes. Assim, os símbolos expressos na criação artística têm como objetivo restabelecer o equilíbrio anímico. Como enfatizam diversos autores (PELLEGRINI, 1987; WHITMONT, 1994; NEUMANN, 1997; 2000), o desenvolvimento unilateral da consciência, ou seja, sua identificação majoritária com os valores do masculino e do patriarcado acabou por obliterar o aspecto matriarcal da psique, gerando o desequilíbrio. A valorização e o resgate do Feminino constituem uma necessidade premente para uma sociedade que pode ser caracterizada como excessivamente racionalista, cientificista, tecnocrata e dissociada do sentimento.

Em prol da totalidade psíquica, símbolos emergem na criação artística, impactando a consciência coletiva que, aos poucos, tende a se relacionar com eles, assimilando-lhes o significado. A nosso ver, a profusão de símbolos relacionados ao Feminino que emerge na escrita cecilianiana funciona como um mecanismo de compensação dessa unilateralidade cultural, incitando à descoberta da psique feminina e de sua natureza lunar, que necessita ser integrada numa desejável síntese para que a sociedade contemporânea reverta esse movimento de cisão.

Além disso, assevera Jung (vol. 9/1) que, na medida em que consciente e inconsciente se distanciam – como ocorre na cultura ocidental – muitas vezes a totalidade, a

união de opostos representada na imagem da Grande Mãe se destroçam. Na Antiguidade do ocidente, como vemos, e como ainda ocorre nas culturas orientais, os opostos costumavam ser vivenciados na mesma imagem sem que esse paradoxo perturbasse a consciência. O autor considera que, no mundo ocidental, o paradoxo e a ambiguidade moral causaram escândalo e provocaram uma grande crítica, o que levou, por um lado, à desvalorização da mitologia olímpica e, por outro, a um ensejo de interpretações filosóficas e racionais.

A expressão mais clara desse processo, segundo Jung (vol. 9/1), é o fato do deus judaico Javé, moralmente ambíguo, ser convertido num Deus cristão exclusivamente bom, contraposto a um demônio que reunia, em si, todo o mal. Da mesma forma, o Feminino foi dissociado de sua sombra, e adorado, no ocidente, na forma da Virgem Maria, a Mãe-Boa por excelência. Uma vez relegada aos porões da psique, sua forma sombria tende a se manifestar por meio de símbolos compensadores.

Consideramos que os símbolos presentes no poema *Mar Absoluto* desempenhem uma importante função ao reunirem, nas imagens relacionadas ao Feminino, as duas polaridades deste arquétipo, dissociadas na experiência do homem ocidental. A vivência da Mãe Bondosa-Má, encarnada na pele líquida de uma Grande Mãe Marítima constitui, a nosso ver, uma poderosa imagem de resgate dessa totalidade que a consciência hodierna insiste em desunir. O relacionamento com tais imagens acena para uma possibilidade de desenvolvimento cultural que vise à integração dos opostos na psique, uma tarefa necessária para que não nos tornemos cada vez mais alijados de nossa inteireza.

08 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Elaborar um estudo sobre Cecília Meireles significa, para mim, o momento em que a serpente urobórica morde a própria cauda, o encontro com o início. Foi dela o primeiro poema que li, até onde minha memória se recorda: *Leilão de Jardim*. Fui uma das muitas crianças tocadas pela generosa poesia que a elas Cecília dirigiu. Tive, eu também, meus sonhos nutridos por aquelas imagens, por aquela musicalidade, na época delicada e mágica da vida em que somos todos apenas-filhos. Como a psicologia nos faz entender, tudo o que recebemos na infância nos permanece de alguma forma. Eu recebi a poesia, num momento em que o destino me mirou como Mãe Boa. Como mencionei na introdução deste trabalho, por sincronicidade, Cecília Meireles dava nome à primeira escola onde estudei.

Atravessei uma adolescência também agarrada à sua lírica, que vim a conhecer melhor com o passar dos anos. Familiarizei-me com suas metáforas, com seu vocabulário e com o modo de sentir a vida que seus versos expressavam. Creio que eles passaram a andar dentro de mim. Posso dizer que essa adesão se deve à numinosidade dos símbolos presentes em sua obra. Minha consciência sempre precisou deles. Desta forma, escolher estudar um poema desta lírica em meu trabalho como pesquisadora consiste numa espécie de confissão biográfica.

Após minha formação como historiadora, em que meu interesse se voltou completamente à história das mulheres e às temáticas femininas, ingressei no campo da psicologia justamente por uma espécie de “carência” simbólica, uma necessidade de agregar o sentido e a finalidade dos fenômenos ao meu fazer científico. No momento de iniciar meu trajeto como pesquisadora nesta área, Cecília voltou a se fazer presente, unindo as extremidades de minha linha temporal num círculo, lembrando-me que sou mulher e que minha história jamais será percebida numa linha progressiva: nós, mulheres, temos fases, como a lua.

Como pessoa, significo este trabalho de pesquisa, portanto, como algo pleno de sentido em meu contexto de vida. Sou, por formação, também professora de dança do ventre. Há 13 anos, convivo com mulheres diariamente. Ensinar a dança para mulheres sempre tão diferentes entre si significa encontrar o fio de Ariadne que nos costura em meio ao labirinto de nossas singularidades. Esse fio, formado por aquilo que há em nós de mais primevo, de mais original, é o Feminino, nossa íntima essência, mãe de nossa consciência. Agregar a experiência diária de contato com esta fonte arquetípica ao meu fazer acadêmico possibilitou-

me sentir uma espécie de coerência, uma integração de esferas, a possibilidade de “traduzir” em linguagem psicológica um fenômeno que faz parte de minha vida na esfera do corpo e do sentimento. Unir Eros e Logos.

Como psicóloga clínica, percebo que o trabalho com os pacientes será alimentado pelo sentido aqui produzido. Por sincronicidade, muitas mulheres que atendi enquanto finalizava esta dissertação trouxeram-me questões altamente concernentes àquilo que eu pesquisava. Parece-me que o Feminino, esta parte fundamental de nossa constituição que se encontra tão aviltada em nossa cultura identificada com os valores do Masculino, tem emergido no ambiente terapêutico, sobretudo nos processos de mulheres que se encontram alijadas de sua essência básica. Enquanto eu amplificava símbolos, eles começaram a surgir nos sonhos dessas mulheres, e uma imensidão líquida, formada por mares, águas, fontes e riachos, acompanhada de peixes, cavalos e sereias se fez presente nas sessões. Percebi que tudo está, de fato, conectado, e minha análise teórica fornecia subsídio ao entendimento das questões trazidas por essas mulheres, ao passo que estas me faziam compreender melhor aquilo que eu escrevia.

Como pesquisadora, creio que os objetivos desse trabalho foram alcançados, embora, como ocorre com as pesquisas qualitativas, eles foram modificados aos poucos no curso da pesquisa, que se desenhou paulatinamente, sugerindo novas necessidades e demandando ajustes graduais.

Considero que tenha sido possível vislumbrar, na escrita cecilianiana, como um princípio arquetípico pode se materializar, fazer-se ouvir pela consciência por meio de seus símbolos. Foi possível constatar que é especificamente o aspecto materno que nos fala no poema analisado, por meio de um conteúdo imagético peculiar que, amplificado, revelou conexões com uma profusão de mitos que reportam às antigas deusas, as Grandes Mães, nas quais a ambivalência do Feminino foi projetada ao longo da história.

Creio que o achado mais rico desta pesquisa foi justamente perceber como é possível, por meio da criação artística, tomar contato com as realidades arquetípicas e com a mensagem que elas encerram. Numa sociedade, reitero, tão identificada com o Masculino, a Mãe se tornou visível na arte, nas letras da poeta. Foi possível compreender que, por meio de seus escritos, a Grande Mãe renascia e era trazida à consciência moderna, na pele de uma deusa líquida, tecida com fios do inconsciente mesclados aos fios biográficos de Cecília.

A análise do poema *Mar Absoluto*, a meu ver, provou que antigos mitologemas continuam a emergir entre nós, revelando verdades do humano em linguagem contemporânea. Por isto mesmo, a pesquisa aqui levada a cabo evidencia a necessidade de que novos estudos

sejam realizados. Há um campo aberto, definitivamente amplo, a ser explorado pela psicologia analítica com relação à produção artística e, em especial, à literatura.

A própria Cecília encerra em sua lírica uma profusão de imagens relacionadas ao Feminino que não puderam ser contempladas neste estudo. Dada a maciça presença do mar e de seus símbolos em seus poemas, novas pesquisas podem ser elaboradas, visando ampliar o significado desta imagem tão fundamental em sua obra.

Acredito que muito ainda há a ser construído em termos de uma compreensão psicológica dos poemas de Cecília. Como revelou a revisão bibliográfica por nós realizada, há quase uma inexistência de análises nesse sentido. A maioria absoluta de trabalhos que focalizam a obra da autora são elaborados por pesquisadores oriundos da área das Letras, o que significa que este rico e abundante manancial simbólico pouco vem sendo aproveitado pelos psicólogos, no sentido de ser compreendido teleologicamente, como uma mensagem à consciência coletiva.

Reciprocamente, creio que os estudos em psicologia a respeito da obra cecilianiana possam contribuir para sua fortuna crítica, por elucidar aspectos talvez pouco trabalhados nas análises literárias, seja corroborando as hipóteses dos pesquisadores das Letras, ou contrapondo-as. De todo modo, na metodologia qualitativa, cada análise ilumina um aspecto do fenômeno, sendo o que chamamos de “realidade” algo construído a partir de todos os luminares. Vistos em conjunto, tais estudos podem ajudar na melhor compreensão desta obra literária de fundamental importância.

Para nós, psicólogos, a tarefa de perscrutar os símbolos presentes em *Mar Absoluto* é uma maneira de constatar, na prática, como a dança das polaridades arquetípicas se manifestou, num determinado contexto cultural, numa determinada consciência individual, no processo de criação artística. Esta experiência nos convida a pensar a arte poética como território próprio da manifestação simbólica – um convite para um passeio pelas imagens, que sempre têm algo mais a revelar além do que aparece em sua superfície. Assim como o *Mar Absoluto* de Cecília, sob as águas mais epidérmicas jaz um oceano de significados profundos, obscuros, reveladores daquilo que, em nós, não tem nome. Mas não requerem, sobretudo, ser decifrados ou esgotados. Requerem reverência, pedem uma aproximação cuidadosa, um “saber escutar”: eis o cultivo do símbolo. Requerem que a consciência aceite esse instante de contato, de iluminação e alumbramento.

A poesia, como as outras formas de manifestação artística, nesse sentido, nos proporciona espelhos, nos brinda com o susto do reconhecimento. Ela introduz novos sentidos e significados às questões que não se dão à investigação racional. Para tudo aquilo que, em

nós, não se nomeia, ela proporciona uma imagem, que nos faz tomar contato com nossas verdades intrínsecas. Esperamos ter contribuído para elucidar, em termos psicológicos, a verossimilhança deste processo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Modernismo. In: **O empalhador de passarinho**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. Viagem. In: **O empalhador de passarinho**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARAÚJO, Maria da Conceição Pinheiro. A poética do erotismo feminino em dois tempos: Cecília e Adélia. In: **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências**. 2008. Disponível em: <www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/.../MARIA_ARAUJO.pdf>. Acesso em: 10 jan 2010.

BACKES, Karin Lilian Hagemann. **Mar de poeta: a metáfora do oceano nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen**. 2008. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

BOECHAT, Walter. **A mitopoese da psique: mito e individuação**. Petrópolis: Vozes, 2009.

BONAVENTURE, Jette; BONAVENTURE, Léon. Prólogo. In: HARDING, Mary Esther. **Os mistérios da mulher antiga e contemporânea: uma interpretação psicológica do princípio feminino, tal como é revelado nos mitos, na história e nos sonhos**. São Paulo: Paulus, 1985.

BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOWRA, Cecil Maurice. **Poesía y canto primitivo**. Barcelona: Bosh, 1984.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho. 2001. **Museu do Aleijadinho**. Disponível em: <<http://www.starnews2001.com.br/biograficos.html>>. Acesso em: 15 set. 2010.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Vol. 7. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1966.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CAVALCANTI, Raíssa. **O mundo do pai: mitos, símbolos e arquétipos**. São Paulo: Cultrix, 1996.

CAVALCANTI, Raíssa. **O casamento do sol com a lua: uma visão simbólica do masculino e do feminino**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

CLARKE, J. J. **Em busca de Jung**: indagações históricas e filosóficas. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. O “eterno instante” na poesia de Cecília Meireles. **Alfa: Revista de Linguística**. Marília, n. 5/6, 1964. Disponível em: < <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3232>>. Acesso em: 10 fev. 2010

CRISTÓVÃO, Fernando. Um diálogo açoriano? In: GOUVEIA, Margarida Maia. **Cecília Meireles: uma poética do “eterno instante”**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

CUSICK, Edmund. Psyche and the artist: Jung and the poet. In: ROWLAND, Susan. **Psyche and the Arts: Jungian approaches to music, architecture, literature, film and painting**. London/New York: Routledge, 2008. p. 12-21.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Cecília Meireles: imagens femininas. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 27, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010483332006000200013&script=sci_arttext&tlng=d_0100-6916>. Acesso em: 11 fev. 2008.

DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, Cecília. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

DANTAS, José Maria de Souza. **A consciência poética de uma viagem sem fim: a poética de Cecília Meireles**. Rio de Janeiro: Liv. Eu e Você, 1984.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **A Rosa do Povo**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000.

DUMITH, Denise de Carvalho. “Uma pequena aldeia”: síntese da presença do mito de Penélope na poesia de Cecília Meireles. In: **Nau Literária – Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**. v. 03, n. 02, jul/dez 2007. Disponível em: < seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/5082/2910>. Acesso em: 20 ago 2010.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. **O Sagrado e o Profano**: a essência das religiões. São Paulo, Martins Fontes, 2001

FARIA, Durval Luiz de. **O homem e o encontro amoroso**: imagens da alma em três canções de Tom Jobim. 2006. Monografia (formação em Analista Junguiano). Instituto Junguiano de São Paulo / Associação Junguiana do Brasil, São Paulo.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário eletrônico Aurélio**. Versão 6.1. Positivo Informática. 2009. CD-ROM.

FERRER, Eulalio. El color entre los pueblos Nahuas. **Estudios de Cultura Náhuatl**, Ciudad de México, n. 31, 2000. Disponível em: <<http://www.ejournal.unam.mx/ecn/ecnahuatl31/ECN03109.pdf>>. Acesso em: 03 maio 2012.

GALLBACH, Marion Rauscher. **Sonhos e gravidez: iniciação à criatividade feminina**. São Paulo: Paulus, 1995.

GIOSA, Elenice. The poetical word: towards an imaginal language. In: ROWLAND, Susan. **Psyche and the Arts: Jungian approaches to music, architecture, literature, film and painting**. London/New York: Routledge, 2008.

GONZÁLEZ REY, Fernando. **Pesquisa qualitativa e Subjetividade: os processos de construção da informação**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

GORRESIO, Zilda Marengo Piacenti. **Os pressupostos míticos de Jung na leitura do destino: Moíra**. 1999. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

GOUVÊA, Leila Vilas Boas. **Pensamento e “Lirismo Puro” na poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GOUVEIA, Margarida Maia. **Cecília Meireles: uma poética do “eterno instante”**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

HARDING, Mary Esther. **Os mistérios da mulher antiga e contemporânea: uma interpretação psicológica do princípio feminino, tal como é revelado nos mitos, na história e nos sonhos**. São Paulo: Paulus, 1985.

HOLLIS, James. **Mitologemas: encarnações do mundo invisível**. São Paulo: Paulus, 2005.

JACOBI, Jolande. **Complexo, arquétipo, símbolo na Psicologia de C. G. Jung**. São Paulo: Cultrix, 1986.

JUNG, Carl Gustav. **Obras Completas**. Petrópolis: Vozes.

_____. Vol. 5. **Símbolos da transformação: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia**. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. Vol. 6. **Tipos psicológicos**. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. Vol. 7/1. **Psicologia do inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. Vol. 7/2. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. Vol. 8/2. **A natureza da psique**. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. Vol. 9/1. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

- _____. Vol. 9/2. **Aion: estudos sobre o simbolismo do Si-Mesmo.** Petrópolis: Vozes, 1990.
- _____. Vol. 10/3. **Civilização em transição.** Petrópolis: Vozes, 1993.
- _____. Vol. 14/1. **Mysterium Coniunctionis.** Petrópolis: Vozes, 1988.
- _____. Vol. 14/2. **Mysterium Coniunctionis.** Petrópolis: Vozes, 1990.
- _____. Vol. 15. **O espírito na arte e na ciência.** Petrópolis: Vozes, 2009.
- _____. Vol. 16/1. **A prática da psicoterapia.** Petrópolis: Vozes, 1985.
- _____. Vol. 16/2. **Ab-reação, análise dos sonhos, transferência.** Petrópolis: Vozes, 1985.
- _____. Vol. 17. **O desenvolvimento da personalidade.** Petrópolis: Vozes, 1988.
- _____. Vol. 18/1a. **Fundamentos de psicologia analítica.** Petrópolis: Vozes, 2007.
- _____. Vol. 18/2. **A vida simbólica.** v.2. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. Introdução. In: HARDING, Mary Esther. **Os mistérios da mulher antiga e contemporânea: uma interpretação psicológica do princípio feminino, tal como é revelado nos mitos, na história e nos sonhos.** São Paulo: Paulus, 1985.
- _____. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, Carl Gustav (org.) **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- KUGLER, Paul. Imagem psíquica: uma ponte entre o sujeito e o objeto. In: YOUNG-EISENDRATH, Polly; DAWSON, Terence (Org.). **Manual de Cambridge para estudos junguianos.** Porto Alegre: Artmed Editora, 2002.
- LABRES, Claudia. A poesia de Cecília Meireles: obra que se constrói em imagens. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901-2001).** Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael. **Dioniso no exílio: sobre a repressão da emoção e do corpo.** São Paulo: Paulus, 2002.
- MACHADO, Ruy Affonso. Cecília Meireles, amiga. In: GOUVÊA, Leila Vilas Boas (Org.) **Ensaio sobre Cecília Meireles.** São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.
- MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa: volume 1.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. **Poesia Completa: volume 3.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. **Poesia Completa: volume 4.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. **Crônicas de viagem, 1.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002a.

_____. Construções do imaginário na obra de Cecília Meireles. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901-2001)**. Porto Alegre: Uniprom, 2002b.

MIELIETINSKI, Eleazar M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MCLEAN, Adam. **A deusa tríplice: em busca do feminino arquetípico**. São Paulo: Cultrix, 1992.

NEUMANN, Erich. **Art and the Creative Unconscious**. Princeton: Bollingen/Princeton University Press, 1974.

_____. **História da Origem da Consciência**. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. **A Grande Mãe**. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **O medo do feminino: e outros ensaios sobre a psicologia feminina**. São Paulo: Paulus, 2000.

OLIVEIRA, Fernanda Ribeiro Queiroz de. O feminino e o sagrado em Cecília Meireles. In: **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências**. 2008. Disponível em:

<www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/.../MARIA_ARAUJO.pdf>. Acesso em: 10 jan 2010.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Figuras femininas na poesia de Cecília Meireles. In: **Anais do III Seminário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística**. 2007. Disponível em:

<www.uesc.br/.../ANA%20MARIA%20DOMINGUES%20DE%20OLIVEIRA.pdf>. Acesso em: 20 ago 2010.

PELLEGRINI, Luis. Introdução. In: CAVALCANTI, Raïssa. **O casamento do sol com a lua: uma visão simbólica do masculino e do feminino**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

PENNA, Eloisa Marques Damasco. O paradigma junguiano no contexto da metodologia qualitativa de pesquisa. **Psicologia USP**. v. 16, n. 3, p. 71-94, set. 2005. Disponível em: <http://scielo.bvs-psi.org.br/scielo.php?pid=S1678-51772005000300005&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em: 15 jun 2008.

_____. **Processamento simbólico arquetípico: uma proposta de método de pesquisa em psicologia analítica**. 2009. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

PENNA, Lucy Coelho. **Dance e recrie o mundo: a força criativa do ventre**. São Paulo: Summus, 1993.

RACINE, Jean Baptiste. **Fedra**. Trad. Millôr Fernandes. [s.l.], 1986. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/millor/teatro/index.htm>>. Acesso em: 05 jun 2012.

SADLER, Darlene J. ABC de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila Vilas Boas (Org.) **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

SALMAN, Sherry. A psique criativa: as principais contribuições de Jung. In: YOUNG-EISENDRATH, Polly; DAWSON, Terence (Org.). **Manual de Cambridge para estudos junguianos**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2002.

SHARP, Daryl. **Léxico junguiano**. São Paulo: Cultrix, 1991.

SILVA, Jacicarla Souza da. Cecília e o feminino. In: **Revista Uniletras**. v. 31, n. 01, 2009. Disponível em: < www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/download/664/1282>. Acesso em: 28 ago 2010.

ROWLAND, Susan. **C. G. Jung in the Humanities: Taking the Soul's Path**. New Orleans: Spring Journal Books, 2010.

ROWLAND, Susan. **Psyche and the Arts: Jungian approaches to music, architecture, literature, film and painting**. London/New York: Routledge, 2008.

RÜCKER, Joseane. O universo imaginário em *Viagem*. In: MELLO, Ana Maria Lisboa (Org.) **Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901-2001)**. Porto Alegre: Uniprom, 2002b.

VON KOSS, Monika Ursula Elisabeth. **Feminino + Masculino: uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

VON TIESENHAUSEN, Sandra Vivacqua. O silêncio de Cecília Meireles. **Faces femininas da literatura**. *Ângulo*, n. 117, 2009, p. 126-131.

WHITMONT, Edward Christopher. **O retorno da Deusa**. São Paulo: Summus, 1991.

_____. **A busca do símbolo: conceitos básicos de psicologia analítica**. São Paulo: Cultrix, 1994.

WOOLGER, Jennifer Barker; WOOLGER, Roger J. **A Deusa Interior: um guia sobre os eternos mitos femininos que moldam nossas vidas**. São Paulo: Cultrix, 2000.

ZAGURY, Eliane. **Cecília Meireles**. Petrópolis: Vozes, 1973.

ZIMMER, Heinrich Robert. **Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia**. São Paulo: Palas Athena, 1989.