



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE
MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

ADRIANA GORETI DE OLIVEIRA LOPES

**O ENÍGMA DA ESFINGE: A EMERGÊNCIA DO MITO ULISSES NA ARTE E NO
CINEMA SOB A INTERFACE JUNGUIANA**

CASCAVEL – PR
2020

ADRIANA GORETI DE OLIVEIRA LOPES

**O ENÍGMA DA ESFINGE: A EMERGÊNCIA DO MITO ULISSES NA ARTE E NO
CINEMA SOB A INTERFACE JUNGUIANA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Letras para a obtenção do título de
Doutor na área de concentração em Linguagem e
Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do
Paraná – UNIOESTE – *Campus* de Cascavel.
Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces
Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva.

CASCADEL- PR
2020

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Lopes, Adriana Goreti de Oliveira Lopes

O Enigma da Esfinge: : A Emergência do Mito Ulisses na Arte e no Cinema sob a Interface Junguiana / Adriana Goreti de Oliveira Lopes Lopes; orientador(a), Prof. Dr. Acir Dias da Silva, 2020.

264 f.

Tese (doutorado), Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

1. Mito . 2. Cinema. 3. Psicologia Analítica. 4. Interartes. I. Silva, Prof. Dr. Acir Dias da . II. Título.

Dedico este trabalho a todos aqueles que, de alguma forma, consagram suas vidas ao estudo, à arte, à poesia, à música, à escultura, à dança, ao cinema, à ciência, à educação, à busca de um mundo melhor, à cura das doenças. Todos estes, como arautos de seu tempo, conseguiram olhar as diferentes temporalidades que se repetem no aqui e agora e ver a falha, a ruptura. Todos estes tocaram as regiões profundas, salutaras e libertadoras da alma; local em que todos os seres vibram em uma só voz e, como Hermes, puderam trazer a sensibilidade e a ação capaz de abarcar a humanidade, aliviando suas dores e revelando o que estava obscuro.

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos a todos aqueles que contribuíram, de alguma forma, para que este trabalho fosse escrito.

A Deus, por acreditar que nossa existência pressupõe outra, infinitamente superior;

Ao Prof^o. Dr^o. Acir Dias da Silva, pelas pontuações sábias e pertinentes, sempre com o intuito de ampliar meus conhecimentos, levando a questionamentos teóricos e vivenciais diante de dúvidas e desassossegos. Pelas doces cenas, imagens, sons e sentimentos que ele despertava ao indicar filmes e outras narrativas intermédias, de poetas e sonhadores, capazes de, pela arte, reinterpretar cenas de uma vida cotidiana, de um humano demasiadamente humano, despertando emoções que expressam, por intermédio da arte, velhas histórias míticas, ancestrais de dores, amores, lutos e traições, fazendo-as ressurgir, mitologicamente reconfiguradas e paradoxalmente individuais, os dramas coletivos de cada dia.

Aos pensadores como Jung, Campbell e outros tantos que foram utilizados neste trabalho a fim de construir um mosaico de tonalidades, cores, imagens, sensações, sentimentos e até sabores, partindo da arte, do cinema, para promover um distanciamento a fim de que se pudesse, como nas palavras de Borges, olhar para o presente, para a imagem e poder visualizar as sombras; o antigo e desgastado mito, que pode ser visto como modelo organizador da narrativa e que agora surge reconfigurado na contemporaneidade.

Aos demais professores que, por meio de suas maravilhosas aulas, descortinaram horizontes nunca antes imaginados, proporcionando aprendizagem, unindo a teoria à prática, como Hermes, deus grego das ligações, pontes e travessias a fim de interligar o conhecimento, a arte, a literatura e a poesia: todas expressões da psique humana.

Finalmente à minha família, pela compreensão e aceitação de momentos de ausência, de estudos e leituras constantes, de horas de inquietação de uma mente que cria e pode parecer distante, mas que ama incondicionalmente o humano, o caótico e o belo.

Ao meu filho: grande amor de minha vida.

Em alguma parte, alguma
vez, houve uma Flor, uma
Pedra, um Cristal; uma
Rainha, um Rei, um Palácio;
um Amado e uma Amada, há
muito tempo, no Mar, numa
Ilha, há cinco mil anos... É o
Amor, é a Flor Mística da
Alma, é o Centro, é o Si-
Mesmo... Ninguém entende
isso, a não ser alguns poetas,
somente eles me compreenderão

Carl Gustav Jung

RESUMO

Esta tese tem por objetivo investigar a narrativa mítica presente em diversas artes como o cinema, a literatura e suas inter-relações com a interface da Psicologia Analítica, relacionando a jornada de Ulisses, das obras de Homero e James Joyce, com os pressupostos metodológicos da literatura comparada. O corpus da pesquisa é constituído pelo escopo teórico da obra de Homero, *A Odisseia*; os filmes *E aí, meu irmão, cadê você?*, dirigido pelos irmãos Joel e Ethan Coen em 2000; *Brazil, o filme: do outro lado do sonho*, de 1985 por Terry Gilliam e *O Lobo da Estepe*, dirigido pelo americano Fred Haines, em 1974. Estes filmes são pertencentes ao gênero introvertido. O último filme analisado será *Bloom: toda uma vida em um único dia*. Uma adaptação da obra *Ulisses*, de James Joyce, de 2003, representando o gênero extrovertido. A metodologia de análise de imagens de Aby Warburg (2015), denominada “iconografia”, permite demonstrar o ressurgimento da imagem, sua vida póstuma e a dialética entre mito e logos para exemplificar, no drama de *Ulisses*, a metáfora da condição humana retomando como um eco do passado, mas sempre trazendo o *zeitgeist*, sob uma nova textualidade. Assim, foi utilizado o corpo teórico da Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung (2011) e autores pós-Junguianos como Hillman (2011); mitólogos como Campbell (2007) e Kerényi (2015); a adaptação da Jornada do herói para o cinema de Vogler (2015) e de Canevacci (1990), correlacionando a linguagem desses campos com os pressupostos teórico-metodológicos da Literatura Comparada, considerando-se estudos de Nitrini (2000) e Coutinho (2003).

PALAVRAS-CHAVE: Mito; Cinema; Psicologia Analítica; Arte e Literatura Comparada.

ABSTRACT

This thesis has the objective to study the mythic narrative that is present in several arts, such as the movie, the literature and its connections with Analytical Psychology interfacing. It is about Ulysses's journey, Homer's and James Joyce's work, the methodological assumption of the compared literature. The research is done by the theoretic objective of Homer's work, *The Odyssey*, the films *o Brother, Where Art Thou?* directed by the Brothers Joel and Ethan Coen in 2000. *What is Brazil*, in 1985, by Terry Giliam and *Steppenwolf*, directed by the American Fred Haines, in 1974. These movies belong to introverted genre. The last movie that will be analyzed is *Bloom, all life in only one day*. Ulysses's Work adaptation, by James Joyce, in 2003, represented by the extroverted genre. Aby Warburg's method image analyses (2015) called "iconographies" allows to show the image reappearance, his posthumous and dialectic life between myth and logo to illustrate the figure of the human condition going back to a past echo, through Ulysses drama, but Always bringing the *zeitgeist*, under a new textuality. As a result, it was used the theoretical body of Analytical Psychology of Carl Gustav Jung (2011) and Jungian authors as Hillman (2011), mythologist as Campbell (2007) and Kerényi (2015); the adaptation of the hero's journey to the movie of Vogler (2015) and Canevacci (1990), the relation of this language to these bodies with the theoretical presupposition method of the Compared Literature, considering Nitrini and Coutinho's study (2003).

Keywords: myth, movie, Analytical Psychology, Arts and Compared Literature.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 - O Mistério do Quarto.....	32
FIGURA 02 - Irmãos Joel e Ethan Coen.....	49
FIGURA 03 - Ulisses: dos Irmãos Coen.....	52
FIGURA 04 - Ulisses: de Homero – Jogos Sega.....	52
FIGURA 05 - Personagens: Ego, Função Inferior e <i>Lógos</i>	53
FIGURA 06 - Odysseus and his men blinding the cyclop Polyphemus detail of a amphora c. 650. Detalhe de Cerâmica.....	53
FIGURA 07 - O Chamado para a Aventura.....	54
FIGURA 08 - Pintura 297 x 229 – Odisseu pilotando seu barco.....	54
FIGURA 09 - O Mistério do quarto – E Aí, meu irmão, cadê você?.....	54
FIGURA 10 - Esquema clássico da Jornada do herói adaptada por Vogler para o cinema.....	57
FIGURA 11 - Noite Escura da Alma – A fuga de Everett.....	61
FIGURA 12 - Inferno, de Dante, Canto 28: The Schimatics – Auguste Doré.....	61
FIGURA 13 - Tirésias, o cego. O encontro com o Mentor.....	62
FIGURA 14 - Tirésias narrando o futuro a Odisseu de Johann Heinrich Füssli. c. 1780-85...62	62
FIGURA 15 - Batismo: rito de iniciação.....	66
FIGURA 16 - Batismo de Delmar.....	66
FIGURA 17 - A encruzilhada.....	67
FIGURA 18 - “Mercury and Aeneas” – Giovanni Battista Tiepolo.....	67
FIGURA 19 - Exu: o Hermes Africano. Fonte: Carta de Tarô dos Orixás.....	67
FIGURA 20 - Encontro com a Sombra.....	69
FIGURA 21 - Ulisses e Calipso, de Arnold Bocklin (1827- 1901)	69
FIGURA 22 - Aproximação da Caverna Escura.....	70
FIGURA 23 - Ulisses no Inferno, cap. IX – August Doré.....	70
FIGURA 24 - Rosário Philosophorum: Tratado Alquímico de 1550, que simboliza a jornada espiritual.....	72
FIGURA 25 - Sereias, a <i>Anima</i>	73
FIGURA 26 - Herbert James Draper: 'Ulisses e as sereias', 1909.....	73
FIGURA 27 - Ciclope: a unilateralidade egoica.....	74
FIGURA 28 - Ciclope – de Ulysses [1954], dirigido por Mario Camerini e estrelado por Kirk Douglas.....	74

FIGURA 29 - Metanoia, o retorno: Ulisses e Penélope.....	76
FIGURA 30 - Odisseu e sua esposa Penélope. Francesco Primaticcio, 1563.....	76
FIGURA 31 - Salvamento: a sombra reprimida.....	77
FIGURA 32 - The Procession of the Trojan Horse in Troya, de Giovanni Domenico Tiepolo. 1773.....	77
FIGURA 33 - Ressurreição: O Retorno de Ulisses.....	79
FIGURA 34 - A serva Euricléia reconhece Ulisses enquanto lavava seus pés.....	79
FIGURA 35 - Retorno ao mundo normal, transformado.....	80
FIGURA 36 - Homer, The Odyssey. Ulysses Blind Greek poet, c. 800 – 600 BCE Trojan War, epic; illustration after Flaxman.....	80
FIGURA 37 - O Mistério do quarto – Brasil, o filme.....	83
FIGURA 38 - Salvador Dali – “The Persistence of Memory”	84
FIGURA 39 - Brazil, o filme. Capa do filme, 2016.....	84
FIGURA 40 - Primeira cena do filme que se refere à sociedade fraturada.....	87
FIGURA 41 - Salvador Dali, The Simoniacs, 1964.....	87
FIGURA 42 - Nigredo: a monocromia em nossas vidas.....	89
FIGURA 43 - Jean Cocteau – The Blood of Poet.....	89
FIGURA 44 - “O Princípio da Arte é o Corvo”. Rosário Philosophorum.....	89
FIGURA 45 - O Ministério em completa Nigredo. Cena de Brazil, o filme.....	89
FIGURA 46 - Salvador Dali, Resurrection of the Flesh, 1945.....	91
FIGURA 47 - Cena de Brazil, o filme e a Mortificatio.....	91
FIGURA 48 - Música Aquarela do Brasil: Hermes que propicia a transformação alquímica das cores.....	92
FIGURA 49 - Joan Miró. Prades, the Village, 1917. The Solomon R. Guggenheim, New York, NY, USA.....	92
FIGURA 50 - Sonho recorrente: acima da escuridão há uma ordem no caos.....	95
FIGURA 51 - René Magritte – The Return – 1940.....	95
FIGURA 52 - Max Ernst – After my sleeping, 1958, Paris, France.....	97
FIGURA 53 - Neurose provocada pela supremacia do Intelecto e falta de consciência de si.....	97
FIGURA 54 - Musicando, de Carybé – Pinacoteca Carybé.....	98
FIGURA 55 - Erro ao “acaso” - sincronicidade.....	100
FIGURA 56 - Família de Buttle antes da prisão.....	101
FIGURA 57 - “Figuras em uma casa” - 1967 - Antonio López García, óleo sobre madeira. Museu Fundación Juan March, Madrid.....	101

FIGURA 58 - “A Verdade Liberta”	104
FIGURA 59 - Cover of ‘Minotaure’ - Salvador Dali, 1936.....	104
FIGURA 60 - Persona: espelho, espelho “teu”	106
FIGURA 61 - André Masson. The Painter and the time, 1938.....	106
FIGURA 62 - Negação: se não vejo não está acontecendo.....	107
FIGURA 63 - René Magritte – La reproduced interdite, 1937. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.....	107
FIGURA 64 - O Retorno da sombra reprimida.....	109
FIGURA 65 - Max Ernst, Barbarians Marching to West, 1937; Kunsthalle Hamburg, Germany.....	109
FIGURA 66 - Tentativa de reparação do erro para amenizar a culpa.....	110
FIGURA 67 - Song of Violet – René Magritte – 1951.....	110
FIGURA 68 - Sincronicidade: Jill, a <i>anima</i>	112
FIGURA 69 - Composition with Portrait Victor Brauner- 1930- 1935.....	112
FIGURA 70 - Fig. 70 – aridez egóica: tudo é aço e concreto.....	114
FIGURA 71 - Falln – Allen Kopera; 2007 -2009.....	114
FIGURA 72 - Boneco Zumbi reprimindo a <i>Anima</i>	114
FIGURA 73 - O ego-herói tenta salvar a <i>Anima</i>	114
FIGURA 74 - <i>Anima</i> no exílio.....	116
FIGURA 75 - René Magritte. The Lovers, 1928. Museum of Modern Art, NY.....	116
FIGURA 76 - Enfrentar a si mesmo: o maior desafio.....	118
FIGURA 77 - Pablo Picasso- Faun, horse and Bird, 1936. Musée Picasso, Paris, France	118
FIGURA 78 - Contato com a realidade começa a ruir.....	121
FIGURA 79 - Início do surto neurótico.....	121
FIGURA 80 - Jill se apresentando ao governo.....	123
FIGURA 81 - Max Ernst, The Elephants Celebs; 1921, Tate Modern, London.....	123
FIGURA 82 - A <i>Anima</i> é reprimida, “deletada”.....	124
FIGURA 83 - The Sphere; Maurits Cornelis Escher, 1921.....	124
FIGURA 84 - <i>Anima</i> : a guardiã do portal e psicopompo.....	124
FIGURA 85 - Salvador Dali, Triomphe De L’Amour, 1977.....	124
FIGURA 86 - Ego totalmente isolado da <i>Anima</i> (<i>preso</i>).....	125
FIGURA 87 - Weeping Woman, Pablo Picasso, 1937.....	125
FIGURA 88 - Complexo materno negativo.....	126

FIGURA 89 - Max Ernest. Marlene. Mother and Son, 1940. Paris, France.....	126
FIGURA 90 - Tapumes escondem o deserto (mecanismo de defesa do ego)	128
FIGURA 91 - Salvador Dali. Rhinocerotie Figure of Phidias' Illisos, 1954.....	128
FIGURA 92 - Sam em surto por não ter ouvido o chamado para a Jornada.....	128
FIGURA 93 - Sonho: ligação entre Deus (o Self) e o homem (o ego).....	130
FIGURA 94 - Livro de Hermann Hesse, 1927.....	131
FIGURA 95 - Filme de Fred Haines, de 1974.....	131
FIGURA 96 - O Mistério do Quarto – <i>O Lobo da Estepe</i>	132
FIGURA 97 - Filme de Clint Eastwood: As Pontes de Madison.....	133
FIGURA 98 - Tela de São Francisco de Assis mostrando o crucifixo, de Annibale Carraccio, acervo Musei Capitolli, Roma.....	133
FIGURA 99 - A Conversão de São Paulo por Caravaggio.....	134
FIGURA 100 - Carl Gustav Jung.....	134
FIGURA 101 - A Imersão no Banho. <i>Rosário Philosophorum</i> . Prancha 04.....	137
FIGURA 102 - Harry angustiado.....	139
FIGURA 103 - Vincent Van Gogh -Self-Portrait, 1887. Art Institute of Chicago USA.....	139
FIGURA 104 - Teatro Mágico.....	140
FIGURA 105 - Vue Imaginaire de la Galerie in ruines, Hubert Robert, Louvre.....	140
FIGURA 106 - A Procura do Teatro Mágico.....	141
FIGURA 107 - Night Shadows – 1921, Edward Hopper.....	141
FIGURA 108 - Harry pensativo: o velho coiole.....	142
FIGURA 109 - Old Man in Sorrow - Vincent Van Gogh – Olga’s Gallery.....	142
FIGURA 110 - O Tratado do Lobo da Estepe.....	143
FIGURA 111 - Capa de O Lobo da Estepe. H. Hesse.....	143
FIGURA 112 - Harry lendo compulsivamente o Tratado do Lobo da Estepe.....	144
FIGURA 113 - Room in New York - Eduard Hopper.....	144
FIGURA 114 - Descrição que o Tratado do Lobo da Estepe fez sobre Harry.....	145
FIGURA 115 - Der Steppenwolf order die destructive passion – H. Hesse.....	145
FIGURA 116 - Harry-lobo trancafiado em uma jaula: a repressão.....	146
FIGURA 117 - Cândido Portinari. Meninos pulando carniça, 1957.....	146
FIGURA 118 - Domesticação do lobo (os instintos)	147
FIGURA 119 - Edward Hopper – Paints his World.....	147
FIGURA 120 - Conhece-te a Ti mesmo.....	149
FIGURA 121 - Edward Hopper – Boy And moon painting.....	149

FIGURA 122 - O tempo está se esgotando no jogo da vida.....	151
FIGURA 123 - Salvador Dalí. Relógios Moles.....	151
FIGURA 124 - Contato com a <i>anima</i>	153
FIGURA 125 - Isaac e Rebeca, Rembrandt.....	153
FIGURA 126 - A dupla polaridade da <i>anima</i>	154
FIGURA 127 - Vintage John William Watherhouse – Circe offering The Cup to Odysseus, 1891.....	154
FIGURA 128 - Harry pensativo sobre o que fazer com a navalha.....	156
FIGURA 129 - Luiz Alfonso – Henri Matisse, Venezuela.....	156
FIGURA 130 - Goethe: “Não há tempo na eternidade”	157
FIGURA 131 - Harry “pensando como um burguês”	157
FIGURA 132 - Música: Hermes construindo pontes nas partes cindidas da psique.....	158
FIGURA 133 - Mercury (Hermes) appearing to Aeneas by Tielopo Giovanni Battista	158
FIGURA 134 - Introdução à arte: aulas de dança.....	159
FIGURA 135 - The Dancers, 1987. Fernando Botero.....	159
FIGURA 136 - A numinosidade da <i>anima</i>	160
FIGURA 137 - Renoir – Dance à la Ville, 1883.....	160
FIGURA 138 - Hermine e Maria.....	161
FIGURA 139 - The Three Graces from Botticelli’s Primavera, 1482.....	161
FIGURA 140 - Momento de integração psíquica.....	162
FIGURA 141 - Fausto e Mefistófeles por Eugène Delacroix.....	162
FIGURA 142 - Integração entre ego, sombra, anima e instintos (lobo).....	164
FIGURA 143 - Alegoria da Prudência - Ticiano.....	164
FIGURA 144 - As potencialidades do Eu, não-vividas e trancadas no Ics.....	165
FIGURA 145 - Salvador Dali – Crianças Geopolíticas assistindo ao nascimento do Novo Homem, 1943.....	165
FIGURA 146 - Harry concluindo a oitava hora do relógio e assim como Ulisses, está pronto para voltar pra casa, para si-mesmo, transformado.....	167
FIGURA 147 - Bloom: Toda uma vida em um único dia.....	170
FIGURA 148 - <i>Ulisses</i> – James Joyce.....	170
FIGURA 149 - Saturno devorando um filho. Francisco de Goya, Museu do Prado, Madrid.....	172
FIGURA 150 - O Mistério do Quarto: <i>Ulisses</i>	179
FIGURA 151- Molly pensando.....	180
FIGURA 152 - Pensando na Morte, 1943. Frida Kahlo, México.....	180

FIGURA 153 - Dedalus e Mulligan na praia.....	184
FIGURA 154 - On the Beach – Magdalena Dluginska.....	184
FIGURA 155 - Fig. 155 – O rei está no trono.....	190
FIGURA 156 - Study For a Pope II. Francis Bacon, 1961. Musei e Galerie Pontificie, Musei Vaticani.....	190
FIGURA 157- Dedalus na Praia.....	192
FIGURA 158 - Mesmerizing Art Work by Salvador Dali.....	192
FIGURA 159 - Funeral de Dignam.....	196
FIGURA 160 - Bigger Fish eat the little one. Arte surrealista com braços humanos.....	196
FIGURA 161 - Unilateralidade.....	201
FIGURA 162 - Ciclope: Polifemo -filho de Posídon.....	201
FIGURA 163 - O Homem misterioso na praia.....	202
FIGURA 164 - O Terapeuta, 1941. René Magritte.....	202
FIGURA 165 - O Criador de Confusões.....	206
FIGURA 166 - O jardim das Delícias Terrenas – Hieronymus Bosh, 2012.....	206
FIGURA 167 - Dupla polaridade: odiado x amado.....	208
FIGURA 168 - Napoleão em seu trono imperial. Jean A. Dominique – 1806.....	208
FIGURA 169 - Bloom no Julgamento.....	209
FIGURA 170 - Juízo Final – Michelangelo, Capela Sistina, Vaticano.....	209
FIGURA 171 - Prometo Jamais Desobedecer.....	212
FIGURA 172 - A renúncia do gênero – Frida Kahlo.....	212
FIGURA 173 - Reminiscências.....	216
FIGURA 174 - Ulisses, dos irmãos Coen.....	222
FIGURA 175 - Ulisses, de Giliam.....	222
FIGURA 176 - Ulisses, de Haines.....	222
FIGURA 177 - Ulisses, de Wash. Uma adaptação de Ulisses, de Joyce.....	222
FIGURA 178 - Imagem de O Livro Vermelho.....	229
FIGURA 179 - Filêmon.....	229

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: ANTES DO TEMPO, UMA PORTA	16
1 MITOLOGIA: A JORNADA DO HERÓI EM “E AÍ, MEU IRMÃO, CADÊ VOCÊ?” DE JOEL E ETHAN COEN	43
1.1 DA PRIMEIRA À DÉCIMA SEGUNDA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO	58
1.2 SEGUNDA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO.....	60
1.3 TERCEIRA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO.....	62
1.4 QUARTA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO.....	63
1.5 QUINTA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO.....	65
1.6 SEXTA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO.....	70
1.7 SÉTIMA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO.....	73
1.8 OITAVA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO.....	75
1.9 NONA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO.....	75
1.10 DÉCIMA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO.....	77
1.11 DÉCIMA PRIMEIRA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO.....	79
1.12 DÉCIMA SEGUNDA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO.....	80
2 SONHOS, GUARDIÕES DO MITO PESSOAL EM ‘BRAZIL, O FILME: DO OUTRO LADO DO SONHO’ DE TERRY GILIAM	82
2.1 PRIMEIRA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO.....	91
2.2 SEGUNDA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO.....	96
2.3 TERCEIRA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO.....	99
2.4 QUARTA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO.....	102
2.5 QUINTA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO.....	105
2.6 SEXTA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO.....	107
2.7 SÉTIMA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO.....	112
3 METANÓIA: A OITAVA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO EM “O LOBO DA ESTEPE” DE FRED HAINES	131
3.1 A CRISE DA MEIA-IDADE: METANOIA.....	135
3.2 A LUZ DA ESCURIDÃO.....	138
3.3 O TRATADO DO LOBO DA ESTEPE.....	143
3.4 PARCEIRA INVISÍVEL: ANIMA, HERMES CONTEMPORANEO.....	152

3.5 A BUSCA POR SI-MESMO.....	163
4 DIANTE DO TEMPO E DOS SEUS MISTÉRIOS EM “BLOOM: TODA UMA VIDA EM UM ÚNICO DIA” DE SEAN WALSH	169
4.1 CALEIDOSCÓPIO TEMPORAL: O TEMPO EM SUAS DIVERSAS FACES.....	171
4.2 JUNG, LEITOR DE JOYCE.....	177
4.3 A ODISSEIA DOS BLOOM.....	180
4.4 O IMPÉRIO DO IMAGINÁRIO.....	195
4.5 SAGRADO <i>VERSUS</i> PROFANO.....	202
4.6 O ETERNO JOGO ENTRE EGO E SELF.....	211
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: AS TESSITURAS DE ULISSES E O GIRO DOS PONTEIROS.....	219
6 REFERÊNCIAS.....	235
7 ANEXOS.....	242

INTRODUÇÃO - ANTES DO TEMPO, UMA PORTA

As viagens de Ulisses encantam as gerações há quase três mil anos e exercem um grande fascínio sobre o leitor atento. Esta tese, sem dúvida, será mais um ensaio que tentará embarcar com o Herói em Ítaca, após ter deixado sua casa, mulher e filho recém-nascido e irá acompanhá-lo no enfrentamento de monstros, sereias e bruxas, tal como nas narrativas da Odisseia de Homero (2018), pela tradução de Christian Werner. Mas por que os textos clássicos ainda são lidos e continuam a provocar sentidos na contemporaneidade? Esta pergunta continua reverberando no imaginário atual em uma sinfonia de vozes. Ítalo Calvino escreveu um livro na tentativa de responder a esta pergunta, uma vez que essas imagens parecem ter ficado para trás, em outro tempo e outro espaço, mas continuam ressoando no inconsciente coletivo, considerado pelo autor como o equivalente para o universo.

O homem contemporâneo, ao dedicar-se ao estudo, não apenas da obra de Homero, mas de toda mitologia em geral, seja ela clássica ou a própria mitologia brasileira, ou mesmo a latino-americana, presentes em contos e fábulas, pois como tal, refere-se às imagens provenientes do inconsciente coletivo. A mitologia necessita ser vista não mais de forma acadêmica, mas em diálogo com estas imagens a fim de compreender seu significado simbólico, o sentido metafórico destas narrativas.

Na maioria das vezes, as imagens encontram-se desgastadas quando são vistas linearmente, de forma literal, e cabe ao leitor contemporâneo, descrito por Agamben (2009), como aquele que não é o leitor das massas, mas o que dialoga com a imagem, com sutileza, procurar avançar no texto e produzir seu repertório de imagens tendo como base todas as leituras prévias, tal como Joyce, Shakespeare e muitos outros que compõem o que Calvino (1990) denominou “multiplicidade”.

O autor supracitado considera o homem hodierno uma enciclopédia de leituras, que mexe e reordena formas e estilos de várias maneiras, com a finalidade de dialogar com o objeto de estudo e compreendê-lo de todas as formas cabíveis. Assim, o olhar contemporâneo pode ser levado a atualizar, de forma reflexiva, as imagens mitológicas, coletivas, no intuito de instaurar novos diálogos. O olhar também provoca o leitor a enxergar novas verdades, novos sentidos, e assim derrubar as fronteiras até então existentes entre o clássico e o contemporâneo que estimulam rupturas e fraturas entre o erudito e o popular, demonstrando assim, haver um hibridismo entre os gêneros, que amplia as fronteiras do conhecimento e do sujeito na transdisciplinaridade. Calvino (1990) acredita que é exatamente pelos processos das transversalidades que os textos clássicos serão reavivados, atualizados.

Para que se possa compreender a individuação¹ do sujeito fraturado, a crítica pós-moderna surge com o viés da filosofia de Freud, Jung e ainda dos estudos culturais, que aparecem nas narrativas escritas e literárias. O propósito é o de incitar maneiras de dialogar com o passado e provocar o retorno na diferença. Constroem uma narrativa intertextual com a literatura e outras áreas do conhecimento, como a filosofia e a psicologia, a fim de ocasionar um retorno ao simples, ao autêntico, pela desconstrução, para que se possa perceber o escuro, enxergar a sombra do que não é visto pela massa, neutralizar as luzes que provêm da época, para que seja possível perceber as trevas, nesta inseparável díade, com suas polaridades dos opostos inconciliáveis.

A psicologia é uma ciência que apresenta como objeto a psique humana e, como tal, necessita sair dos espaços circunscritos de seus consultórios ou laboratórios e adentrar a vários domínios humanos em prol da busca pelo conhecimento, de forma interdisciplinar, com a finalidade de poder abarcar, pelo menos, parte da complexidade humana. Não há como pensar na alma humana, compreendida na concepção platônica de *psique*, sem pensá-la em relação.

Cabe à psicologia investigar a *psique* humana expressa na arte em geral, pois as artes e as narrativas contemporâneas são campos que compõem imaginários e oferecem linguagens que dialogam com estruturas universais, coletivas das imagens arquetípicas encontradas nos mitos, rituais, discursos, temporalidades, na poesia, na literatura escrita, narrativa cinematográfica bem como em outras narrativas híbridas a fim de observar a expressão interior exposta a partir da imagem, do símbolo e da alegoria. Desta forma, estará também estudando o próprio aparelho psíquico. Cabe ainda a esta área de estudo identificar a polifonia da linguagem presente nos mitos, evidenciar os delicados fios translúcidos que atam passado, presente e futuro e que constroem a multiplicidade de vozes que compõem a *psique* humana e instalam conhecimentos atemporais.

Esta tese terá como ponto de partida o estudo de textos da Literatura Clássica, da Mitologia Grega, em especial a *Odisseia* de Homero, percorrendo por outras narrativas híbridas como as narrativas filmicas, presentes na atualidade, sob o arcabouço teórico da psicologia Junguiana. Busca apontar a arte como um instrumento de transformação, não apenas pessoal, mas também social, a fim de demonstrar como o mito se transforma em metáfora e pode ser explicado sobre a perspectiva analítica.

¹ Termo utilizado por Carl Gustav Jung para designar o desenvolvimento psicológico capaz de propiciar ao ser humano se tornar “uma personalidade unificada, mas também única, um indivíduo, uma pessoa indivisa e integrada” (STEIN, Murray, Jung o Mapa da Alma: uma introdução. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 156).

Desta forma, este estudo tem uma proposta contemporânea, pois assume a perspectiva de Giorgio Agamben (2009), que descreve como aquela capaz de provocar mudanças e suscitar uma modificação na experiência do tempo, pois contém ideias transformadoras para o contexto social, provocando uma interrupção da cronologia para outro tempo, o qual Walter Benjamin (1987) denominou *Kairós*, ou tempo messiânico. Para Agamben (2009), o tempo *Kairós* promove certo distanciamento do tempo real, propicia a vivência de diferentes temporalidades e assim, esta experiência propicia ao indivíduo a possibilidade de ver as sombras de seu tempo, aquilo que não é dito ou expresso. Dessa forma, ver a obscuridade do presente permite questionamentos e a criação de novas formas de escrever, de pensar sobre o objeto e de dialogar com ele.

O poeta, o escritor ou o artista são arautos de seu tempo. São Tirésias da mitologia grega. Conseguem escrever, mergulhar sua arte nas luzes do presente para que possa evidenciar as trevas, tudo o que não é dito ou expresso. Conseguem projetar temas implícitos e promover fraturas e quebras no capitalismo selvagem, que obrigam os homens a repetir mecanicamente padrões e comportamentos, tornando-se coisificados. Permite que se entre em uma dimensão diferente da egoica, racional para adentrar a um portal não datável e nem indexado no tempo ou espaço. É a dimensão do Self, centro da *psique* e da totalidade, percebendo a multiplicidade de vozes, como na proposta de Calvino (1990), para o próximo milênio.

O tempo, com enfoque neste trabalho e expresso no mito, assume uma perspectiva atemporal. Em sua origem, o mito de Ulisses partiu de uma linguagem oral, até chegar à forma escrita, atribuída a Homero que viveu aproximadamente no século VIII a. C. e indexado no período Clássico da literatura, para posteriormente chegar ao período contemporâneo. As lentes da Psicologia Analítica permitirão ampliar seu significado e, por intermédio do método comparado, possibilitarão visualizar as sombras reprimidas historicamente, desde os primórdios.

Esses temas subliminares, coletivos, puderam ser expressos na mitologia, e contêm caracteres arquetípicos que o homem vivencia *in illo tempore*. Pensado desta forma, pode-se perceber que a literatura pode assumir uma característica de dispositivo, no sentido postulado por Agamben (2009), pois possui uma capacidade de capturar o indivíduo com os temas enfocados e, gradativamente, produzir pequenas rupturas e fraturas em sua rígida forma de pensar para que possa, por questionamento, promover transformações, ainda que pequenas, em si e na sociedade. Permite olhar para questões socialmente não expressas, como o sofrimento humano em todas as suas nuances, questões de poder, tristeza e/ou morte.

A arte, em todas suas expressões, é um instrumento que possibilita emprestar uma imagem para sentimentos inomináveis. Uma vez uma mãe questionou-me sobre o porquê de não haver uma palavra em nosso vocabulário que nominasse a mãe que perde um filho. Ela afirmou que quando se perde uma mãe, a sociedade atribui à nomenclatura “órfão”; quando se perde um marido ou esposa, a pessoa torna-se “viúva ou viúvo”. Mas, ao perder um filho, não há, em nosso vocabulário, um termo para descrever este estado. Esta mãe disse que isso ocorre exatamente porque as palavras não conseguem expressar, na totalidade, a dor que se sente ao perder um filho e tudo que morre com ele, como sonhos e expectativas. Assim, nenhuma ciência ou área do conhecimento consegue explicar estes fatos ou experiências humanas. Por isso, necessita da arte para expressar uma imagem, uma metáfora, um símbolo, uma analogia e assim poder propiciar um espaço para temas não expressos, conscientemente ou não.

Quando Jung (2011) estudou e construiu sua teoria sobre arquétipos, achou que o tema era muito abstrato para que as pessoas pudessem compreender o que estava tentando explicar. Assim, se utilizou do estudo comparado para esclarecer que os arquétipos são as potencialidades, as possibilidades que existem no inconsciente coletivo, e que o indivíduo se utilizará delas à medida que se deparar com situações específicas, como a situação de luto descrita acima. Por isso, emprega a mitologia para demonstrar que os arquétipos não são provenientes de fatos físicos, mas descrevem como o ser humano vivencia estes fatos físicos.

Um conteúdo arquetípico sempre se expressa em primeiro lugar metaforicamente. Se falar do Sol e com ele identificar o leão, o rei, o tesouro de ouro guardado pelo dragão, ou a ‘força vital de saúde’ do homem, não se trata nem de um, nem de outro, mas de um terceiro desconhecido, que se expressa mais ou menos adequadamente através dessas metáforas, mas que – para o intelecto é um perpétuo vexame – permanecendo desconhecido e não passível de uma formulação (JUNG, 2011, § 267, p. 158).

A forma de pensar de Jung construiu pontes entre a Mitologia e a Psicologia e coincide com o pensamento de Joseph Campbell que esclarece, de forma poética, que “a mitologia é a canção do Universo, música que nós dançamos mesmo quando não somos capazes de reconhecer a melodia” (CAMPBELL, 1990, p. XI). Ambos os autores admitem que os mitos representam algo de comum na diversidade humana. “São metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo” (p. 24). Desta forma, não é difícil serem encontrados como conteúdos presentes na arte, literatura, cinema, entre outros.

A mitologia contém uma linguagem alegórica, simbólica, de imagens atemporais que permanecem vivas na *psique* humana e contém um conhecimento que assume o caráter de multiplicidade, uma rede de conexões entre fatos, pessoas e coisas do mundo em todos os tempos e espaços humanos, em todas as épocas da humanidade.

A polifonia expressa no mito representa uma rede de relações infinitas, atemporais, ou seja, passadas e futuras, possíveis ou reais. Ela demonstra o conhecimento como multiplicidade de vozes que se conectam com diferentes áreas do saber humano, como a psicologia, a arte, a literatura e muitas outras que possibilitam olhar para o homem e estudá-lo em suas relações consigo e com o outro, na sociedade, num tempo e num espaço circunscrito. Consigo porque com o olhar psicanalítico, especificamente na vertente Junguiana, pode-se observar como os aspectos internos da *psique* humana estão dispostos para compor a multiplicidade de vozes do passado; e com o outro, porque o mito descreve o ser em relação com temas da vida que se encontram dispostos em padrões lógicos atemporais. E, segundo Barcellos (2019), é isso especificamente que os gregos da antiguidade denominaram de “deuses”. Desta forma, estabeleciam relações “com eles como figuras personificadas, como pessoas míticas inseridas em narrativas” (p. 09).

Assim sendo, Jung (2011) esclarece que o mito não se trata de uma criação egoica, uma criação da consciência, mas do próprio inconsciente. Para o autor, tanto o mito quanto o mistério, em geral, significariam uma “confissão involuntária de uma condição prévia psíquica, porém inconsciente” (§ 316, p. 190). Mas com uma particularidade, ele não é proveniente do inconsciente pessoal, mas do que Jung (2011) denomina inconsciente coletivo, tornando-se um somatório de todas as culturas, em todas as épocas.

Neste trabalho, será realizada a descrição da jornada de Ulisses, o herói da Odisseia de Homero, sob a interface Junguiana, presente em diversas narrativas híbridas como cinema e literatura, sob as lentes dos Estudos Comparados. Dessa forma, poderá ficar clara a razão da necessidade de se efetuar estudos aprofundados sobre temas mitológicos, arcaicos e distantes da realidade contemporânea. Compreender as figuras contidas na linguagem politeísta da mitologia pode lançar luz quanto ao modo de funcionamento intrapsíquico que interfere diretamente no contexto social, político e pessoal do homem, determinando uma interação saudável ou patológica consigo e com o meio que o cerca.

Tecer pontes entre a mitologia e a psicologia moderna, por intermédio das literaturas comparadas presentes em ambas as partes, pode contribuir com uma pequena parcela para a compreensão das marcas humanas deixadas por aquelas sociedades primitivas que, inconscientemente, ainda permanecem no inconsciente coletivo. Tais marcas reverberam em

pensamentos e atos humanos que, de alguma forma, permanecem influenciando o homem contemporâneo, que até hoje repete a jornada do herói Ulisses, em cada individualidade, inconscientemente.

Segundo Jung (2011), a psique humana é dividida topograficamente em duas instâncias. A primeira é a consciência, que compreende tudo o que se sabe de si mesmo e do mundo, tanto em seus aspectos externos, como nos conteúdos internos. A segunda instância são os aspectos inconscientes, que, dentro da teoria Junguiana, se dividem em inconsciente pessoal, que contém tanto aspectos particulares do indivíduo, quanto dos aspectos culturais e coletivos, denominado pelo autor de inconsciente coletivo. Para o autor (2011j), há duas formas distintas de se estudar o Inconsciente Coletivo. Ele pode ser estudado primeiramente na análise clínica do indivíduo ou, posteriormente, nos conteúdos presentes na mitologia. Dessa forma, “toda mitologia seria uma espécie de projeção do inconsciente coletivo” (§ 325, p. 97).

Assim, o objetivo deste trabalho consiste em estudar o conteúdo do inconsciente coletivo presente nos mitos, relacionando especificamente a jornada de Ulisses, herói grego descrito na obra literária de Homero e veiculado no cinema, com o arcabouço teórico da Psicologia Analítica, com os pressupostos metodológicos presentes nos Estudos Comparados.

Os mitos surgem como tentativas de se encontrar respostas para perguntas ontológicas do ser humano tais como: de onde vem, para onde vai após a morte, bem como a questões existenciais que invadem o homem desde os primórdios. Os homens criavam um conjunto de hipóteses, narradas pela linguagem oral na forma de histórias de deuses e heróis, com características muito humanas e, de alguma forma, construíam um conjunto de explicações causais para os problemas humanos, sua finalidade e constituição. Essas narrativas foram passadas dos pais para seus descendentes. De acordo com Jung (2011), os mitos foram definidos como “ensinamentos tribais, transmitidos de geração em geração, através de relatos verbais” (§ 261, p. 156).

Assim, o nascimento da mitologia deu-se, principalmente, pela tendência arquetípica da necessidade que o ser humano tem de explicar a realidade. Nesse tentame, os mitos possuem como função social a possibilidade de minimizar a ansiedade básica do conhecimento. Além disso, a visão mitológica possibilitou à consciência coletiva um meio de lidar com a eterna luta do bem contra o mal para diminuir a impotência sentida, e colocou o homem no papel ativo de interferir nesta eterna batalha. Este ato foi repetido desde a Grécia antiga e permanece sendo ecoado até os dias atuais, e possibilitou aos homens acalmar os “deuses” internos, seus medos, ansiedades e aflições, em seus momentos de “hybris”, ou seja,

momentos estes descritos por Brandão (2014), como estados carregados de ira, violência, insolência ou tudo quanto ultrapassasse “a medida certa”, outro preceito inscrito no Templo de Delfos.

Para aliviar os sentimentos humanos, a humanidade sentiu necessidade de criar rituais religiosos ou cerimônias, com a finalidade de servir e cultuar aquelas divindades e, segundo ela, evitar a implacável cólera que se voltaria contra a sociedade de então. Assim fazendo, ao ritualizar os deuses externos, o homem, paradoxalmente, pode aplacar os deuses internos, inconscientes, que provocavam conflitos psicológicos como ansiedade e depressão.

Para Brandão (2013), o termo ‘mitologia’ provém da língua grega *miéin*, que significa “manter a boca e os olhos fechados”, cuja expressão é derivada dos antigos mistérios de iniciação. Assim, essa palavra possui um sentido de algo misterioso, cuja razão o discurso lógico não consegue abarcar ou apreender completamente, pois é simbólica e proveniente de outra estância psíquica, que se encontra muito além da consciência, ou seja, o Self.

Jung (2001), em seu livro *Memórias, Sonhos e Reflexões*, descreve a existência de um mito pessoal. Ele relata que viveu toda sua vida e construiu toda sua teoria buscando encontrar o mito que escolheu para viver e sugere que o homem da contemporaneidade faça o mesmo. Isso leva a pensar que, quando se reflete sobre a existência, sobre o percurso profissional que se pretende seguir, sobre a escolha dos relacionamentos pessoais, entre outras coisas, a resposta apresentada não surge pelas vias racionais, egoicas apenas. Ela perpassa por outras vias. É também mitológica, como o enigma proposto pela esfinge para Édipo: um enigma simbólico, cuja resposta deva ser buscada também simbolicamente e metaforicamente. E, podemos concluir que, juntamente com as explicações de Boechat (2009), “a imagem é a linguagem fundamental da alma e os símbolos são a chave para a compreensão das imagens” (p. 21).

Dentro desta linha de pensamento, os mitos não são apenas histórias criadas e repetidas ao acaso, mas provenientes do inconsciente topograficamente mais profundo que o inconsciente pessoal, uma instância denominada por Jung (2011) de inconsciente coletivo, exatamente por possuir conteúdos de caráter social, uma herança psicológica coletiva. Possui imagens significativas, repletas de sentidos, símbolos e verdades universais. Por essa razão, o autor (2001) propôs o termo *mythologein*, cujo significado é *mitologizar* e nos recomenda mitologizar a psique para que se possa entendê-la melhor, pois criar mitos é próprio da alma humana. Todo mito gira em torno de um tema central, e parte de uma experiência numinosa, ou seja, aquele que parte de uma experiência que proporciona uma vivência carregada de afetos acerca de questões transcendentais, geralmente sagradas, capazes de influenciar o ser.

Se mitologizar é próprio da psique humana. Boechat (2009) nos apresenta outro termo, “Mitopoesse”, uma palavra composta que deriva de duas outras: “mito” e “poese”, cujo significado é “origem, criação de um mito ou dos mitos” (p. 13), ou seja, a psique é também “mitopoética”. O autor esclarece que a psique possui uma aptidão espontânea para produzir mitos, ampliando ainda mais as palavras de Shakespeare “[...] somos feitos da mesma matéria que os sonhos”, que encontramos no ato IV de sua obra intitulada *A Tempestade*.

Para Boechat (2009), os mitos, os contos de fadas, os sonhos e as fantasias são constituídos de um mesmo material. As imagens mitológicas, como anteriormente definidas, são arquetípicas, produzidas de forma espontânea e natural pela psique, resultante das várias circunstâncias do dia-a-dia. Tal matéria, psicologicamente, não é distinta da psique humana, como nas palavras de Shakespeare, descritas nesse parágrafo. Jung (2011) enfatiza que, “para a razão, o fato de ‘mitologizar’ (mythologein) é uma especulação estéril, enquanto para o coração e a sensibilidade, esta atividade é vital e salutar: confere à existência um brilho ao qual não se queria renunciar” (§261, p. 155).

Assim, o mito possui uma linguagem atemporal, contém “mitologemas” que, segundo Károly Kerényi (2017), significam o “elemento mínimo reconhecível de um complexo de material mítico que é continuamente revisto, reformulado e reorganizado, mas que, na essência, permanece de fato a mesma história primordial”. Em *Arquétipos - o Inconsciente Coletivo*, Jung (2011) declara que “a mentalidade primitiva não inventa os mitos, mas os vivencia” (§261, p. 155). Pode-se afirmar então que os mitos são revelações e possuem um significado fundamental. Eles representam a “vida anímica de uma tribo” e, posteriormente, em *Resposta a Jó*, o autor acrescenta que o mito “não é ficção”. Ele “se verifica em fatos que se repetem incessantemente e podem ser constantemente observados. O mito ocorre no homem, tendo os homens um destino mítico, da mesma maneira que os heróis gregos” (JUNG, 2011, §648, p. 64).

Para a Psicologia Analítica, os arquétipos não procedem de fatos físicos, mas apresentam como a psique vivencia a realidade. Estudar a jornada do herói é tecer um mapa; é abordar a literatura e o cinema para apontar como a alma, no sentido grego do termo, ou seja, a *psique*, pode se desenvolver conforme o minimamente desejado. Permite ainda compreender momentos de desorganização psíquica, conforme o esperado para a segunda grande crise vivenciada pelo indivíduo adulto: a crise da meia-idade. Esta crise é provocada porque o homem contemporâneo perdeu seu mito central ao substituí-lo pelo culto da razão e dissociar as instâncias conscientes das inconscientes, e assim dar prioridade ao intelecto.

A luz divina do inconsciente ficou relegada ao segundo plano ou foi totalmente reprimida em seus porões, deixando espaço apenas para a luz da razão. Se “Deus está morto”, conforme assegurou Nietzsche, podemos fazer uma leitura simbólica dessas palavras e compreender que o deus que está morto, esquecido, é o deus “*Self*” na consciência coletiva. A totalidade psíquica foi delegada para segundo plano, contentando-se apenas com a menor parte, o pobre e desajeitado *ego*.

Gilbert Durand (2002), na abordagem da antropologia profunda do imaginário, juntamente com os estudos de pós-Junguianos como Hillman e com base nos estudos de hermenêutica e de mitanálise aprofundaram o termo “arquetípico”, de Jung (2011), trazendo-o para fora dos consultórios, indo para o contexto da cultura e da imaginação, propriamente ditas. Ítalo Calvino, em sua obra *Seis Propostas para o Próximo Milênio: lições americanas* (1990), quando fala sobre a quarta proposta, ou seja, a visibilidade que, em linhas gerais, seria a possibilidade que o escritor/poeta precisaria ter, no “próximo milênio”, para dar visibilidade às imagens da imaginação. Cita Dante Alighieri, ao descrever “o purgatório”, como aquele escritor que partiu das imagens das quais surgiu espontaneamente em seu “espírito” (p.71). Calvino (1990) afirma que, na realidade, o que Dante chamou de espírito, de fato se tratava do que Jung e a vertente Junguiana denominam de “inconsciente coletivo”, instância ou local (*locus*) de onde provêm as imagens.

Calvino (1990) afirma que “a fantasia, o sonho, a imaginação é um lugar dentro do qual chove” (p. 97). Cita a *imaginação literária* como uma possibilidade de se “ver com os olhos da imaginação” (p. 100) e a contribuição ímpar de Jung (2011) foi a de fornecer a teoria dos arquétipos, ou seja, o preceito de que estas estruturas básicas e universais da psique são padrões que podem ser localizados nas artes, nas religiões, nos sonhos e nos costumes sociais, presentes em todas as culturas e que aparecem de forma espontânea nos distúrbios mentais. Em sua obra *Estudos Alquímicos*, Jung (2011j) faz uma interessante afirmação: enfatiza que “tudo aquilo que se torna consciente é imagem e de que imagem é alma” (§75, p. 57). Como ele se utiliza do termo alma com o significado de psique, pode-se assim concluir que imagem é psique e assim é passível de análise em todas as suas expressões, sejam elas contidas nos mitos, na literatura, e na arte ou nos sonhos em geral.

Carvalho (2000) esclarece o ponto de vista de Hillman, quando afirma que “a alma é primariamente uma atividade imaginativa” (p. xii), ou seja, a alma torna-se a “base poética da mente”; sua tese foi apresentada em 1972, na Universidade de Yale. Assim, é imprescindível que se estabeleça um ponto de intersecção entre a psicologia e a imaginação cultural a fim de

recuperar a alma em seu discurso, para que se “cultive a alma”, como na proposta Hillmaniana.

O autor afirma que “a elaboração da mitanálise procede de uma aplicação da psicanálise ao domínio dos mitos nas obras de cultura ou na vida dos grupos sociais” (p. xii e xiii). Mas é necessário que se faça uma pequena observação para que se compreenda esta afirmativa de Carvalho. Ele estava se referindo à psicanálise de base Junguiana, que difere um pouco da Psicanálise Clássica. Freud não se dedicou a estes aspectos teóricos, pois eles foram construídos posteriormente, após sua ruptura com Jung. Este último veio a criar a Psicologia Analítica, muito conhecida pela maioria das pessoas como Psicanálise Junguiana, uma vez que Jung foi o primeiro presidente da Sociedade de Psicanálise, no momento de sua fundação, pelo próprio Freud.

Segundo Jung (2011e), o contexto histórico e cultural do trabalho de Freud foi o final da época vitoriana². A característica principal daquele momento foi a presença da máxima repressão, que procurava, a todo custo, conservar artificialmente, pelo moralismo exacerbado, os ideais que se encontravam de acordo com a dignidade burguesa. Segundo o autor, estes “ideais” eram os últimos remanescentes das representações religiosas comuns da Idade Média, que foram estremecidas pelas ideias Iluministas, advindas da Revolução Francesa. Outras “verdades” foram abaladas naquele período, como o terreno político, que culminou progressivamente na forma do materialismo e racionalismo científicos. Todo este contexto impregnou o trabalho de Freud com o *Zeitgeist*³. Seu trabalho possui características predominantemente iluministas, mas ainda contendo um resquício do moralismo daquele período. Assim, ele compreendeu arte, filosofia e religião como meras “repressões do instinto sexual” (§46, p.40), baseado exatamente no condicionamento limitador e negativo das circunstâncias históricas.

Não se pode contestar a importância nem o mérito do trabalho de Freud, principalmente no que se refere à construção de toda sua teoria, como enfrentamento e reação contra a tendência da época vitoriana. Ele criou o importantíssimo método de análise do inconsciente, que foi, sem dúvida, a teoria sobre os Sonhos, publicada em 1900. Esta foi, sem dúvida, sua Obra-Prima e, conseqüentemente a mais discutida, *A Interpretação dos Sonhos*, colocando o sonho como a “via régia para o inconsciente”. A crítica de Jung se refere, em especial, à forma como ele compreendeu a arte, a filosofia e a religião. Assim, Jung cria o

² Segundo a Wikipédia (2019), é o período histórico compreendido entre junho de 1837 a janeiro de 1901, em meados do século XIX. Foi o período do reinado da Rainha Vitória, no Reino Unido.

³ O termo possui o sentido de “*espírito daquela época*”, ou seja, o estilo da época Vitoriana.

termo “Energia Psíquica” para as expressões da alma e se opõe ao termo freudiano “libido”, que compreendia “apenas” conteúdos de origem sexual. Para Jung, ele contém ‘também’ os conteúdos sexuais, mas não ‘apenas’, como Freud afirmara.

Jung (2011e) assevera que Freud cria o conceito sobre mecanismos de defesa e nomina de *sublimação* a habilidade que o homem tem de transformar, alquimicamente, “o ignóbil em nobre, a inutilidade em coisa útil e de induzir o inaproveitável a se tornar aproveitável” (§53, p. 42). Era assim que Freud compreendia a arte: como uma mera transformação de algo ignóbil, inútil e inaproveitável, ou seja, a libido. Jung não pôde concordar com esta concepção pessoal de Freud que, de alguma forma, comparava a arte a um tipo de neurose (a repressão). Na concepção de Jung, a arte era “uma atividade psicológica” (§97, p. 65), como uma entidade em si, mas que necessita de uma ponte entre o artista e a arte para que possa se expressar. Ele conclui: “o bom-senso se recusa a colocar a obra de arte e a neurose no mesmo nível” (§100, p. 67). Sua crítica ao pensamento de Freud, no que se refere às obras de arte é que, o método Freudiano é uma forma de tratamento médico, que apresenta uma relação doentia com o objeto, ou seja, com a arte. E afirma que esta relação doentia precisa ser derrubada.

E será esta a razão que este trabalho se utilizará do referencial da Psicologia Analítica e não da Psicanálise Clássica, como referencial teórico da psicologia. Jung (2011e) enfatiza que a posição que a análise Junguiana tem a realizar diante da obra de arte é a de investigar o sentido da obra, pois esta é algo supra pessoal, advinda diretamente do inconsciente, e assim não pode ser julgada como um critério pessoal.

A obra de arte apresenta uma significação especial. É uma realização criativa, mas que difere uma da outra no que se refere à origem, ou seja, nem toda obra de arte é criada da mesma maneira. Enquanto as obras em prosa e em verso necessitam da intenção e determinação do autor, para chegar a um fim específico, obedecendo aos critérios que obedecem às leis do estilo e do belo, o poeta pode assumir um papel idêntico ao processo criativo. “Ele é a própria realização criativa e está completamente integrado e identificado com ela com todos os seus propósitos e todo o seu conhecimento” (§109, p. 73). Mas, no segundo grupo, ficam dispostas as obras daquele tipo de arte que vem à luz pronta e completa; são obras que se impõem ao autor, trazendo em si a própria forma. O artista é inundado pela torrente de pensamentos e imagens, vindos diretamente do Si-mesmo, do Self, centro e totalidade da *psique*. O artista apenas obedece aos impulsos, pois sente que sua obra é maior do que ele próprio e exerce um domínio sobre sua consciência.

Jung (2011e) denomina o gênero do primeiro grupo de *introvertido*, cuja característica é a do sujeito e de suas intenções e finalidades conscientes em oposição aos convites do objeto. Em contrapartida, o segundo grupo pertencente ao gênero *extrovertido*, apresenta como marca peculiar a subordinação do sujeito às solicitações do objeto. O exemplo notável desse gênero pode ser *Zaratustra*, de Nietzsche, e ainda *o Ulisses*, de Joyce. Este fenômeno foi descrito por Nietzsche como “o tornar-se um em dois” (§111, p. 74). Assim, “o anseio criativo vive e cresce dentro do homem como uma árvore no solo do qual extrai seu alimento”. E por essa razão, ele considera “o processo criativo como uma essência viva implantada na alma do homem” (§115, p. 76) e ainda denomina este fenômeno de *complexo autônomo*, pela forma como se impõe à consciência.

Assim, a questão de interesse de Jung (2011e), do ponto de vista psicológico, se deslocou do poeta como pessoa, para o “processo criador” em si. Um exemplo que podemos adotar para ilustrar esta diferente forma de análise foi citado por Campbell (2008), o qual menciona que Dante Alighieri, aos trinta e cinco anos de idade, vivencia uma ‘crise’ e fora acometido por uma ‘visão’ que foi por ele transformada em livro: *A Divina Comédia*. Dante (*apud* CAMPBELL, 2008) compara o ciclo vital ao percurso diário do sol. Ele seleciona quatro idades, que correspondem a momentos específicos da vida humana: a primeira hora, corresponde ao período da infância, indo até a idade de vinte e cinco anos. Para Dante, as qualidades que se referem a este primeiro momento são “obediência, noção de vergonha, graça na aparência e doçura na conduta” (p. 130). Esta fase é por ele intitulada de “manhã”, como alegoria aos períodos do dia.

Posteriormente, Dante esclarece que, com a idade de vinte cinco anos chega-se ao período de maturidade. Esta etapa perdura até os quarenta e cinco anos, atribuindo “os valores do cavaleiro medieval: moderação, coragem, amor, cortesia e lealdade” (p. 130). Após o indivíduo ter correspondido às expectativas sociais e viver conforme as exigências de terceiros, chega-se aos trinta e cinco anos, quando atinge o auge da vida, o momento da meia-idade: é analogamente o momento da tarde. É chegado, então, o período em que o indivíduo já vivenciou o que lhe foi ensinado e pode passar adiante sua experiência pessoal com um colorido que lhe é próprio.

Dante denominava a próxima fase de “idade da sabedoria”, que vai dos quarenta e cinco anos até os setenta. As qualidades que dizem respeito a este período do desenvolvimento são “sabedoria, justiça, generosidade, humor e alegria” (p. 131). É o entardecer da vida.

Finalmente, Dante descreve *a noite* como a última fase do desenvolvimento humano, que vai desde os setenta anos até a decrepitude, e apresenta como qualidades o “lembrar-se da vida com gratidão e ver a morte como uma volta para casa” (p. 131).

Campbell (2008) denomina este esquema como o *mythos*, o padrão da vida, não um padrão egoico, mas proveniente do Self. Esta jornada busca a realização do potencial que há em cada um, e assim se pode tornar a realização do próprio mito, ou seja, de se tornar exatamente quem de fato é.

Para Jung (2011e), o artista moderno expressa e dá imagem a um impulso coletivo não gerado no seu inconsciente pessoal, mas advindo do inconsciente coletivo da *psique* moderna. Este fato foi denominado por Calvino (1990) de multiplicidade. Atua de forma semelhante nas diversas modalidades de arte, agindo assim tanto na pintura como na literatura, na arquitetura, escultura, no cinema e nas demais expressões artísticas. Assim, como o homem moderno procura libertar-se do jugo do velho mundo e se reestruturar, estas características podem ser encontradas nas obras de artes, desmontando toda tentativa de síntese e produzindo o que Jung (2011e) denomina de “arte do avesso ou o avesso da arte” (§178, p. 120).

Trata-se de um tipo de arte que pode não agradar, mas denuncia tudo o que se lhe opõe, derruba os velhos ideais e demonstra as fraturas do homem cindido. Perceber o escuro, segundo Agamben (2009), é uma “habilidade particular que equivale a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é separável daquelas luzes” (p. 63).

Para Northrop Frye (1973), o novo poema, ao ser escrito pelo poeta, exterioriza algo que já estava latente, ou seja, “a literatura configura-se a si mesma, não se configura do exterior: as formas literárias não podem existir fora da literatura, mais do que as formas da sonata, da fuga ou do rondó podem existir fora da música” (p. 100). Desta forma, para o autor, o verdadeiro pai do poema “é a própria forma do poema”. É como se existisse previamente e afirma ainda que isso se refere ao fato de ser “a manifestação do espírito universal da poesia” (p. 101). Este pensamento é corroborado por Ernest Cassirer (1985), que enfatiza que a palavra, a narrativa, pode sobrepujar o poder dos próprios deuses ao analisar a relação entre o mito e a linguagem.

Para o autor, há a possibilidade de uma raiz comum que une a consciência mítica à consciência linguística, pois ambas possuem como base o pensar metafórico. Aí entra o que proporcionará a esta pesquisa o caráter de originalidade. Ao refazer a trajetória do mito, este será deparado com temas universais, denominados por Jung (2011) de “arquetípicos” modelares. Como não há como olhar para um arquétipo, Ulisses se torna uma *imagem*

arquetípica, e pode ser traduzido em uma imagem simbólica, sem ficar tocado por ele. Isto faz com que se compreenda o deslumbramento que os mitos exercem sobre as pessoas em todos os tempos e lugares, vivenciando-os de forma pessoal.

O recurso da análise da narrativa mítica foi aqui utilizado porque pode ser compreendido como uma possibilidade interpretativa que abrange a obra cinematográfica como texto, passível de ser lido, interpretado e analisado e, desta forma, torna-se passível de identificar seus elementos. Para Carrière (1995), o cinema criou uma nova linguagem no momento exato em que os cineastas dividem o filme em cenas, e posteriormente, na edição. Esta técnica, embora simples, cria um novo vocabulário e uma nova gramática, sendo primeiramente acrescentada a justaposição de imagens em determinada ordem, sequência, tempo e espaço. Posteriormente, acrescenta-se a estes elementos o efeito de ilusão de câmera, causado pela posição em que ela é inserida, juntamente com a luminosidade, ou seja, se a cena ocorre durante o dia ou à noite.

Seguindo Carrière (1995), ao contrário da escrita, em que as palavras são utilizadas respeitando um código possível de ser decifrado, como a leitura, a imagem do cinema, sempre em movimento, traz uma linguagem universal que amadureceu.

As regras formais de análise, que a princípio a constituíram, ocuparam um lugar secundário e agora, assim como os sentimentos humanos, se modificam de forma brusca. Isso pode não ocorrer numa linearidade e, atualmente, a linguagem cinematográfica percebe que requer inovar-se e ousar para que possa narrar e expor. Surge então o que o autor denominou “a memória de imagens” (p. 21), outro gênero de memória, que pode ser compartilhada por diferentes povos, em diferentes línguas e contextos.

Dessa forma, todo tipo de expressão, seja ela pictórica, teatral ou qualquer outra, vive de memórias, mesmo que não seja reconhecida; sua linguagem foi se configurando, se expandindo em contínua mutação como reflexo do homem fraturado e complexo da contemporaneidade. E para exemplificar a memória de imagens citadas por Carrière (1995), será realizado, no decorrer dos capítulos, um trabalho iconográfico que consiste na escrita da imagem, pois, a origem da palavra surgiu a partir da junção do termo grego “*eikon*”, que significa “imagem” com “*graphia*” = “escrita”. Não será uma mera comparação, mas a demonstração de como um conteúdo proveniente do inconsciente coletivo surge com uma temática, adquire uma face, uma imagem e pode ressurgir em diversas culturas e momentos históricos com o mesmo conteúdo; uma pós-vida da imagem.

Baitello Junior (2014) amplia e diferencia o pensamento iconoclasta de Oswald de Andrade de “antropofagia” cometida pelas imagens, em que, tanto as imagens endógenas

quanto as exógenas são captadas pelos órgãos dos sentidos e posteriormente incorporadas pelo organismo para, finalmente, serem recriadas e expressas simbolicamente. Para o autor,

as formas de apropriação (simbólicas ou não) como manifestações da antropofagia são ainda muitas outras; a apropriação do espaço e seus recursos, a apropriação do tempo e seus atributos, a apropriação das mentes e suas imagens nem sempre passam pela relação direta de apropriação entre dois corpos, sofrendo nestes casos um processo de mediação pelas imagens. É então que teremos o surgimento da iconofagia (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 127).

O termo ‘iconofagia’, cunhado pelo autor, não se trata de um mero canibalismo ou de uma devoração ritual da imagem, mas de uma complexa operação simbólica de alimentação, evidenciando que as operações de interação constituem categorias pertencentes ao universo cultural da comunicação, utilizando-se de imagens precedentes como referência e como suporte de memória. Ele se utiliza da metáfora da devoração para demonstrar a herança no universo das imagens, a maneira pelas quais elas apareceram anteriormente e foram representadas. Em suas palavras, “toda imagem se apropria das imagens precedentes e bebe nelas ao menos parte de sua força” (p. 128). É exatamente esta característica marcante que confere uma historicidade fundamental como lastro no universo cultural do homem. Desta maneira, a força de uma imagem deriva de seu lastro de referências a imagens anteriores e pode se perder em imagens remotas e resquícios arqueológicos.

Para Martin (2005), a linguagem cinematográfica, graças à sua escrita singular, tornou-se também um tipo de comunicação, de informação e de propaganda. O autor menciona o pensamento de alguns estudiosos sobre esta área. Primeiramente, o de Jean Cocteau, que enfatiza que “um filme é uma escrita em imagens” (p. 22); posteriormente, aponta o pensamento de Alexandre Arnoux, quando afirma que “o cinema é uma linguagem de imagens com o seu vocabulário próprio, a sua sintaxe, flexões, elipses, convenções, gramática” (p. 22). Especifica ainda Jean Epstein, que assevera que o cinema “é a língua universal” (p. 23) e finalmente Louis Delluc quando explica que “um bom filme é um bom teorema. Martin (2005) enfatiza que para o semiólogo Christian Metz, “o cinema é a forma mais recente da linguagem definida como ‘sistema de signos destinados à comunicação’” (p. 23). Dentro desta linha de pensamento, o filme “ficaria sempre aquém ou além da linguagem” (p. 23), justamente pelas diferenças que há nesta linguagem, pelo seu aspecto pouco sistemático.

O maior diferencial existente entre o cinema e os outros meios de expressão cultural, segundo Martin (2005), é o extraordinário poder de sua linguagem pela reprodução

fotográfica da realidade. “São os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação” (p. 24). Christian Metz, anteriormente citado por Martin (2005), afirma que “se o cinema é linguagem, é porque ele opera com a imagem dos objetos, não com os objetos em si” (p. 24).

Canevacci (1990) fala sobre o “espírito” do cinema. Explica que a tela do cinema pode ser comparada aos véus de Maia, que escondem aquilo que não há para ser escondido, apenas a “potência mimética da repetição”. Repetição esta que propicia a transcendência e modifica a tendência humana à monotonia. Para ele, “espírito”, simultaneamente, pode ser compreendido como “Natureza, Deus, Ideia, Capital, Fantasma”. E todos estes conceitos podem ser sintetizados nas imagens cinematográficas, que possuem propriedades de elevar-se a uma potência psíquica a ponto de atingir instâncias profundas do espectador, gerando epifanias. Cita a definição de Jung sobre espírito, quando afirma que

Conforme a sua primitiva natureza de vento, o espírito é sempre essência ativa, alada e móvel, que vivifica, estimula, excita, inflama e inspira. Para usarmos uma expressão moderna, o espírito é dinâmico, constituindo assim o clássico oposto à matéria, isto é, de sua estabilidade, inércia e ausência de vida. Trata-se, em suma, do contraste entre vida e morte. [...] ao ente espiritual, pertence em primeiro lugar um princípio espontâneo de movimento e de atividade; em segundo, a propriedade da livre criação de imagens para além da percepção dos sentidos; em terceiro, a autonomia e soberana manipulação das imagens (JUNG, *apud* CANEVACCI, 1990, p. 34).

Para o autor, as palavras de Jung podem ser empregadas também para designar o espírito do cinema. Afirma que “a unidade estrutural dos mitos assim como a identidade morfológica das fábulas da magia são o campo de estudo no qual a interação entre o ‘eterno retorno’ e invenções históricas foi amplamente analisada” (p. 35). Canevacci (1990) assevera a importância da Psicologia Analítica ao fundamentar cientificamente sobre a questão da imutabilidade dentro da ideologia mítica. Jung suscitou uma reflexão sobre a dialética passado-presente que tanto a missa quanto o filme proporcionam. No primeiro caso, o rito é tido como função sagrada que permite que o arquétipo possa se expressar e se ligar à psique de quem o vivencia. Assim, surge no pensamento simbólico-religioso o tema central resultante do conflito entre o Bem e o Mal.

Esta eterna batalha deixa de ser exclusividade do dogma; chega às telas cinematográficas e impõe a necessidade de se resolver o que Canevacci (1990) denomina “o mistério do quarto” (p.53). Jung faz um exaustivo estudo entre a simbólica do número três – a trindade cristã - e o quatro – a quaternidade. Sua maior crítica ao pensamento teológico-

cristão é a ausência da figura de Satanás ou Lúcifer, trazendo o quarto elemento como o “*adversário de Cristo*”.

Os estudos de Jung trazem para o centro de reflexão psicológica a temática descrita no Velho Testamento em Gênesis 1: 7 e 8 e despida dos aspectos dogmáticos para o centro de sua análise sobre o segundo dia da criação. Este foi o único dia que, após ter sido criado por Deus, não foi descrito como sendo “bom”. Segundo o autor, este dia realmente não era bom, pois foi criado o *Binárius*, ou seja, o número dois ou a dualidade, o par de opostos e, portanto, a origem do mal. Este é o princípio de Hermes Trismegisto denominado por ele e descrito em Caibalion pelos Três Iniciados (2018) como o Princípio de Polaridade. Para Hermes,

Tudo é Duplo, tudo tem polos; tudo tem seu oposto; o igual e o desigual são a mesma coisa; os opostos são idênticos em natureza, mas diferentes em grau; os extremos se chocam; todas as verdades são meias-verdades; todos os paradoxos podem ser reconciliados (TRES INICIADOS, 2018, p. 24).

Com base no pensamento Hermético, Jung enfatiza a necessidade de se restabelecer a relação dos opostos equivalentes. Retorna à antítese e, pelo confronto que se estabelece com seu oposto, pode-se ir “além do bem e do mal”, como afirmava Nietzsche. Desta forma, estabelece a simbólica da quaternidade que propicia o retorno do reprimido, não apenas influenciando o sistema hipo-estrutural do gênero humano da cultura cristã, mas a natureza do cinema, que se pode aplicar o mesmo esquema simbólico quaternário que se compõe à estrutura íntima de cada filme, sob a forma de cruz arquetípica a seguir, constituída por *Pater*, *Filius*, *Diabolus* e *Spiritus*. Canevacci (1990) define a estrutura denominada por Jung de *Pater* simultaneamente como a origem de todas as coisas e a determinação histórico-social do ser. Para a Psicanálise seria o superego, que representa acima de tudo a condição do tempo e do espaço.

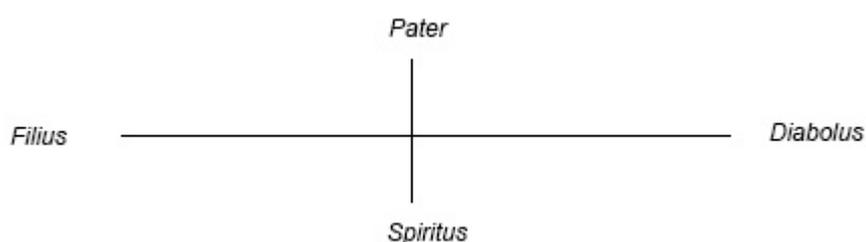


Fig. 01- O Mistério do quarto.

Filius, nesta representação, equivale à individualidade positiva, ou seja, o ego ou o herói. Encontra-se em eteno vir a ser, pois se acha em trânsito entre sua origem (*Pater*) e a

possibilidade de tornar-se ele próprio *pater*, ou seja, no final do processo necessitará adquirir um nível superior de autoconsciência. “Ele viaja no conflito, dentro do esplendor e da miséria do sensível; as provas que precisa superar servem para conquistar a meta da consciência individual e da racionalidade” (CANEVACCI, 1990, p. 57).

O terceiro elemento desta quaternidade representa o *Diabolus*, o polo oposto a *Filius* - o ego. Seria seu contraposto, o anti-herói e Anticristo. Contém as tendências à regressão que se configura de maneira similar à morte e, simultaneamente, ao prazer. Psicanaliticamente falando, seriam os aspectos do id que se coligam aos do superego para fazerem oposição ao ego. Dá a conotação de separação e não de negatividade, como pode parecer.

Finalmente, o último elemento, ou seja, o *Spiritus* representa para Jung “a negação da negação, o elemento feminino irracional [...], a fenomenologia da natureza” (p. 58). Como trata-se de um elemento inconsciente, situa-se entre o ego e o id e Jung a denomina *anima*. Torna-se um elemento de ligação que tem a possibilidade de se aliar com *Filius e*, derrotar (negar) a própria negação, reconduzindo ao *Pater*. Mas, como se trata de um arquétipo e possui dupla polaridade, no polo negativo, poderá fazer com que permaneça nos braços do *Diabolus*, pois seria comparada a um alter-ego assumindo a forma de tentação.

Logo, este esquema, ou seja, a cruz de quatro figuras elaborada por Jung será utilizada nesta tese como um instrumento que possibilitará a filtragem, como uma *peneira hipo-estrutural*, como nomeou Canevacci (1990), que possibilita tanto especificar questões de ordem antropológica, quanto aplicar a simbólica do espírito ao cinema, em uma interpretação transversal.

O cinema possui ainda aspectos que se referem à originalidade. Martin (2005) define que a originalidade é proveniente de seu poder figurativo e evocador entre o que é visível e o que é invisível, de tornar observável o vivido e o pensado; de fundir o sonho à realidade, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, como o que acontece no mito. Ao citar Paul Valéry, Martin (2005) enfatiza que o cinema muda a experiência de tempo, pois nele

[...] as ações são aceleradas ou demoradas. A ordem dos acontecimentos pode ser alterada. Os mortos revivem e riem. [...] Vemos a precisão do real revestir-se de todos os atributos do sonho. É um sonho artificial. É também uma memória exterior, dotada de uma perfeição mecânica. Finalmente, por meio das paragens e das ampliações a própria atenção deixa-se prender. A minha alma encontra-se dividida por estes fascínios. Ela vive na tela toda poderosa e movimentada; participa nas paixões dos fantasmas que ali tomam forma (MARTIM, 2005, p.26)⁴.

⁴ Citado na revista *Film*, nº1, Primavera de 1957.

Assim, de acordo com o autor, pode-se observar que a experiência de tempo é uma das características que causam grande deslumbramento nas pessoas, exatamente pelo fascínio de poder, de alguma forma, aumentar os momentos alegres ou abreviar os ruins; retornar e fazer tudo de outra maneira para que se possa evitar o sofrimento.

O autor fala ainda que sua “alma” participa das paixões, pois, ao assistir um filme a pessoa vive junto aquelas histórias, conscientemente ou não, projetando-se como o protagonista do filme. Portanto, não importa se a história é real ou fictícia, partindo de uma realidade concreta ou abstrata, o que importa é que, ao reviver e participar ativamente das imagens, o indivíduo busca elementos em seu mundo interno, logo, torna-se uma realidade interna, não importando se é essa real ou imaginária.

Outro autor que trabalha a polaridade realidade *versus* verdade é Carrière (1995). Para enfatizar este aspecto complexo, o autor complementa:

Todo tipo de música estranha invade sorrateiramente imagens que acreditamos reais, fiéis aos modelos. No constante vaivém entre nós e a ‘realidade’, as ciladas são muitas e ocultas, seja o *close* de uma mosca, um acompanhamento musical, ou qualquer outra espécie de progresso técnico. Nesses casos particulares, nossos olhos e ouvidos, condicionados por quase um século, estão dessensibilizados e virtualmente incapacitados. Acreditamos que estamos vendo e ouvindo [...] e, sem perceber, somos enganados. Nossa inteligência hipnotizada se retrai e se paralisa, rende-se à emoção e mesmo à sensação, pois, às vezes, experimentamos a forte impressão física [...] na qual as imagens se fixam e se movimentam, pode nos tocar diretamente [...]. Nossos olhos enxergam o que não está lá, nossos ouvidos deixam de escutar o que *está* lá; o sol passa a girar em torno; acabamos tendo prazer na ilusão (CARRIÈRE, 1995, p. 56).

Mas o que aparentemente é uma ilusão, não condiz com a realidade externa de um mundo racional e positivista. Ao se deparar com as imagens da tela cinematográfica, o indivíduo evoca em suas telas psíquicas sentimentos, emoções e sensações advindas do mundo interno, com sentimentos estritamente humanos, denominado por Freud como “projeção” (1972).

Almeida (1999) define o cinema como “a arte da memória” e foi exatamente esta definição que serviu como título para sua obra. Para o autor, “a cronologia é o grau máximo do naturalismo no tempo” (p. 31). O tempo “natural” ou linear é aquele compreendido como um ciclo mensurável com início, meio e fim. Para o autor, esta sequência linear pode ser observada nos filmes mais populares, aqueles que foram realizados com o caráter comercial, que se utiliza da narrativa cronológica como expressões alegóricas do momento em que foram produzidos. Como os seres humanos, os filmes são alegorias em movimento. Em uma nota

explicativa, Almeida (1999) esclarece que “o cinema inscreve seus objetos no imaginário coletivo, independentemente dos efeitos de certificação ou de simulação que pode, indiferentemente, produzir” (1999, p. 123).

Mas há filmes que fogem a essa sequência “fixa” e “natural” do tempo linear. Para Almeida (1999), “há gestos em suspensão no seu trajeto, ações paralisadas em meio ao seu desejo de consecução” (p. 37). Pode ocorrer uma junção de eternidade que perde o caráter do humano e o tempo degradado (humano), recriando o significado da narração, como uma diacronia real semelhante à que acontece nos sonhos. Acontece neste momento a junção de significados, de interpretações e de sentimentos com a inteligência para construir o sentido que está sendo narrado. No intervalo “age a história do espectador, a história como memória e sentimentos próximos, sua vida única e irreduzível e a história como memória e sentimentos coletivos, a vida social e redutível a todos” (ALMEIDA, 1999, p. 38). E, a partir desta configuração, ocorre a inteligibilidade de um filme, construída neste misterioso intervalo, entre cenas selecionadas para serem vistas e aquelas que ficam de forma subliminar, entre cortes e edições. E nestes espaços, nunca vazios, podem localizar-se medos individuais e medos coletivos, prazeres exclusivos e prazeres compartilhados. Local que o Eu do espectador expressa o Eu coletivo, ou seja, manifesta o todo.

Assim, para que se possa investigar o que já fora publicado sobre o tema proposto por esta pesquisa, utilizou-se de uma busca prévia no banco de teses e dissertações da Capes. Foram utilizadas como palavras-chave “mito” e “Ulisses”. Foram encontradas 163 teses e dissertações na biblioteca central; 91 delas pela PUC/São Paulo; 57 estão na Biblioteca Florestan Fernandes e 51 pesquisas nesta área na FEUSP. Desta forma, será elencada abaixo apenas uma pequena amostragem dos inúmeros trabalhos encontrados: Primeiramente há a dissertação de MATOS, Lícia Rebelo de Oliveira, com o título *A Cidade de Ulisses: Resquícios da Odisseia* em Lisboa, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no ano de 2013. Nela, a autora estudou a influência da mitologia grega no quadro histórico, literário e cultural português; a importância da memória como fator de afirmação identitária, a identidade nacional, a relação do homem com a cidade onde vive e a organização social dos espaços marcada pelos gêneros masculino e feminino.

Em 2014, houve o trabalho de Ricardo Jose Maciel Lemos, intitulado *O Mito de Ulisses na Tradução de Theo Angelopoulos em Um Olhar A Cada Dia*. Foi elaborado para o Mestrado em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, Salvador. Este trabalho objetivou analisar, com base no Dialogismo de Bakhtin, a ressignificação do mito de Ulisses

em *Um Olhar a Cada Dia*, tradução intersemiótica da *Odisseia* realizada, em 1995, pelo cineasta Theo Angelopoulos.

Em 2017, foi publicada a dissertação de Alexandre Manoel Fonseca, com o nome de *Nos Braços de Ulisses: amor e mito em uma aprendizagem*, baseando-se na obra *O livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector. Foi realizada para o Mestrado em Letras, na linha de Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros. Este trabalho tem como objetivo se debruçar sobre a relação amorosa estabelecida entre as personagens Loreley e Ulisses, da obra *Uma aprendizagem* ou *Livro dos Prazeres* (1969), da escritora Clarice Lispector. A autora enfatiza que a relação estabelecida pela professora de crianças e pelo professor de Filosofia é, aparentemente, desigual, mas à medida que ambos se fundem na aprendizagem amorosa, as diferenças vão se atenuando.

Em 2014, foi publicado o trabalho de Sydnei de Melo Júnior, sob o nome de *Ulisses: Mito e religião no pensamento político de José Carlos Mariátegui*, realizado para o Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. Esse trabalho faz uma análise comparativo-diferencial e discursiva do mito de Penélope, relacionando-o com dois contos de autores brasileiros: Penélope de João do Rio (1919) e Penélope de Dalton Trevisan (1959). Para tal, apresentou como embasamento teórico as obras de Ute Heidmann (2003, 2006, 2008) e de Dominique Maingueneau (2006).

Em 2016, houve ainda o trabalho de Tiago Tresoldi, intitulado *O Ulisses dos muitos retornos: uma história do clássico*. Este estudo foi apresentado ao programa de Doutorado em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande, com enfoque na evolução das figurações literárias de Ulisses, desde a clássica às primeiras figurações renascentistas, com indicativos para a análise das figurações presentes na contemporaneidade. Apresentou uma concepção hermenêutica do “clássico” enquanto forma de mediação da alteridade do antigo e uma história da literatura concentrada nos efeitos e nas recuperações do material antigo.

Dentre todas as teses e dissertações pesquisadas, a que mais se aproximou da proposta do presente trabalho foi a de Pedro Leites Júnior, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, no ano de 2012, e intitulado *Leituras de Medeia: o mito e o lastro cultural*. Mesmo que o trabalho não aborde o mito de Ulisses, ele apresenta como proposta demonstrar quando o mito se transforma em metáfora, funcionando como um organizador da narrativa. Pois, uma vez desgastado, precisa ser, na contemporaneidade, reconfigurado e sair do caráter de linearidade para adentrar a perspectiva metafórica.

Leites teve como centro de suas pesquisas o estudo comparativo e interpretativo de um conjunto de obras literárias, dramáticas e artísticas de diferentes contextos históricos

para estabelecer o diálogo entre elas e entre o mito de Medeia. O autor se interessou pela observação e interpretação de que forma o processo mimético do lastro cultural realiza a transposição do mito em metáfora.

A presente tese pretende dialogar com o trabalho de Leites Júnior e demonstrar a transformação do mito em metáfora também para o processo de Individuação, que, em linhas gerais consiste em uma viagem na busca da identidade a fim de propiciar maior segurança e consciência de si e de sua realidade, tornando-se quem se é em essência. Como se pode observar, a construção do mito, na maioria dos casos, remete a uma ideia de inteireza, como na concepção de Almeida (1999) de tempo “natural”, como aquele que possui início, meio e fim.

Na contemporaneidade, podem-se encontrar fragmentos de mitos, como os sonhos que surgem com esta forma fragmentada. Apenas os pedaços dos sonhos ficam na memória ao despertar. Esta tese busca realizar uma leitura alegórica do mito, procurando extrair as ideias contidas nos símbolos e demonstrar a sucessão de metáforas que ocorrem. Isso ocorrerá de forma comparada e, para tanto, será preciso a utilização de uma leitura do símbolo.

A representação alegórica escolhida para este estudo foi Ulisses, da obra de Homero, e a forma como os fragmentos deste mito podem ser encontrados e reeditados nos quatro filmes escolhidos: “E aí meu irmão, Cadê você?”, “Brazil, o filme”, “O Lobo da Estepe” e “Bloom: toda uma vida em um único dia”. A escolha pelo texto clássico de Homero ocorreu segundo as orientações de Calvino (2007), que podem ser levados a ler os textos clássicos, exatamente porque estes apresentam o mito completo, diferentemente dos mitos encontrados na contemporaneidade, que aparecem, assim como o ser humano, de forma fragmentada. A *Odisseia* é, segundo Werner (2018), o que os gregos denominam “*Ainos*”, ou seja, “não é qualquer história, mas aquela a partir da qual o narrador conta algo que desafia o interlocutor a buscar e compreender, além da superfície, um sentido profundo” (p. 81).

A Psicologia Analítica foi selecionada por possuir ferramentas capazes de ampliar e complementar a “raiz comum” existente entre a mítica e linguística. Jung (2011) denomina esta raiz comum de arquétipo. Assim, as lentes da interface Junguiana poderão aprofundar ainda mais o sentido contido nos mitos, compreendendo e evidenciando pela Literatura Comparada e todo seu referencial teórico, que a linguagem assume uma profundidade ainda maior. Apresenta não apenas o que Cassirer (1985) denominou “relação ideacional”, pois esta seria uma função egoica, consciente; mas para poder compreender que o fascínio que o mito exerce sobre nós provém de uma linguagem ainda mais profunda; ou seja, provém de outras vias: é a linguagem do inconsciente, a linguagem da alma.

Os mitos também serão enfocados sobre a ótica antropológica do imaginário, como mitocrítica de Gilbert Durand (2002), que estuda Imaginário e Mitologia sob a perspectiva simbólica. Jean-Pierre Vernant (1992) concentra sua linha de estudos na questão do mito e nas relações que este estabelece com a sociedade também enfatiza que, inicialmente, a cisão entre *mythos* e *logos* não existia. Foi uma construção histórica que só veio a acontecer por volta dos séculos oitavo e quarto a.C. O principal divisor de águas para que esse evento fosse instaurado foi, segundo o autor, o surgimento da palavra escrita que, paradoxalmente, no início, separou pela racionalização do real e marcou uma forma mais elaborada do pensamento, que agora se apresenta como mediadora de aproximação para a unificação dos opostos acima descritos.

A Odisseia, particularmente, descreve um momento que todo ser humano, independentemente de classe, etnia ou credo, vivencia uma *enantiodromia*, ou seja, uma inversão da energia psíquica, que até então estava direcionada para o mundo da aventura, a busca de construir a vida, a família, a carreira, entre outras coisas do cotidiano, e, na meia idade, “Ulisses”, o ego, decide retornar para casa, transformado. “Casa”, no sentido que a energia psíquica previamente estava voltada para questões externas.

Naquele momento, volta-se para si, para dentro, ou seja, para questões existenciais. A casa é uma metáfora de Si-mesmo, o Self. Este mito expressa o tema *transformação*, que busca o retorno ao equilíbrio, empresta uma face para esse arquétipo e dá uma imagem para que se possa olhar o processo que Jung (2011) denominou *individuação*. Assim, o objetivo é torna-se um ser total, pleno, com consciência de sua originalidade e individualidade. É preciso libertar o indivíduo das constrictões de valores do mundo exterior que não são condizentes aqueles que lhe procedem de si. Este processo é um convite para que se aprofundem reflexões em torno da existência como um ser real, ator e autor da própria história e assim levar a pessoa a ser o que se é em essência, ou seja, o construtor das próprias realizações.

O processo de individuação recupera o sentido e significado para a vida, pois, como nas palavras do autor, o homem morre quando perde o significado. Traz o mito pessoal para a consciência, recupera a conexão que a vivência unilateral, egoica provocou uma cisão entre a consciência e o inconsciente. E assim deixa uma sensação estéril, desprovida de vida simbólica e profundidade.

Brandão (2013) corrobora com essa ideia quando explica que os mitos descrevem padrões para a vida humana a partir da dimensão imaginária. O autor utiliza a tragédia como estratégia educacional para ilustrar os perigos, as dificuldades do processo existencial, bem como seus enfrentamentos. Dessa forma, fazer um estudo comparado entre essas duas áreas tão distintas mostra-se imprescindível, pois permite ao homem contemporâneo visualizar o

“politeísmo do qual é composta a *psique*”, como afirmava Jung (2011) na conclusão de sua obra intitulada *Aion*. O que o autor denomina “politeísmo” na *psique* o fato desta ser composta por inúmeras estruturas denominadas por Jung de “Complexos”, e que se apresentam em grande número, como o próprio Panteão Grego. De forma antagônica, designa “monoteísmo”, o arquétipo central, ou seja, o Si-mesmo, o Self. Assim, fica evidenciado que somos uma “multiplicidade na unidade”.

As sugestões de Barthes (2006) foram utilizadas para a construção do *corpus* da pesquisa. O autor orientou que se utilizem critérios como *relevância e originalidade* do trabalho, de sincronicidade e homogeneidade. Seguidos estes três critérios, foi possível chegar ao *corpus* da pesquisa que constituirá nos filmes: “E aí, meu irmão, cadê você?”, dirigido pelos irmãos Joel e Ethan Coen, lançado nos Estados Unidos da América em 2000; “*Brazil, o filme: do outro lado do sonho*”, lançado em fevereiro de 1985 por Terry Gilliam e escrito por ele, Charles McKeown e Tom Stoppard; “*O Lobo da Estepe*”, escrito e dirigido pelo americano Fred Haines nos Estados Unidos em 1974; e finalmente “*Bloom: toda uma vida em um único dia*”, uma adaptação da Obra-Prima de Ulisses, de James Joyce. Um filme do Irlandês Sean Walsh, de 2003.

A análise do *corpus* da presente tese teve como base a linguagem desses campos distintos, que será correlacionada com os pressupostos teórico-metodológicos da Literatura Comparada e da Sociocrítica. Foi selecionada da obra de Homero, intitulada “*Odisseia*” - na tradução de Christian Werner de 2018, pela editora UBU - o monomito que se transforma em metáfora da jornada do herói e simultaneamente o referencial teórico da Psicologia Analítica, imaginada principalmente pelo seu fundador, Carl Gustav Jung (2011) e demais autores contemporâneos pós-Junguianos, como James Hillman (2011), entre outros que tecem comentários sobre as implicações mitológicas no homem contemporâneo como Campbell (2007 e 2008), Brandão (2008 e 2014), Cassirer (1985), Eliade (1978) Vernant (1992). Serão estudados ainda autores da Mitocrítica que enfatizam a transformação da estrutura do mito que se transforma em outras linguagens, como Durant (2002) e finalmente os autores da mitopoética e da mitoanálise.

O método analítico da Literatura Comparada com seu cunho interdisciplinar será uma ferramenta de grande utilidade para abranger a complexa rede de relações não apenas culturais, mas também estéticas do contexto a ser estudado, capaz de levar em conta as semelhanças e diferenças das diversas áreas do saber que irão dialogar no presente estudo.

François Jost (*apud* Coutinho, 2011) concebe a Literatura Comparada como “a filosofia das letras, um novo humanismo” (p. 20). Esta abordagem será utilizada por

compreender que a Literatura Comparada estabelece um direcionamento útil para a análise comparada das obras artísticas, pois assume a finalidade de propiciar o entendimento de cada uma e assim estabelecer uma relação com as demais linguagens artísticas. Desta forma, os textos podem ser considerados como discursos em diálogo, assumindo uma influência mútua na construção de significados recíprocos, revitalizando-se (COUTINHO, 2003).

Assim, o primeiro capítulo tem o objetivo de introduzir o estudo da mitologia a partir da obra de Jung e outros autores pós-Junguianos bem como sua utilidade e função. Enfatizou a escolha da abordagem teórica, no campo da psicologia e construiu uma analogia entre a jornada do herói, desenvolvida por Campbell (2008, 2007, 2003 e 1990) e as fases do desenvolvimento humano como uma metáfora para o processo de individuação, postulado por Jung (2011). O *corpus* utilizado para este capítulo foi o filme “*E aí, meu irmão, cadê você?*”, dirigido pelos irmãos Joel e Ethan Coen, lançado em 2000, nos Estados Unidos da América. A cada fase, buscou-se, na obra de Homero (2018) e em outras intermédias, o correlato mitológico para a cena, com foco na atualização do mito de Ulisses e nas correlações psicológicas, utilizando-se ainda Cassirer (1990), Cruz (2017), Eliade (1978), entre outros.

O segundo capítulo versou sobre o sonho como a expressão do mito pessoal, para demonstrar que Carl Gustav Jung utilizou o Método Comparativo, uma vez que antes de ser utilizado como instrumento de análise literária, foi largamente empregado nas ciências em geral, entre elas, na psicologia e psiquiatria do século passado. Principalmente quando Jung (2011) se utilizou da comparação para explicar conceitos abstratos como arquétipos, entre outros tantos temas.

O tema central abordado por este capítulo foram os sonhos, colocados como guardiões do mito pessoal, uma vez que trazem imagens para ampliar a consciência e demonstrar o mito que o indivíduo escolheu para viver. Para tanto, o *corpus* utilizado foi o filme “*Brazil, o filme: do outro lado do sonho*”, lançado em fevereiro de 1985 por Terry Giliam e escrito por ele, Charles McKeown e Tom Stoppard. A visão Junguiana com o trabalho e análise dos sonhos foi uma excelente ferramenta para a compreensão do tema investigado, tendo como escopo teórico Homero (2018), a obra de Jung, Campbell (2007), Hillman (2011) e demais autores.

Para o terceiro capítulo, empregou-se o filme “*O Lobo da Estepe*”, escrito e dirigido pelo americano Fred Haines nos Estados Unidos em 1974 que enfatiza a crise da meia idade. Esta fase é conhecida na literatura Junguiana como “metanoia”. Este capítulo teve, portanto, a finalidade de demonstrar o momento exato em que ocorre a “enantiodromia”, termo conhecido pela Psicologia Analítica, descrito pelo trabalho de Jung que se refere ao período

demonstrado no filme como aquele em que a energia psíquica que estava voltada para as questões externas, se volta para o mundo interno.

Torna-se um momento delicado na vida humana e, na maioria das vezes, culmina em uma crise que exige ser reconhecida e interpretada. Os sintomas depressivos que podem ocorrer, na maioria dos casos, e que demonstram mais um momento arquetípico da jornada do herói, podem representar um convite para que o indivíduo retorne para suas questões e deixe de lado todas as construções sociais que não lhe dizem respeito, e assim passe a vivenciar uma vida simbólica. Este momento é um período vivido de forma única por cada indivíduo, mas torna-se mitológico, pois é descrito como parte da Jornada do herói de Campbell (2008), denominado como “o retorno”. Coletivamente, todos os que vivem até esta fase do desenvolvimento passam pela meia idade, Logo, este é um portal a ser transposto e muitos guardiões a serem enfrentados. O escopo teórico utilizado será Homero (2018) Alighieri (2005), Kerényi (2002), entre outros.

Finalmente, para o último capítulo, o *corpus* utilizado foi o filme “*Bloom: toda uma vida em um único dia*”, uma adaptação da Obra-Prima de Ulisses, de James Joyce (1998). Um filme do Irlandês Sean Walsh, de 2003. Este complexo filme representa a vivência de um único dia que, concomitantemente, corresponde tanto ao pensamento de vigília quanto ao pensamento simbólico dos sonhos. Revela a essência da vida humana que denuncia um insuportável vazio sem esperanças. Deixa o espectador numa intolerável sensação de espera de algo que não se concretiza, mas que revela a personalidade do próprio Joyce, ao escrever a obra que embasou o filme.

Sem dúvida, por ter como base a obra de Joyce, este capítulo objetivou demonstrar o que Jung (2011e) denominou o tipo de arte pertencente ao gênero *extrovertido*. Ela se caracteriza pela forma como o autor foi tomado pelo processo criativo e arrebatado pela imagem, obrigando-o, de forma autômata, a escrever compulsivamente novecentos e cinquenta e sete longas páginas de sua obra. Joyce obedece a um impulso originado não no inconsciente pessoal, mas no inconsciente coletivo da psique contemporânea, ou seja, trata-se de uma manifestação coletiva vivenciada na contemporaneidade que reflete a fragmentação do tempo. O escopo teórico utilizado foi Joyce (2000), Campbell (2008) e demais autores.

O desfecho desta pesquisa foi embasado no título *As Tessituras de Ulisses e o Giro dos Ponteiros* e, com o intuito de concluir, promoveu um olhar panorâmico sobre os capítulos anteriores para apresentar o corpus dos três primeiros capítulos com as características introvertidas, comparando com o quarto capítulo que expôs o corpus com características extrovertidas. Teve como foco a iconografia para demonstrar a vida póstuma da imagem e sua

dialética entre *mito* e *logos* e por fim apresentou o lado de Carl Gustav Jung como aquele que soube apresentar em seu trabalho ambas as características, ou seja, demonstrou tantos os aspectos introvertidos como extrovertidos em sua extensa obra para explicitar o porquê da escolha teórica como chave para interpretação do corpus da pesquisa.

1 MITOLOGIA: A JORNADA DO HERÓI EM “E AÍ, MEU IRMÃO, CADÊ VOCÊ?” DE JOEL E ETHAN COEN

“Na caverna que você tem medo de entrar
está o tesouro que você busca.”
Joseph Campbell

Estudos interartes apontam para a importância do discurso transdisciplinar, assim, na tentativa de se explicar o homem em toda sua complexidade, buscou-se investigar as inter-relações que ocorrem entre as diversas artes, como a narrativa mítica presente no cinema e na literatura como expressão da *psique* humana, sob a ótica da Psicologia Analítica. O *Corpus de pesquisa* utilizado neste capítulo será o filme “E aí, meu irmão, cadê você?”, dirigido pelos irmãos Joel e Ethan Coen⁵, lançado nos Estados Unidos da América em 2000.

A leitura mitológica utilizada neste filme com a finalidade de evidenciar as imagens arquetípicas implicitamente presentes expressa vivências coletivas do que Joseph Campbell (2008) denominou “A Jornada do Herói”, e que são atualizadas pelo cinema e pela Literatura. O autor cria este conceito com o intuito de apresentar um modelo de como a transformação psíquica ocorre individualmente, mas paradoxalmente pode ser vivida por todos os indivíduos em todos os contextos históricos e culturais, em todas as épocas da humanidade, coletivamente. Seria uma espécie de arquétipo que pode ser encontrado na Literatura, no cinema, em séries ou ampliado psicologicamente para o percurso que o indivíduo necessita transcorrer dentro de cada fase ou período do desenvolvimento humano.

A Odisseia de Homero assim como a saga dos irmãos Coen tratam de “monomitos”, conforme a acepção de Joseph Campbell e descreve a *jornada do herói*, cuja estrutura literária compreende partida, morte, ressurreição e retorno. Campbell (2008) cria o conceito “Jornada do Herói” para apresentar um modelo de como a transformação ocorre no decorrer da narrativa mítica; demonstra como este arquétipo pode ser utilizado no cinema ou em séries ou ampliado psicologicamente para o percurso que se precisa atravessar dentro de cada fase ou período do desenvolvimento humano. Esta jornada busca a realização do potencial que há em cada um e assim há a possibilidade de se tornar a realização do próprio mito, a concretização

⁵ Ficha Técnica - Título Original: O Brother, Where Art Thou? / Ano de produção: 2000/ Dirigido por: Ethan Coen e Joel Coen/ Estreia: 13 de maio de 2000 (Mundial)/ Duração 106 minutos/ Classificação: 12 – não recomendado para menores de 12 anos/ Gênero: Aventura Comédia Música Policial/ Países de origem: Estados Unidos da América, França, Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte.

daquilo que alguns denominam “destino”⁶ ou “moira”⁷, mas Jung prefere se utilizar do termo “individuação”. O autor compreende individuação como uma meta, uma possível finalidade que a psique humana possui de tornar-se inteiro. Para ele:

Individuação significa torna-se um ser único, na medida em que por ‘individualidade’ entendemos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também nos tornarmos o nosso próprio si-mesmo. Podemos, pois, traduzir ‘individuação’ como ‘tornar-se si-mesmo’ ou ‘o realizar-se do si-mesmo’ [Selbstverwirklichung] (JUNG, 2011a, §266, p. 63).

Desta maneira, individuar-se, segundo Jung (2011a), seria “a realização melhor e mais completa das qualidades coletivas do ser humano” (§267, p. 63), ou seja, “é um processo mediante o qual um homem se torna o ser único que de fato é” (§267, p. 64). Proporciona a ideia de que o objetivo da vida é se tornar o que se é em essência.

Este processo é um eterno vir a ser; necessita ser pensado sempre no gerúndio, ou seja, o ser está se “individuando” e nunca individuado”, pois o processo nunca termina. Ele é natural e promove a transformação, como no pensamento de Heráclito, de que tudo se transforma. O processo de individuação possibilita recuperar o sentido da existência, trazendo o mito pessoal para o foco de reflexão.

É necessário reconectar-se com o inconsciente e assim o microcosmo será interligado ao macrocosmo, a consciência ao inconsciente. Este processo é o resultado de esforços contínuos, sacrifícios, renúncias e coragem para efetivar enfrentamentos às inúmeras questões internas e externas, em um esforço de união, de religação de conteúdos que se encontravam até então cindidos, reprimidos.

É necessário que se faça uma distinção entre individuação e egoísmo, pois muitos leitores podem compreender este fato desta maneira. Individuação nada mais é do que a realização peculiar do ser, uma unidade, mas paradoxalmente composta por fatores universais. Rollo May (1980) refere-se ao termo individuação, como “a finalidade que todo ser humano

⁶ Termo frequentemente utilizado para designar o que ocorre pelas leis naturais como sorte, ou ainda atribuídas ao acaso. Pode ser uma sucessão de acontecimentos aos quais não se é possível evitar.

⁷ Segundo o Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega (2014), este termo é um sinônimo para a palavra “destino”. São “a personificação do destino individual” (p.432) e pode ser compreendida também como a personificação da fatalidade a que supostamente estão sujeitas tanto coisas, quanto pessoas. Eram três deusas que determinavam os destinos humanos, a seguir Cloto, que significa “fiar”. Era a deusa dos nascimentos e dos partos, pois tinha a função de segurar o fuso e tecer o fio da vida. A segunda irmã era Láquesis, cujo sentido grego quer dizer “sortear”, que puxava e enrolava o fio da vida e, finalmente a deusa Átropos, que significa em grego “afastar”, cuja função era cortar o fio da vida de todos os indivíduos. Este fio era tecido em um tear denominado “roda da fortuna” e suas voltas explicavam os períodos de boa ou má sorte.

tem de tornar-se uma pessoa” (p. 77) e afirma que esta é a necessidade central - a de realizar suas potencialidades.

A semente torna-se um carvalho, o filhote, um cão, que se relaciona com o dono em amizade e lealdade, como convém aos de sua espécie; é só o que se pede de um carvalho e um cão. Mas a tarefa do ser humano em busca da plenitude de sua natureza é muito mais complexa, pois o homem deve agir com autoconsciência, isto é, sua evolução nunca é automática, mas deve ser até certo ponto escolhida e confirmada por ele próprio (ROLLO MAY, 1980, p. 77).

Jung complementa este raciocínio quando afirma que somos uma unidade na multiplicidade, por isso ele se utiliza da mitologia para explicar o fato que dentro do ser humano há um Zeus, o senhor dos raios que os atira em qualquer um que passar quando se sente ofendido; um Hermes que faz pontes, ligações e travessias, uma Afrodite, a deusa do amor, que aparece tanto na vida quanto nas obras literárias, e assim por diante. Possuímos um *Olimpo* dentro de nós. A ‘ordem’ que há neste sistema politeísta que é a *psique* humana cabe a uma estrutura pobre, centro da consciência, que Jung denominou de *ego*. Na maioria das vezes esta estrutura se mostra incapaz de promover a ordem, e o ser sai lançando raios em todos a sua volta, em uma espécie de *hybris* grega, que é uma forma explosiva, exagerada de expressar pensamentos e sentimentos, emoções e sensações.

No livro *O Herói de Mil Faces*, Campbell descreve o mito arquetípico da jornada do herói e explica o processo do surgimento do mito no inconsciente coletivo e pode germinar e eclodir no enredo de nossa própria vida, para propiciar ao ser humano a possibilidade de tornar-se si-mesmo, como na definição de Jung.

A história básica da jornada do herói implica abrir mão do lugar onde você vive, entrar na esfera da aventura, chegar a certo tipo de percepção simbolicamente apresentada e depois retornar à esfera da vida normal (CAMPBELL, 2008, p. 137).

Tais temas míticos, universais, cujo protagonista entra em contato consigo mesmo e é obrigado a um enfrentamento dos imprevistos de sua caminhada pela terra, simbolicamente, compreendido pela interface Junguiana como os conteúdos conscientes vividos por Ulisses, ou pelo mar, ocorrem inconscientemente.

Os embates entre a consciência e o inconsciente provocaram na *psique* de Ulisses a colisão das polaridades certo e errado, coragem e covardia, enfrentamento e fuga, entre outros sentimentos humanos, que o fizeram passar por um processo de morte e renascimento

simbólicos, levando-o do *Hades*, os infernos de sua alma, ao paraíso, pelo auxílio sobrenatural, como Atena, por exemplo.

Sob a ótica da Psicologia Analítica, Jung (2011) compreende tal embate e o denomina “função transcendente”. Assim, simbolicamente, pôde ser traduzido pela *psique* de Homero como a imagem de uma ajuda sobrenatural. Na Odisseia, Homero (2018) relata que Ulisses somente conseguiu voltar para casa com a ajuda sobrenatural, principalmente de dois grandes deuses: Atena, filha de Zeus, que por inúmeras vezes auxiliou Ulisses em suas travessias; e seu pai Zeus, o grande responsável pelo retorno do Herói. Ambos os deuses estiveram sempre instigando e auxiliando-o para não desistir da jornada, como no momento em que Ulisses, exilado na ilha da Ninfa Calipso e Atena, aproveitando a assembleia em que os deuses estavam reunidos, roga ao seu pai para que interceda e o liberte das garras que o aprisionavam na ilha. Zeus envia Hermes, o deus mensageiro, a fim de ordenar à Ninfa que libertasse Ulisses, pois “esse chorava na praia, sentado, como antes, com lágrimas, gemidos e aflições lacerando o ânimo” (p. 222). Sem alternativa, Calipso chega à gruta onde Ulisses se encontrava e diz:

Desditoso, não chores mais aqui, nem tua vida se esvaia, pois agora, muito solícita, de volta te enviarei. Vamos, corta grandes troncos e com bronze constrói larga balsa; e o deque prende sobre ela, ereto para que te leve pelo mar embaçado. Quanto a mim, pão, água e vinho tinto, deliciosos, disporei, que de ti a fome afastariam, e com roupas te cobrirei; e enviarei brisa detrás para que, ileso de todo, tua terra pátria alcances se quiserem os deuses, que dispõem do amplo céu, esses que são mais fortes que eu para pensar e realizar (HOMERO, 2018, §160 e §165, p. 220).

Assim, com a ajuda de Zeus, Calipso foi impelida a deixar que Ulisses adquirisse sua liberdade e pudesse efetivar o caminho de volta a casa. Mas, em termos conceituais, o que são exatamente os mitos? Pode-se encontrar na literatura contemporânea grandes escritores que deixaram inúmeras contribuições nesta área de estudo. Entre eles, vale elencar Joseph Campbell (1993 e 2008), Ernest Cassirer (1985), Mircea Eliade (1978), E. M. Mielietinsky (1987), James Hillman (1980), Vernant (2009, 2002 e 1994), entre outros que, em uma só voz, enfatizam que a função do mito é a de dar respostas ao que ainda não se tem, aos problemas insolúveis da vida humana, ao inexplicado.

Para Mircea Eliade (1978), nas sociedades arcaicas, a narrativa mítica possuía uma função no que se refere à estrutura social. O autor o considera “uma narrativa de uma

criação”, pois possui um caráter sagrado. Assim, a finalidade do mito seria a de revelar como as coisas e situações reais do mundo ocorrem, de forma simbólica e alegórica. Acrescenta:

O mito conta uma história sagrada; ele retrata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Em outros termos, o mito narra como às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição (ELIADE, 1978, p. 11).

Segundo Joseph Campbell (2008), “um ritual não é nada mais do que a manifestação ou representação dramática, visual e ativa de um mito”. O autor afirma que os mitos apresentam funções, e uma delas é guiar as pessoas em suas travessias, auxiliando-as nas transições que a vida apresenta, como uma bússola ou mapa que oriente a caminhada até que se possa atingir a meta final ou realização plena. Complementa seu pensamento ao afirmar que, quando o indivíduo participa de um rito, ele se engaja no mito e permite que este atue em si. Mas faz uma ressalva: a atuação do mito só será efetiva se este indivíduo for “arrebatoado pela imagem”, ou seja, somente assim, os símbolos possuirão o poder “de abrir um caminho rumo ao coração dos mistérios” (p. 120).

Para o autor, talvez seja por isso, que a maioria dos homens contemporâneos estejam tão perdidos nos períodos de transição, pois deixaram de ritualizar suas travessias. Para ele, um dos grandes problemas que o homem contemporâneo enfrenta é que, na maioria dos casos, não se encontra mais familiarizado com o que ele chama de “literatura do espírito”, ou seja, literaturas mitológicas como a literatura grega, latina ou ainda bíblica, que anteriormente eram consideradas parte da tradição. Consistia em reservatórios de informações mitológicas, presentes no Ocidente, e que se relacionavam com os profundos problemas interiores, apresentando a categoria de mistério à psique humana e os deuses. E, segundo o autor, nada mais são do que forças protetoras, logo, ao contemplá-los o ser adquire uma espécie de “força estabilizadora” (p. 17) para a *psique*.

Desta forma, Campbell (2008) demonstra que os mitos são vestígios de um ritual que, com o tempo, se deteriorou e perdeu a força. Rituais coletivos como casamento, por exemplo, mitologicamente representavam uma realidade profunda, com a função de propiciar ao indivíduo a vivência, o contato com rituais mitológicos que atuam como profundos limiares da travessia. Assim, rituais como casamento, batismo, formatura entre outros foram, gradativamente, perdendo sua função mitológica e acabaram por representar meras

formalidades sociais. Deixaram de ser vivenciados como exercícios espirituais, ocasionando inúmeros prejuízos sociais, pois a sociedade atual não abriga mais uma mitologia poderosa.

Tal ausência ocasiona o assustador aumento de atos destrutivos e violentos, praticados por jovens e adultos que não sabem como se comportar em uma sociedade civilizada. Pode-se observar que o homem moderno não possui um mito central e sua existência se encontra dessacralizada, assim, o mundo, para estas pessoas, torna-se semelhante a um labirinto. Gradativamente substituiu sua vida simbólica pelo culto da razão, fato este que propiciou uma dissociação entre os conteúdos conscientes e inconscientes, priorizando o intelecto.

O autor enfatiza que a função primária da mitologia e dos ritos é a de fornecer os símbolos que levam os indivíduos a avançar, a enfrentar seus problemas e aflições, pois à medida que vivencia o mito, o simbolismo é produzido espontaneamente na psique humana.

Na *Odisseia*, pode-se perceber que as travessias que Ulisses se depara são, na maioria das vezes, intelectuais e fazem que este herói enfrente a maior parte de seus problemas não pela força, mas pela astúcia. Quanto à constituição do mito, Campbell (2008) o relaciona com a história, mas estabelece uma diferença fundamental: enquanto os fatos históricos são narrações ocorridas de forma linear, temporal, a narração mítica assume caracteres de atemporalidade, pertencendo a um tempo descrito por Wenth (2005) como o tempo *eônico* dos gregos, cujo significado assume o caráter de eternidade, do tempo infinito e, conseqüentemente, intemporalidade. Este fato leva a considerar a *Odisseia* de Homero como uma narrativa que contém inúmeras outras narrativas e levam Richard P. Martin, na apresentação desta nova tradução da *Odisseia*, por Christian Werner (2018), a apontar para o fato da volta ao lar de Ulisses ser “uma volta ao mesmo tempo pessoal e sociopolítica” (p. 58). Acrescento que além destes dois fatores elencados por Martin, há o caráter psicológico da volta. O retorno inconsciente para si próprio tornando-se o que se é em essência, que corresponde ao que Jung (2011) denominou “processo de Individuação”. Por isso, a obra literária de Homero torna-se mais complexa do que apenas um simples romance.

É exatamente isso que podemos encontrar no filme *E aí, meu Irmão, Cadê você?* Trata-se de um longa-metragem que ocorre na década de trinta, tendo como protagonistas os atores George Clooney, John Turturro e Tim Blake Nelson, provenientes dos Estados Unidos da América, da França e do Reino Unido, respectivamente. Com este trabalho, os irmãos Coen trazem, com certa dose de humor, personagens excêntricos e incomuns, que retratam a realidade de determinada época ou local. Os diretores, de forma singular, trouxeram a mitologia para as telas do cinema. Atualizaram o tema da *Jornada do herói*, presente em

inúmeros mitos, principalmente em Homero, na *Odisseia* e denominado por Campbell (2007) como *monomito*.



Fig. 02 – Irmãos Joel e Ethan Coen

O próprio nome do protagonista sugere isso: ele se chama “Ulysses” Everett, tal qual Ulisses, da *Odisseia* e que ficou evidenciado logo no início do filme, ainda nas legendas iniciais. O conceito de *monomito* foi cunhado por Campbell para representar a *Jornada do herói*, uma jornada cíclica que com frequência é descrita nos mitos. Jung (1975), na construção de sua teoria, percebeu que o estudo dos mitos, assim como dos sonhos, é mais um caminho para que a consciência possa ser capaz de atingir as instâncias inconscientes. Servem como material a ser analisado de forma alegórica, em analogias, projeções e fantasias e assim, ser uma referência do comportamento humano. Em suas memórias, enfatizou a busca pelo seu mito pessoal para que pudesse compreender o seu papel no mundo e sugeria que cada um fizesse o mesmo, pois, desta forma, todos teriam um melhor entendimento de seus processos internos.

O mito do herói é o mais comum e o mais conhecido em todo o mundo. Encontramo-lo na mitologia clássica da Grécia e de Roma, na Idade Média, no Extremo Oriente e entre as tribos primitivas contemporâneas. Aparece também em nossos sonhos. Tem um flagrante poder de sedução dramática e, apesar de menos aparente, uma importância psicológica profunda. São mitos que variam muito em seus detalhes, mas quanto mais os examinamos mais percebemos o quanto se assemelham na estrutura. Isso quer dizer que guardam uma forma universal mesmo quando desenvolvidos por grupos ou por indivíduos sem qualquer contato entre si – como as tribos africanas e os índios norte-americanos, os gregos e os incas do Peru (JUNG, 2002. p. 110).

Assim, pode-se perceber que, para Jung, o Herói seria uma figura arquetípica, que apresenta todas as características de enfrentamento para os problemas, mas, se por um lado apresenta a condição humana, tanto nos aspectos psicológicos, éticos e sociais, paradoxalmente transcende essa condição por apresentar virtudes como a coragem, a fé, a determinação e, principalmente, o heroísmo. Para Jung, cada cultura constrói uma imagem

para este arquétipo, um rosto com características próprias daquela localidade, que enfrenta a problemática imposta por aquele ambiente. Mas, embora tenha suas particularidades únicas, o herói apresenta uma estrutura universal, constituída de pontos semelhantes, imutáveis, portanto, arquetípicos.

Para Campbell (2007), surge um herói, de nascimento humilde, mas que ocorre de forma extraordinária, anormal. Logo, surgem eventos em que o herói necessita provar precocemente sua força sobre-humana e, de alguma forma, apresenta uma rápida ascensão ao poder. Ocorre a eterna luta triunfante do bem sobre o mal, onde, a princípio, o herói, sob a influência de seu orgulho (*hybris* – para os gregos), declina por meio de traição ou por ato de sacrifício “heroico”, que pode levá-lo à morte. Outro fator importante presente na estrutura universal do monomito é que no momento de fraqueza em que o herói precisa provar sua força, surgem figuras poderosas, “tutelares”, guardiões ou fatos sobrenaturais que o auxiliam na realização das tarefas sobre-humanas.

Os exemplos mais expressivos de monomito narrados na história e apresentados por Campbell foram as narrativas biográficas de Sidarta Gautama - ou Buddha, como foi conhecido; o de Moisés e Jesus Cristo. Para o autor, o monomito clássico segue um padrão que, quando observado, pode ser facilmente reconhecido e influenciado no trabalho de artistas e intelectuais. Assim, George Lucas se utilizou destes conhecimentos na construção da saga Star Wars e apresentou um grande sucesso desde a sua primeira versão em 1977. Desta forma, pode-se compreender o enorme poder de atração que estas sagas exercem sobre as pessoas, pois atingem as camadas do inconsciente e propiciam uma significação psicológica profunda.

Tendo em vista o pensamento de Campbell (2007), a jornada pode formar um círculo, como as horas de um relógio. Podemos dizer que às doze horas, o primeiro e último estágio da jornada mitológica têm início e se encerram no mundo normal do herói, mas todo o restante ocorre em um mundo especial, não conhecido.

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (CAMPBELL, 2007, p. 36).

Isso pode ser muito bem evidenciado com as cores sépia do filme, frutos de uma coloração digital, que dão o efeito visual de se passar em um tempo antigo, distante de nosso tempo e no espaço, como se caracterizasse um local especial, outra dimensão, como no início da narrativa da maioria dos contos de fada: “tão longe, tão distante”.

No monomito analisado *E aí, meu irmão, cadê você?*, a forma divertida como os irmãos Coen tentaram adaptar a Odisseia ao cinema e, simultaneamente irônica, ao abordar temas complexos como a Grande crise financeira que acometeu os Estados Unidos na década de 30 foi um fato marcante nesta obra.

Para Frye (1973), a própria estrutura cômica presente na história é, por si só, subversiva. Assim, o autor explica que quanto maiores forem os aspectos trágicos, mais próximo o herói estará da divindade, ao passo que, quanto mais próximo da ironia, o herói estará mais humanizado. Desta forma, na saga descrita pelos irmãos Coen, o herói Ulysses Everett encontra-se mais humano e a análise do filme será de forma análoga à análise pessoal, ou seja, como se o filme fosse uma pessoa em análise. O personagem principal será visto como a estrutura a que Jung (2011i) denomina de “ego” ou “complexo do eu”, ou seja, a que tem dados referentes à realidade interna e externa.

É a identificação consciente com seu corpo, as experiências e memórias dele – memória e experiência limitadas a um corpo e identificadas como continuidade temporal dele, do qual você está consciente: esse é o seu ego (CAMPBELL, 2008, p. 94).

A este órgão psíquico, a partir desse momento, denominaremos “herói”. Ele é o traço transformador do mito. O próprio diretor do filme determinou que este seria o personagem principal ao denominá-lo Ulysses, como na *Odisseia* de Homero.

Aby Warburg (2015), um historiador da arte, dedicou a maior parte de seu trabalho na pesquisa sobre o legado da Antiguidade clássica. O autor demonstrou como as imagens deixam-se reportar a outras imagens e são transmitidas ao longo dos séculos, bem como reconfiguradas nas diferentes áreas da cultura ocidental. Warburg criou uma metodologia de análise para as imagens – a iconografia – para demonstrar a existência de um eixo temático, uma “pós-vida” da imagem. Cunhou a ideia de uma “vida póstuma” da Antiguidade, derivada do termo “*Nachleben*”, para demonstrar que, embora se pareça morta, a imagem permanece viva e “assombrando épocas posteriores” (p. 10)⁸.

A imagem, o tema, continua reverberando no inconsciente e ressurgem em diversos contextos como pintura, escultura, cinema, literatura, entre outras tantas expressões da psique humana. O autor desenvolve ainda a noção de “engrama”, ou seja, uma espécie de memória social e coletiva. Ela está fundamentada em experiências e comoções intensas que perseveram na subjetividade e podem ressurgir posteriormente em expressões corporais ou outras formas

⁸ Para reforçar o título da obra “Histórias de Fantasma para Gente Grande”.

de manifestações, podendo chegar à arte, ativada em situações particulares. Assim, esta tese utilizou da iconografia para demonstrar o ressurgimento dos temas mitológicos que inicialmente estavam presentes na mitologia e ressurgiram em outros campos, como cinema, pintura, escultura, como se pode observar a seguir e no decorrer deste trabalho.



Fig. 03. Ulisses: dos irmãos Coen.



Fig. 04. Ulisses: de Homero – Jogos Sega.

Campbell (2007) esclarece que nem sempre o herói que compõe a estrutura do monomito é dotado de dons excepcionais. Pode aparecer como no filme dos irmãos Coen, sem reconhecimento social ou até mesmo ser um elemento de desdém, sofrendo do que o autor denomina “deficiência simbólica” (p. 41). Mas, independente das características físicas e psíquicas do herói, o que o configura como tal é que a jornada não apresenta muitas variações na morfologia da aventura, em suas vitórias e nos papéis que ocupa. Os demais personagens do filme correspondem a outros órgãos do aparelho psíquico que, conforme surgirem, serão explicitados de acordo com suas características.

O intelectual moderno não encontra dificuldades em admitir que o simbolismo da mitologia se reveste de um significado psicológico. Está fora de dúvidas, especialmente depois do trabalho dos psicanalistas, que tanto os mitos compartilham da natureza dos sonhos, quanto os sonhos são sintomáticos da dinâmica da *psique* (CAMPBELL, 2007, p. 251).

Assim, o autor compreende que a jornada do herói pode ser uma forma de representação para a dinâmica da *psique*. “Implica abrir mão do lugar onde você vive, entrar na esfera da aventura, chegar a certo tipo de percepção simbolicamente apresentada e depois retornar à esfera da vida normal” (2008, p. 137). E, no filme será enfatizado cada personagem como uma estrutura psíquica, como demonstrado nas figuras a seguir.



Fig. 05 – Personagens: ego, função inferior e *lógos*.



Fig. 06 – Odysseus and his men blinding the cyclop Polyphemus detail of a amphora c. 650. Detalhe de cerâmica.

A saga se inicia com uma fuga atrapalhada de uma cadeia estadual, empreendida por Ulysses Everett Mc Gill (George Clooney) – *o herói*, portanto, o *ego*, e seus amigos Delmar (Tim Blake Nelson) – a *função inferior* e Pete (John Turturro) - o *lógos*, a *razão*. Os personagens faziam parte de um grupo de prisioneiros acorrentados, fato este que os obrigou a empreender a fuga, juntos.

Ao estar preso, Everett – *o herói* – recebe, inconscientemente, *o chamado para a aventura*, marcando o despertar do “eu”, como um ritual de passagem, uma vez que a aventura pode começar com um erro, aparentemente ao acaso, e no filme colocado como a necessidade não apresentada que o levou à prisão e, conseqüentemente à fuga. A partir deste ponto, se inicia a grande jornada.

Pode-se perceber que a dor, possivelmente gerada ao entrar em contato com o erro cometido, pode ser comparada a um *tsunami* que quebra todas as estruturas que até então mantinham-se ocupadas pela atuação dos mecanismos de defesa do ego, como fuga, negação, formação reativa, entre outros. A dor tem a função de tirar o homem do ostracismo a que vive e se enclausura, por comodismo. Mas o mito traz o ensinamento de que não basta apenas vivenciar a dor, há um “bem sofrer”. Jung (2011) enfatiza que para que o sofrimento tenha o valor de transformação, precisa ser aceito conscientemente.

Desta forma, nossa energia psíquica retorna para o mundo interno, propicia a oportunidade de pensar nas mudanças de identidade realizadas nos períodos anteriores de nosso desenvolvimento. Ao se deparar com a dor, com o sofrimento, doenças e morte, o indivíduo pode perceber que, na realidade, existe um centro organizador da *psique* - o Self - que estabelece um processo dialético que provoca inúmeras mortes e renascimentos. Neste ininterrupto processo, o ego (o herói) percebe a inevitabilidade da mudança; inconformado a princípio, mas aos poucos pode amadurecer e se entregar ao fluxo deste centro, o Si-mesmo ou também conhecido como “Self”. Assim o ego permite ser guiado com a sabedoria de uma estância maior: a totalidade ou o Self.

Outro fator importante que precisa ser observado é a complexidade do contexto político e econômico que Joel e Ethan Coen procuraram desvendar. Isso nos faz pensar que a escolha da região não foi um mero acaso. A região Sul do Mississippi é uma das mais problemáticas dos Estados Unidos, pois apresenta sérias questões políticas e raciais. Os três protagonistas apresentam um caráter de complementariedade, ou seja, suas características psicológicas se completam de forma a construir o estereótipo da época, o *zeitgeist*, o espírito do tempo. Seria como se, simultaneamente, formassem um aspecto malvado, um aspecto culto e finalmente uma perspectiva bondosa do mesmo personagem.

Joel e Ethan Coen, ao usarem o humor, tiveram a coragem de focar outro ponto nevrálgico da cultura americana. Enfatizaram uma disputa política entre dois personagens que concorriam ao cargo de governador do estado que, arquetipicamente, poderia representar a eterna disputa do bem contra o mal se, posteriormente, não fosse desvendado o envolvimento com a Ku Klux Klan⁹.



Fig. 07- O Chamado para a Aventura.

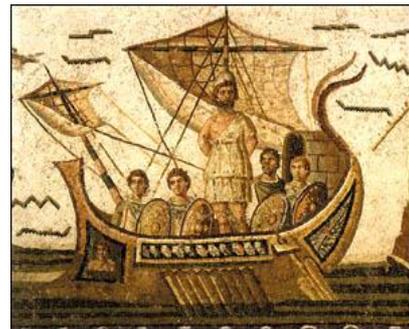


Fig. 08- Pintura 297 x 229 – Odisseu pilotando seu barco

A ampliação simbólica baseada na formação quaternária de Jung, aplicada nesta obra dos irmãos Coen, será redefinida como a seguinte interpretação Transversal, e explicada no decorrer do capítulo:

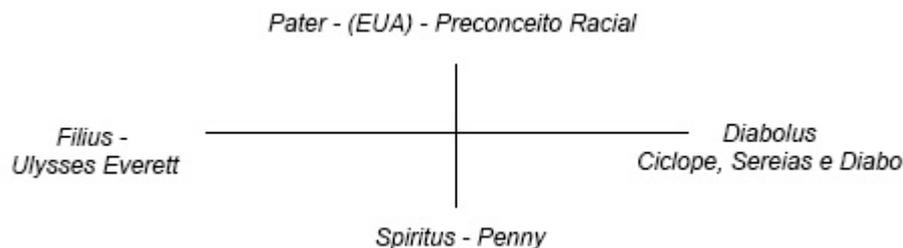


Fig. 09 - O Mistério do quarto – E Ai, meu irmão, cadê você?

⁹ Movimento reacionário americano que, segundo a Wikipédia (2018), defende, entre outros fatores, a supremacia branca, o nacionalismo branco e a anti-imigração.

A *Jornada do Herói*, o percurso padrão da aventura mitológica, concebida por Campbell (2007) foi adaptada e relacionada à arte contemporânea da narrativa por Christopher Vogler e construiu uma estrutura mítica para os escritores. Vogler (2015), de acordo com sua prática como consultor de histórias da Disney e de sua experiência tanto em Hollywood quanto na Europa como professor de construção da narrativa, tomou como base a *Jornada do Herói*. Fundamentou-se nos padrões mitológicos do pensamento de Campbell e Carl Gustav Jung, utilizados não apenas para longa-metragens animados, mas também para filmes destinados ao público adulto, de ação ou aventura.

A característica principal do trabalho de Vogler era utilizar o próprio corpo como um “juiz de eficiência” (p. 10). Segundo ele, as histórias precisam afetar o espectador não apenas no nível intelectual, mas atingir os órgãos do corpo de inúmeras formas. “Uma história eficaz toma seu estômago de assalto, aperta sua garganta, faz o coração palpitar e os pulmões bombearem, traz lágrimas aos olhos ou uma explosão de risos” (VOGLER, 2015, p. 11).

E, como o corpo é psique, buscou na psicologia profunda a compreensão da dinâmica psíquica a fim de produzir uma narrativa capaz de acessar o *eu* mais profundo das pessoas e o passado mais distante. Ao buscar os princípios formadores da narrativa, descobriu algo infinitamente maior. A partir de suas observações, pode-se perceber que a *Jornada do Herói* era ela própria um arquétipo, ou seja, um modelo que apresenta “princípios que regem a conduta da vida e da narrativa” (p. 16). Seria como uma realidade eterna, uma forma ideal platônica e, partindo deste esqueleto, desta estrutura de tendências, infinitas versões podem ser produzidas, com as particularidades específicas e o colorido de cada indivíduo, filme ou narrativa. Por ser arquetípica, expõe simultaneamente mais de uma realidade. Além de expressar o modelo, expressa o mais importante:

“Descreve de forma precisa o processo de cumprir uma jornada, as partes funcionais necessárias de uma história, as alegrias e desesperos de ser escritor e a passagem da alma pela vida”. “(...) acabei descobrindo que a *Jornada do Herói* não é nada menos que uma compilação de instruções para a vida, um manual completo da arte de ser humano” (VOGLER, 2015, p. 16).

A transposição do pensamento de Vogler (2015) para a narrativa fílmica e escritores em geral suscitou, na crítica literária e em alguns artistas, a ideia de que a *Jornada do Herói*, vista por este prisma, pode levar-nos a pensar em uma teoria formulista, capaz de induzir à repetição e ao pensamento sistemático. O argumento dos críticos e artistas era o de que a arte necessita ser um processo totalmente livre e intuitivo e que não seja encaixotada em duras

análises. Afirmam ainda que a arte precisa rejeitar todo tipo de fórmulas, princípios, escolas de pensamento, teorias, modelos e esquemas. Para fundamentar este empasse, busco a explicação de Jung citada anteriormente. Tanto Vogler quanto os críticos literários estão corretos em suas afirmações.

O pensamento do primeiro, ao observar a existência de uma estrutura mítica, composta de modelos, é o de gerar a oportunidade para sugerir aos escritores e roteiristas que a utilizem conscientemente, tanto na literatura quanto no cinema - assim como a prosa e verso - pertencem ao *gênero*¹⁰ introvertido de arte. Cabe lembrar que apenas na “estrutura”, ou seja, em sua forma, portanto, sistematiza, busca conscientemente rimas, estrofes e, segundo Vogler (2015), obedecem a um princípio ordenador. Enquanto a visão dos críticos, totalmente correta, se enquadra perfeitamente na categoria que Jung (2011e) denomina como o tipo de arte pertencente ao gênero extrovertido. E, assim como Ulisses de Joyce, emerge genuinamente do inconsciente coletivo, sem obedecer à sequência temporal ou ao esquema prefixado.

Portanto, assim como a *Jornada do Herói*, sugerida por Vogler e enfatizada por ele como uma *forma* e não como uma *fórmula*, com base no pensamento de Campbell, apresenta-se como as horas de um relógio, o primeiro e último estágios da jornada têm início e se encerram no mundo normal do herói. Porém, todo o restante ocorre em um mundo especial, não conhecido.

Apesar da forma sugerida por Vogler (2015), com base no extenso e complexo trabalho de Campbell, ser adaptada para o cinema, não se trata de uma propositiva fechada.

O cinema procura desconstruir a estrutura do monomito, até tachada por alguns críticos do estruturalismo como permanentes, para demonstrar a absorção e a transformação da narrativa que se repete apenas em gestos e vivências explanadas pela teoria Junguiana, conforme os arquétipos que a precedem, a partir do diálogo estabelecido com tais, reconstruindo sentidos. Podemos compreender então que “o mito é um feixe de símbolos e uma interpretação é apenas uma das interpretações. Outras que surjam só podem concorrer para o enriquecimento do mitologemas, neste caso tão vasto e tão doloroso” (BRANDÃO, 2005, p. 203).

¹⁰ Jung denominou Gênero introvertido ou gênero extrovertido para a arte em geral. Como serão utilizados filmes como corpus para este trabalho, ao me referir ao *gênero introvertido* ou *gênero extrovertido*, utilizarei do termo *característica introvertida* ou *característica extrovertida*, pois o cinema entende este termo com outro significado. Faço então a transposição do termo *gênero* para *característica*, unicamente para evitar duplo significado. Assim como Vogler fez uma adaptação da *Jornada do Herói* para o cinema, é necessário também fazer uma adaptação quanto a estes termos.



Fig. 10 – Esquema clássico da Jornada do herói adaptada por Vogler (2015, p. 254) para o cinema

Para Leites Júnior (2012), a narrativa mítica admite certa anacronia, pois apresenta questões tomadas como permanentes, mas que se referem à condição humana e se apresentam sob a forma estritamente simbólico-social, admitindo uma pluralidade de sentidos. O drama de Ulisses pode ser visto como uma metáfora da condição humana e do homem inserido em diferentes contextos sociais, uma vez que o texto tido como clássico pode assumir o caráter universal e se perpetua, retomando como eco do passado, mas sempre trazendo consigo algo de novo, um rastro do caminho percorrido; o *zeitgeist* sob uma nova textualidade.

Desta forma, no mundo comum, Everett se encontrava preso em uma Penitenciária Estadual, em um momento da Grande crise política e financeira que acometeu os Estados Unidos na década de 30, fato marcante nesta obra. Era um período psicologicamente conhecido pela alquimia como “Nigredo”, ou seja, um período negro por propiciar a sensação de que tudo se encontra escuro, misturado, sem a presença da luz da consciência. Momento este em que se predomina a fusão psíquica e a inconsciência total. Naquele período, com frequência podiam ser vivenciados sentimentos como ansiedade e outros sintomas. Era evidente que havia uma desconexão com o mundo interno, que envia ao ego informações de que há mudanças que necessitam ser efetivadas. Representam também pressões que o *Self*, o centro da psique, exerce como impositivo para a renovação. É então um convite para a individuação, como podemos observar nas palavras de Jung (2011) “Em todo caos há um

cosmos, em toda desordem uma ordem secreta, em todo capricho uma lei permanente, uma vez que o que atua repousa no seu oposto” (§66, p. 41).

Campbell (2007) alega que “a função primária da mitologia e dos ritos sempre foi a de fornecer símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a levá-lo para trás” (p. 21). Para Jung (2011), os ritos são “muros construídos contra os perigos do inconsciente” (p. 31).

1.1 DA PRIMEIRA À DÉCIMA SEGUNDA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO

E assim surge “o chamado para a aventura”, que pode ser representado por Vogler (2015) como a primeira hora do relógio. Apresenta a característica de marcar o despertar do “eu”, como um ritual de passagem, uma vez que a peripécia pode começar com um erro. No filme, fica subentendido uma vez que, mesmo sem ficar evidente os motivos, a história inicia com a prisão e conseqüentemente a fuga.

O chamado à aventura significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o seu centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. Essa fatídica região dos tesouros e dos perigos pode ser representada de várias formas: como uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico. Mas sempre é um local habitado por seres estranhamente fluidos e polimorfos, tormentos inimagináveis, façanhas sobre-humanas e delícias impossíveis (CAMPBELL, 2007, p. 66).

O chamado para a aventura trata-se de uma oportunidade para que o indivíduo possa reexaminar a própria vida e se perguntar sobre quem é de fato, além de todos os papéis vividos e interpretados até aquele momento como exigências sociais. No filme, os diretores dispõem os personagens como parte de um grupo de prisioneiros acorrentados, que os obrigou a empreender a fuga, juntos. Metaforicamente, podem-se referir aos conteúdos e amarras que prendem o ego às ilusões e falsas necessidades. A partir deste ponto, se inicia a grande jornada que desencadeou uma crise pessoal nos protagonistas, uma vez que os obrigou a abandonar velhos conceitos, ideais e padrões emocionais até então utilizados, mas que agora se encontravam inadequados.

Hollis (2013) denomina de “falso eu” todas as atitudes e comportamentos que compõem a história dos indivíduos, mas que estão muito longe da realidade pessoal do indivíduo; a tudo o que se foi impelido a fazer, por expectativas irrealistas de terceiros, que o

levou a efetivar um movimento de auto-traição, que permite que o indivíduo se afastasse de sua essência. O autor relata que, na primeira metade da vida, se constrói uma personalidade provisória, constituída por inúmeras “lentes” que se recebe dos antepassados e da sociedade. Estas lentes são constituídas pela herança genética, o sexo, a cultura específica e outras variáveis do sistema familiar que contribuem para a formação desta percepção da realidade. Tudo isso, associado a algumas experiências vivenciadas na primeira infância, como é o caso da vivência de negligência ou abandono e a sensação de ser esmagado pela vida propiciam que a criança interior estruture seu aparelho psíquico com algumas “feridas”, as quais podem se tornar determinantes da personalidade na vida adulta.

Estas feridas podem ser compreendidas com o que Jung (2011f) denominou de “complexo”, ou seja, uma reação reflexa carregada de afeto diante de um evento específico. É a imagem de uma ocorrência psíquica de forte carga emocional, que não é compatível com a consciência, e quanto mais intensa for a vivência inicial, maior será a atuação deste complexo na vida do indivíduo. Logo, “muitas vezes são os complexos que nos possuem”, nos afirma o autor. De todos os complexos, Jung (2011) cita os Complexos Materno e Paterno como os mais poderosos, pois são formados a partir das primeiras experiências da criança com a mãe e o pai ou cuidadores, antes mesmo que o complexo do ego se estruture e, por não serem totalmente conscientes, operam autonomamente, constituindo as lentes com as quais olhamos a realidade.

1.2 A SEGUNDA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO

Enquanto fogem, os protagonistas procuram uma forja ou ferramentas para que possam se desatar das correntes que os prendem. Pode-se inferir que atingiram a segunda hora do relógio, denominado por Vogler (2015) de “recusa ao chamado”. Neste momento, o herói não enfrenta os problemas, simplesmente foge. Nas palavras de Edinger (1989), “o pecado é a presunção inflada do ego, que assume as funções do Si-mesmo [o Self]. Este crime requer punição (alienação) e restituição (remorso, arrependimento)” (p. 88). Em termos psicológicos, o autor nos adverte que o ego, o herói, inicialmente inflado (pela ação do pecado que o levou à prisão) encontra-se identificado com o Si-mesmo (o centro da *psique*) e carece de remissão por arrependimento para que haja restituição ao Si-mesmo.

Aprisionado ao tédio, pelo trabalho duro ou pela ‘cultura’, o sujeito perde o poder da ação afirmativa dotada de significado e se transforma numa vítima

a ser salva. Seu mundo florescente torna-se um deserto cheio de pedras e sua vida dá uma impressão de falta de sentido – mesmo que, tal como o rei Minos, ele possa, através de um esforço titânico, construir um renomado império. Qualquer que seja a casa por ele construída será uma casa da morte; um labirinto de paredes ciclópicas construído para esconder o seu Minotauro. Tudo o que ele pode fazer é criar novos problemas para si próprio e aguardar a gradual aproximação de sua desintegração (CAMPBELL, 2007, p. 66 e 67).

E é isso que acontece com o trio, ligados não apenas pelos grilhões que os prendem, mas, acima de tudo, em uma fusão psíquica, em um momento de indiferenciação em que confusamente buscam ajuda, como na citação acima, se colocando na posição de uma vítima a ser salva.

Em conferência pública¹¹, James Hollis fala sobre “as lentes embaçadas” do ego, para se referir ao quanto a percepção da realidade pode ficar distorcida pela atuação dos complexos. Isso obrigou Everett a mentir para os amigos a fim de efetivarem a fuga, juntos, pois estavam acorrentados. Não possuir consciência tanto do papel destes, quanto da divergência entre a natureza e as escolhas que se deseja, provoca uma sensação de descompensação. A criança ferida que existe dentro de cada um continua a atuar com as antigas lentes da infância. Mas, neste momento, as antigas atitudes e estratégias já não são mais condizentes nem eficazes com a realidade atual e necessitam ser deixadas para trás, são as correntes que aprisionam ao passado.

Sentimentos como angústia e ansiedade que, muitas vezes, podem acometer os indivíduos que se encontram neste período, podem evidenciar que o ego esteja pressentindo que está sendo convidado a morrer para o “velho eu” para que o novo e verdadeiro possa surgir. Trata-se de uma experiência de morte e transformação, como menciona o Evangelho de João 3:5. “Na verdade, na verdade te digo que aquele que não nascer de novo, não pode ver o reino de Deus”. Assim, normalmente o monomito se trata de mitos de transformação. É necessária uma morte simbólica, onde as ilusões precisam acabar, morrer, para que a nova realidade renasça e o herói transformado surja. Uma transição que precisa acontecer para que se possa aproximar do potencial existente em si e que não se tem consciência, e assim se tornar autêntico.

São João da Cruz (2017) escreve um poema intitulado *A Noite Escura da Alma*, no qual afirma que o homem necessita efetivar esforços para que se tenha coragem de enfrentar a noite escura, pois ela passa e o dia amanhece. Necessita seguir em frente e ser como a imagem

¹¹ Conferência proferida na cidade de Porto Alegre em agosto de 2015, na sede do Instituto Junguiano daquela localidade.

da fênix que precisa se deixar queimar completamente e das cinzas sair renovada para alçar seu voo magnífico.

Falta-nos agora dizer, pois, como esta ditosa noite, embora produza trevas no espírito, só o faz para dar-lhe luz em todas as coisas. Se ela o humilha e torna miserável, é apenas com o fim de exaltá-lo e levantá-lo; e quando o empobrece e despoja de toda posse e apego natural, visa dilatá-lo no gozo e gosto de todas as coisas do céu e da terra, com liberdade de espírito extensiva a tudo em geral (CRUZ, 2017, p. 52).



Fig. 11 – Noite Escura da Alma – A fuga de Everett.

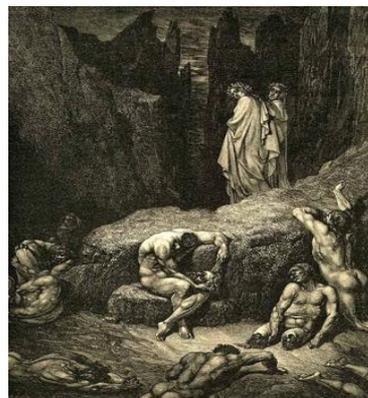


Fig. 12 – Inferno de Dante, Canto 28: The Schimatics - Auguste Doré.

‘Minha nau sucumbiu a Posêidon treme-solo; contra o rochedo lançou-a nos limites de vossa terra, levando-a rumo ao cabo; vento trouxe-a do mar. Mas eu, com esses aí, escapei do abrupto fim’. Assim falei, e não me respondeu com impiedoso ânimo; Mas, de súbito, sobre os companheiros estendeu as mãos, e, tendo dois agarrados, como cachorrinhos ao chão. Arrojou-os: miolos escorriam no chão e molhavam o solo. Após cortá-los em pedaços, aprontou o jantar; Comia-os como leão da montanha, e nada deixou. Visceras, carnes e ossos cheios de tutano. Nós, aos prantos, erguemos os braços a Zeus,

Vendo o feito terrível, e a impotência deteve o ânimo. (HOMERO, 2018 – Canto 9, § 280 a 290, p. 294 e 295).

Acima foi demonstrado como os irmãos Coen (Fig. 11), Dante Alighieri (Fig. 12) e Homero exemplificaram vivências de “noite escura da alma”. Momentos e situações de extrema dor e desorientação em que partes psíquicas necessitam morrer para que novas renasçam. Mas, ainda é o início da jornada e o herói se nega ao chamado. É necessário que ele, psicologicamente, se perca de si para poder se encontrar, como no Inferno, de Dante.

É como se, no decorrer da vida, o “eu ideal” ficasse cada vez mais distante do “eu real” e, com o passar do tempo, as lentes embaçadas do ego realmente o convencessem que ele precisa corresponder às expectativas alheias, pois, caso contrário, a criança ferida presente

em si acreditaria que não seria amada. Dessa forma, se consolida uma estrutura que Jung (2011) denominou “persona”, ou seja, as máscaras sociais, e conseqüentemente, ao se negar o que se é em detrimento do que as pessoas esperam de si, vai consolidando outra, a “sombra”. Uma estrutura que fica cada vez mais repleta de conteúdos que compõem o indivíduo, e que se deixa à margem da consciência, apenas porque se interpreta erroneamente que assim necessita ser, ou seja, que se tem que agradar para ser amado.

1.3 A TERCEIRA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO

É o “encontro com o mentor” ou “ajuda sobrenatural”. Enquanto efetivavam a fuga, os protagonistas depararam-se com um cego misterioso e anônimo, que transitava com um carrinho movido manualmente que se movia nos trilhos do trem. É possível associá-lo ao sábio Tirésias, da Mitologia Grega, que possuía poderes psíquicos paranormais de prever o futuro. No filme, o cego profetiza que o herói busca grande fortuna.

O primeiro encontro da jornada do herói se dá com uma figura protetora [que, com frequência, é uma anciã ou um ancião], que fornece ao aventureiro amuletos que o protejam contra as forças titânicas com que ele está prestes a deparar-se (CAMPBELL, 2007, p. 74).

Ele afirma que Everett a encontraria, mas que não seria a fortuna que procurava. O cego acrescenta que eles precisariam efetivar uma difícil jornada, repleta de perigos e ver, nos caminhos, coisas estranhas como “uma vaca no telhado de uma fazenda de algodão”.



Fig. 13 – Tirésias, o cego. O encontro com o Mentor.



Fig. 14 – Tirésias narrando o futuro a Odisseu de Johann Heinrich Füssli. c. 1780 – 85.

Enfatiza que o trio não precisaria temer os obstáculos porque o destino os recompensaria. “Sigam a estrada que os levará a salvação”, disse ele. Desta forma, assim como o Ulisses, da *Odisseia*, sai de Ítaca para atender ao convite, tanto externo, pois fora forçado a lutar em prol de sua comunidade junto com os chefes guerreiros dos reinos da Ática, na Grécia, quanto de sua alma, um apelo interno para iniciar a maior de todas as aventuras que já havia empreendido: o apelo interno para que pudesse buscar o mundo a fim de encontrar a si mesmo. O Herói Ulysses Everett, com seus amigos, parte para o desconhecido, ultrapassando todas as barreiras e limites que os detinham até então.

1.4 A QUARTA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO

Everett, o ego, estrutura psíquica definida por Jung (2011i) como “o centro da mente consciente, engloba a percepção do self e do mundo” (p. 95). Chega agora o momento da “travessia do primeiro limiar” e assim, pode-se verdadeiramente compreender a função do mito.

O mito é o degrau intermediário entre o inconsciente e o consciente. Está estabelecido que o inconsciente sabe mais que o consciente, mas seu saber é de uma essência particular, de um saber eterno que, frequentemente, não tem nenhuma ligação com o ‘aqui’ e o ‘agora’ e não leva absolutamente em conta a linguagem que fala nosso intelecto (JUNG, 2001, p. 270).

Agora os protagonistas deixam a região do conhecido, da consciência, para adentrarem uma região desconhecida, inconsciente. É necessário cruzar o portal e enfim entrar no mundo da aventura. O herói precisa deixar o horizonte familiar para se lançar ao desconhecido, ultrapassando o limite entre o mundo real e o mundo especial, o inconsciente mitológico. Ao ultrapassar esta barreira, o herói é obrigado a abandonar velhos conceitos e limites que o detinham até então. É necessário que o ego, com seu discernimento, abandone as identidades provisórias e destrua o que Hollis (2013) denominou “falso eu”. Esta renúncia traz a sensação de desespero e morte, provocada pela percepção de separação e ansiedade, embora posteriormente seja recompensada como o nascimento de uma nova vida. Desta forma, para que se possa elaborar a sensação da derrota do ego, primeiramente é preciso ter consciência de quais os aspectos da personalidade precisam morrer. É o que estranhamente Stein (2007) esclarece: “antes de fazermos um enterro, uma pessoa necessita saber quem morreu” (p. 38), ou seja, as causas exatas da perda necessitam ser identificadas.

Para Stein (2007), o que provoca tamanha sensação de ansiedade é a quebra da persona¹², estrutura do aparelho psíquico, cuja finalidade é a identidade psicossocial. Essa ruptura automaticamente provoca a liberação de duas outras: a sombra¹³, ou seja, aqueles aspectos que foram anteriormente negligenciados, na tentativa de agradar, e o animus¹⁴ (na mulher) ou anima¹⁵ (no homem). Toda esta reestruturação é sentida como uma ameaça e pode provocar o que o autor denomina de “reconstituição defensiva da persona”. Ela provocar um movimento regressivo da energia psíquica para padrões antigos de identidade e para os mecanismos de defesa que já estavam superados. Por sua vez, esta movimentação pode chegar a partes mais profundas da psique e propiciar o encontro com o Si-mesmo, com o *Self*.

Nesta experiência vivenciada como uma crise para o ego, as projeções em relação a outras pessoas se dissolvem e se pode, desta forma, liberar estes indivíduos para que sejam o que de fato são, e não aquilo que se pode ver projetivamente, provocando, paradoxalmente a sensação de traição, por não corresponder mais às expectativas. Isso pode provocar vazio e perda de sentido, gerados pela dissolução da projeção.

As imagens do filme sugerem que os protagonistas chegaram a uma outra dimensão depois que atravessaram o limiar individual. As mudanças podem ser associadas à coloração sépia, fruto da coloração digital, que dá o efeito visual de antiguidade, distante do nosso tempo e noutro espaço, como se caracterizasse outra dimensão.

Este filme foi a primeira produção de Hollywood a utilizar tal recurso, o que rendeu a indicação ao Oscar para a categoria de melhor fotografia com o diretor fotográfico Roger Deakins. Este é um período limítrofe, e, caso o ego tenha dificuldade de desapegar-se dos

¹² Definida por Jung (2011) como “a máscara do ator. O espelho está por detrás da máscara e mostra a face verdadeira” (§43, p. 30). São os papéis sociais; socialmente construídos e exigidos referentes a um cargo ou função, como a materna, por exemplo. É como o indivíduo se apresenta à sociedade para esconder a sua verdadeira personalidade.

¹³ Aspectos esquecidos pela psique, conseqüentemente, reprimidos e projetados como não pertencentes ao indivíduo. São todos os conteúdos que o indivíduo é, mas que a sociedade exige que ele não seja. É uma parte viva da personalidade e por isso exige ser reconhecida, de alguma forma, por isso estão presentes nas projeções humanas. Contém características negativas como orgulho, egoísmo e tantos outros, mas existem também os aspectos em potencial, que não tiveram possibilidade de se desenvolver ou expressar, como a criatividade.

¹⁴ Descrito por Emma Jung (2003) como um aspecto masculino e inconsciente da psique da mulher. O sentido atribuído a este “masculino” seria o de *logos* grego e corresponde à força dirigida a uma finalidade, ou ainda o que se chama *vontade*. Assumem ainda o significado de verbo e/ou sentido. Esta imagem é projetada em um homem real semelhante a ela e que corresponde ao papel do *animus*.

¹⁵ O contraponto feminino, presente e inconsciente na *psique* masculina e geralmente projetada em mulheres. Jung (2011) acredita que é a partir desta estrutura que o homem entra no reino dos deuses (metafísica), pois tudo o que é tocado por esta estrutura se torna numinoso, tabu ou mágico. Ela obriga o homem a ver simultaneamente o bem “e” o mal (§ 59, p. 36 e 37).

antigos grilhões que o prendiam ao passado, poderá chegar a uma nostalgia patológica e ficar imerso em sentimentos de culpa e remorsos. A negação defensiva da mudança frente aos fenômenos internos e externos que ocorreram, só poderá ser solucionada se, como nas palavras de Stein (2007), “encontrarmos o cadáver” (p. 48) e assim se pode encarar tudo o que morreu dentro e fora de si: todos os sonhos, as decepções para perceber a morte que há na vida.

O encontro com este tipo de experiência traz à consciência um passado que morreu e precisa ser enterrado. Assim, a situação de limiar traz consigo um novo tipo de consciência. O ego pode desenvolver a sensibilidade para perceber algo maior que ele próprio e começa a pressentir a existência do Self, começa a ter consciência do inconsciente e assim tem forças para se libertar da autoilusão, de achar que era o centro de toda personalidade.

1.5 A QUINTA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO

Passada a travessia do limiar, o herói chega à hora do relógio mitológico de Vogler (2015) por ele denominado de “o ventre da baleia”. Nesta etapa, o herói necessita se deparar com testes, aliados e inimigos, pois em todo portal há um guardião e um inimigo a ser enfrentado. Neste estágio da jornada, o herói precisa da ajuda de terceiros. Os protagonistas, acorrentados chegam à fazenda do tio de Pete, o Tio Wash, que vivia com o filho após ter sido abandonado pela esposa. Ele os ajuda, livrando-os das correntes e enfim podem tomar banho, jantar e dormir no celeiro. Simbolicamente, a quebra de correntes equivale à quebra dos elos que os prendiam definitivamente ao passado, após transporem o limite entre o consciente e o inconsciente.

No meio da noite, foram surpreendidos pelas autoridades locais. Eles chegaram até eles, pois foram traídos e entregues pelo próprio Tio Wash. O Xerife colocou fogo no celeiro para que pudessem pegá-los. Em uma cena hilária, o filho do Tio Wash vem dirigindo um carro velho, entra no celeiro em chamas e faz o salvamento, levando-os para longe. O fogo atinge o carro dos policiais que estava carregado de armas e tudo vai pelos ares. O fogo é o principal símbolo da transformação. Transformação que o ego heroico inicia ao adentrar à grande jornada.

Depois de os três protagonistas terem sido deixados em local seguro, o sobrinho de Pete retorna para casa com um porco, que eles roubaram na fuga. Entram na floresta e Everett começa a ouvir ao longe um canto estranho. A floresta, segundo Chevalier & Gheerbrant (2001), é um símbolo do inconsciente, de estar inconsciente no ventre da baleia, assim como

Jonas, descrito no versículo 1:17, engolido e lá permaneceu por três dias e três noites. Isso ratifica a ideia de o herói ter transposto o limiar. Ele e seus amigos dirigiram-se curiosos para saber de onde provinha aquela canção e perceberam um tipo de congregação se dirigindo ao rio para um ritual de batismo.



Fig. 15 – Batismo: rito de iniciação.



Fig. 16- Batismo de Delmar

Para Jung (2011b), “o batismo significa claramente um rito de iniciação, uma consagração” (p. 156). Na cena, todos os elementos da congregação usavam roupas brancas e cantavam: “vamos irmãos, vamos descer...”. O inconsciente, topologicamente, foi descrito por Freud e Jung como “abaixo” da consciência, de forma didática. Delmar e Pete correram para serem salvos e redimidos de seus pecados. “De agora em diante só andarei na linha”, disse Delmar. “Nem Deus nem o homem podem me culpar agora”.

O batismo foi a representação da transposição do portal por meio da água do inconsciente. Ao passar pelo limiar houve uma abertura para uma esfera de renascimento. Após o batismo chegam a uma encruzilhada, que simboliza os caminhos que se cruzam, interceptando o herói em sua jornada. Inicia-se o momento dos testes e, conseqüentemente, o aparecimento de aliados e inimigos.

Nesta fase, o herói segue até chegar ao guardião do limiar, que é defensor dos limites das trevas, do desconhecido e dos limiares. Como acima explicitado por Stein (2007), com a quebra da estrutura denominada *persona*, propiciada pela transposição do limiar, houve a liberação de duas estruturas: inicialmente da sombra e posteriormente da *anima*. Estas estruturas necessitam ser confrontadas para poderem ser integradas à *psique*.

Jung (2011) esclarece que para se efetivar a jornada de autoconhecimento, olhar-se no espelho é o primeiro passo necessário, pois, é a primeira prova de coragem no caminho interior. Para o autor, o encontro consigo mesmo pertence às coisas desagradáveis às quais evitamos compulsivamente. Continua-se projetando os conteúdos sombrios por não serem conscientemente reconhecidos, desta forma, continuam negados e exigem reconhecimento.

Para Jung, “o encontro consigo mesmo significa, antes de mais nada, o encontro com a própria sombra” (§ 45, p.30). E, para tal, é necessário ter muita coragem.

Segundo Chevalier & Gheerbrant (2001), a encruzilhada possui uma importância simbólica e universal. Relaciona-se à “situação de cruzamento de caminhos que a converte numa espécie de centro do mundo” (p. 367).

O autor enfatiza que estes são lugares epifânicos por excelência, ou seja, universalmente são nestes locais que acontecem aparições e revelações. Em todas as culturas e tradições, estes locais são escolhidos para se erigir obeliscos, altares, pedras, capelas, inscrições com a finalidade de induzir pausas e reflexões. Universalmente representam “um lugar de passagem de um mundo a outro, de uma vida a outra – passagem da vida à morte” (p. 367).

Na Grécia, Hermes é o deus das encruzilhadas, dos caminhos, e foi Escolhido por Zeus para servir de mensageiro e fazer a ligação entre os deuses, no *Olimpo* e *Hades*, os infernos. Por esta função foi conhecido como *Hermes Psicopompo*, o *acompanhador de almas* (p. 487). Em todas as culturas há os correspondentes a Hermes, ou seja, outros deuses com a função de realizar as travessias e limiares das encruzilhadas.



Fig. 17 – A encruzilhada.



Fig. 18 – “Mercury and Aeneas” – Giovanni Battista Tiepolo.



Fig. 19- Exu: o Hermes Africano.
Fonte: Carta de Tarô dos Orixás.

Zacharias (2010) relata um mito cosmogônico em que houve uma grande reunião dos Orixás, ou seja, os deuses da Mitologia Africana, para que se criasse a vida sobre a Terra.

Como não estavam chegando a um consenso, Exu sugere que se sacrificasse 101 pombos. Houve grande resistência, pois isso significaria sacrificar o próprio Olofim, uma divindade suprema. Passado o impasse, houve a aceitação de Olofim para o autossacrifício, o uno se transformou em múltiplo e ampliou toda a criação.

A partir deste evento, Exu foi considerado o senhor das encruzilhadas, e necessitaria ser reverenciado sempre antes de qualquer início, pois simboliza o dinamismo contrário a toda estagnação, o que implica afirmar que ele seria a energia propulsora de mudanças. Portanto, sem a presença de Exu, deus africano, ou Hermes Psicopompo, deus grego, ou outros correspondentes mitológicos de outras culturas, não há movimento ou mudança, apenas a aridez e a estagnação. Desta forma, no filme dos irmãos Coen, ao iniciar o momento de testes, houve a necessidade em se mobilizar a energia psíquica para que, de forma propulsora, pudesse provocar mudanças e enfrentamentos, chegando à ampliação de consciência, afinal Exu é o Senhor dos caminhos e do princípio e da transformação. Aparece assim a imagem da encruzilhada demonstrada na Figura 17.

Para Prandi (2001), o orixá africano conhecido como Exu seria uma espécie de *Trikster*, ou seja, uma espécie de malandro e, para os cristãos, ele possui duas qualidades: a de Príapo e Demônio. Desta forma, representa a ambiguidade, pois Príapo era uma divindade greco-romana, guardião dos jardins e pomares, guardião das casas e das praças, ruas e encruzilhadas, protetor da família e patrono da sexualidade. Possui o encargo de transportador, de mensageiro, assim como o deus grego Hermes. Ambos, Exu e Hermes são portadores das orientações e ordens, são porta-vozes dos deuses e entre os deuses. Fazem a ponte entre este mundo e o mundo dos orixás ou deuses, ou seja, seria o princípio de ligação entre as questões egoicas, a consciência e o inconsciente.

O primeiro guardião que surge para auxiliar o ego no enfrentamento foi a “sombra”. Surge no filme como o encontro com um negro com o nome de Tommy Johnson e lhe dão carona para a cidade de Tishamingo. Segundo Jung (2011), todos os conteúdos indesejados pela psique ficam depositados nesta estrutura psíquica e aqueles outros que nunca foram conscientes e permanecem em potencial. Para o autor, o objetivo principal desta fase é edificar ligações, pontes entre a consciência do ego e o inconsciente, por isso a necessidade de um psicopompo, um Hermes ou um Exu. Além dos aspectos reprimidos, outros conteúdos necessitam ser reconhecidos e reintegrados. O relacionamento com a contraparte escura, sombria, é descrita por Fierz (1997) como um problema de extrema importância, pois leva o ego a se deparar com os pares de opostos, dos quais ainda não tinha consciência que existia. O autor cita como pares fundamentais luz e trevas, bem e mal, alto e baixo, entre tantos outros.

Os protagonistas perguntam a Thommy de onde vinha, pois, estavam muito longe e, estranhamente, ele responde que à meia noite, na encruzilhada, havia vendido sua alma ao *diabo*, conforme o filme dos irmãos Coen. Esta fala causou um enorme estranhamento para os personagens. Tommy afirma que o diabo o havia ensinado a tocar violão de forma única. Assim, para que o Herói possa transpor os limites, a sombra (*o diabo, do filme*) o ajuda, ensinando uma arte: a música. Para que o herói (o ego) possa incidir neste processo que provocará uma metamorfose em si mesmo, a música será o elemento de união, simbolizando uma força dinâmica que quebrará a estagnação inicial e o comodismo para provocar renovação na vida. A música é outro representante de Hermes, Grego ou do Exu, Africano. É o elemento que perpassa toda a saga, e acompanha os protagonistas como o fio seguro que guiará o herói ao labirinto do Minotauro.

O primeiro aspecto do guardião do limiar (o diabo) é a *proteção*, ou seja, marcam os limites do mundo convencional. O herói necessita esmagar um monstro ou o diabo e escapar de uma grande armadilha. Em Homero, a Ninfa Calipso também pode ser considerada um aspecto da sombra. Jung (2011c) define “diabo” como:

a manifestação característica do arquétipo: uma espécie de força primordial que se apodera da psique e a impele a transpor os limites do humano, dando origem aos excessos, à presunção (inflação!), à compulsão, à ilusão ou à comoção, tanto no bem como no mal (JUNG, 2011c. p. 82).



Fig. 20 – Encontro com a Sombra.



Fig. 21- Ulisses e Calipso, de Arnold Böcklin (1827- 1901).

Para o autor, o diabo seria a escuridão ativada na matéria, que representa a matéria a ser transformada no herói. Um vaso natural da transformação divina destinada a tornar-se remédio. O diabo, na opinião de Dorneus é a separação, a discriminação, vindo do vocábulo *diabulun = separar*. Ele não pode ser identificado com o mal, “tem ele apenas a propriedade

desagradável de estar situado além do bem e do mal” (p. 260). Este aspecto corresponde àquela parte da psique que ainda não foi assimilada pela consciência, e cuja transformação e integração é necessária.

Para Chevalier e Gheerbrant (2001), o diabo corresponde ao próprio guardião do limiar. Por isso surgiu, no filme, vindo após o ritual do batismo. Ao transpor esta fronteira, ocorre um momento de integração onde o ego pode entrar em contato com uma parte, anteriormente reprimida, denominada por Jung (2011) de sombra, representada, no filme pelo negro Tommy. Ele vendera a alma ao diabo, pois tudo que há no herói que necessita ser reconhecido fica depositado neste local até que possa ser reconhecido e integrado. Agora, com a presença de Tommy – a sombra - o ego heroico começa a reconhecer seus recursos internos. Param em uma gravadora às margens da estrada e gravam uma música maravilhosa que foi vendida por dez dólares. A quantia irrisória da venda remete ao momento histórico da grande crise americana sofrida na década de 30.

1.6 A SEXTA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO

Neste percurso da jornada, o herói chega ao período denominado por Vogler (2015) de “aproximação da caverna oculta”, ao estágio da Jornada Mitológica que o herói necessita encarar as maiores provações e seus maiores medos.



Fig. 22 – Aproximação da Caverna Escura. Fig. 23 - Inferno de Dante, cap. IX. August Doré.

À noite, enquanto faziam planos sobre o quê fazer com o dinheiro arrecadado pela gravação, novamente foram abordados pelo Xerife e, na correria, Tommy misteriosamente desaparece. A sombra novamente fora reprimida ao inconsciente, voltando a um estado de angústia. Pela manhã, enquanto caminhavam pela estrada, percebem a aproximação de um carro que deixava para trás um rastro de notas de dinheiro.

Era George Nelson que estranhamente lhes oferece carona. Neste momento, os protagonistas percebem que George Nelson era uma espécie de Gângster que estava em fuga. Ele atirava para todos os lados, inclusive em um rebanho que, de forma quase sobrenatural, vai para estrada e uma vaca é atropelada pelo carro do perseguidor, interceptando a perseguição. Para Chevalier e Gheerbrant (2001), a vaca também é símbolo de *psicopompo*, ou seja, é um elemento de ligação, que ligava George Nelson - o complexo de poder – ao ego, Everett. George Nelson, agindo de forma autônoma, chega à cidade de Ita Bina e assalta três bancos em duas horas. Este seria o pior momento do herói, um momento de crise. É a ocasião que ele necessita enfrentar um grave problema que pode levá-lo à morte e, pode ser até que morra, apenas para que possa renascer transformado.

Everett enfrentou a morte, pois o complexo, assim como anteriormente explicitado por Jung (2011), tira o ego do comando, expõe toda a psique a riscos desnecessários, constituindo quase a um auto-aniquilamento. Após tamanha loucura, George Nelson vai embora, ou seja, o ego retorna ao centro da *psique* consciente. Antes de partir, deixa sua parte do dinheiro para os amigos. Nesta cena, em especial, é possível perceber que, se o tesouro que o herói buscava fosse material, a busca teria chegado ao fim. Mas, pelo contrário, a jornada continua.

Neste momento a música dos “irmãos Soggy Botom”¹⁶, nome artístico que assumiram na gravadora, torna-se o maior sucesso nas paradas musicais, mas eles ainda não sabem disso. A música que perpassa toda a saga torna-se um “Hermes” – deus grego – que também faz decifrações, para que a transformação ocorra.

Concomitantemente, a jornada continua e o herói passa pela floresta, símbolo máximo do inconsciente e, com a ajuda de Hermes, auxilia na passagem por pântanos, até que Pete ouve algo. Percebe ser uma espécie de canção que vem do rio. Eram sereias que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2001), representam a sedução proveniente dos desejos e das paixões.

Para Jung (2011), seria a *anima*, o segundo aspecto psíquico liberado ao transpor o limiar. É o contato com o contraponto sexual do homem. Passada a prova que o grande herói, o ego, teve que enfrentar a sombra, aparece outra confrontação necessária na difícil tarefa de se transformar no que se é, em essência, individuando-se. Trata-se agora de enfrentar o sexo oposto. Surge a aparição da *anima*, as sereias, cujo desafio que trazem é o de ensinar o pequeno ego a se livrar das projeções. Percebe-se que as características despertadas na grande

¹⁶ Sob título: *I am a Man of Constant Sorrow*, de Alison Krauss & Union Station, do album: Live, lançado em 2002 e gênero: Bluegrass, Pop.

paixão, na realidade, não pertencem ao outro, mas sim são concernentes a si mesmo e necessitam ser reintegradas, pois levam o indivíduo a viver o próprio mito.

A alma é o veículo por excelência do caráter de transformação. Ela é a movimentadora e o impulso à transformação, cuja fascinação impele, seduz e estimula o masculino a todo tipo de aventuras da alma e do espírito, da ação e da criação do mundo interior e exterior (NEUMANN, 2006, p. 41).

Na alquimia, o símbolo do encontro erótico com seu contraponto sexual é o *casamento sagrado* ou *hieros gamos*, muito empregado na obra de Jung. Podem surgir como imagens de uma deusa, um deus, uma concubina, entre outras. O resultado desta união surge como uma imagem da criança que representa o novo, fruto da união dos opostos, masculino e feminino. Campbell (2008) explica que o símbolo da criança tem a significação da vida espiritual, e não um ser material, de “carne e osso” (p. 141). Para Jung (2011), “a sereia é um estágio ainda mais instintivo de um ser mágico feminino” (§53, p. 33) por ele denominado de *anima*.



Fig. 24 – Rosário Philosophorum: Tratado Alquímico de 1550, que simboliza a jornada espiritual.

Pode tratar-se de projeções de estados emocionais nostálgicos e fantasias consideradas condenáveis pelo ego moralista que se sente assombrado pela fantasia erótica. Pode ser capaz de provocar fascinações, quando projetadas na figura da mulher, exatamente por que esses conteúdos não serem reconhecidos como um produto da própria psique e, muitas vezes, são compreendidos como bruxaria.

O Termo *anima* significa *alma* e é definido por Jung como algo “extremamente maravilhoso e notável” (§55, p. 34). Mas nem sempre é reconhecido desta forma. Ela é uma representação dogmática e seu vocábulo alemão, muito parecido com o grego, tem o significado de “movente”, “iridescente”. Desta forma, propicia mobilidade psíquica e se

assemelha a uma borboleta que, segundo Jung, “inebriada, passa de flor em flor e vive de mel e amor” (2011, §55, p. 35).



Fig. 25 - Sereias, a Anima.



Fig. 26 - Herbert James Draper: 'Ulisses e as sereias', 1909.

Dizemos que um homem está “animado” quando entra em contato com esta estrutura, pois fica radiante. Mas Jung (2011) alega que esta não é a alma no sentido dogmático do termo. Trata-se de um arquétipo natural, pois vive em si mesma e faz viver; precede humores, reações e impulsos bem como a todas as espontaneidades psíquicas. Mas, como trata-se de um arquétipo, a anima possui dupla polaridade: a positiva, que propicia uma ampliação de consciência; e a negativa, caracterizada pela fixação nas ilusões da sexualidade e vícios de toda ordem.

Após terem cedido à sedução das sereias, acordam desorientados na manhã seguinte e percebem o sumiço sobrenatural de Pete, que deixou suas roupas intactas como se tivesse sido abduzido por forças misteriosas e, no lugar de seu coração estava um sapo. Delmar, o ingênuo, acredita que as sereias tenham transformado Pete em sapo. Delmar, como função inferior, parece mais conectado com as imagens do inconsciente, recebe do Self a informação de que o símbolo do sapo era um símbolo de ressurreição por apresentar, em seu desenvolvimento as sucessivas metamorfoses. Mas, com sua inocência, leva esta informação para o sentido literal, pois acredita que ele próprio havia se transformado. Corre atrás “do amigo”, procura protegê-lo e leva o sapo dentro de uma caixinha de sapatos, pois acredita ser o amigo. Este aspecto também é similar à *Odisseia*. Ulisses igualmente cedeu aos encantos da bruxa Circe, e ficou preso em sua ilha por muito tempo, retardando o regresso à Ítaca.

1.7 A SÉTIMA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO

A partir deste momento, inicia-se a “provação suprema”. Ainda com Pete, o sapo, na caixinha de sapatos, os protagonistas chegam à cidade e foram almoçar em um restaurante de

luxo. Ao lado da mesa havia um homem estranho que usava um tapa-olho. Seu nome era Daniel Teaque, conhecido como “Big Dan”, que gradativamente se aproxima e os convida para um piquenique. Ele apresenta como desculpa a oportunidade de lhes ensinar como vender a palavra de Deus (bíblias) e ganhar dinheiro de forma fácil em momentos de crise.

Logicamente isso não era outra coisa senão uma emboscada, armada para que pudesse roubar o dinheiro dos inexperientes personagens. Na realidade, Big Dan era um ciclope que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2001), representa o lado negro da criação que evoca o poder ou a violência dos elementos.

Uma representação do olhar unilateral que apenas consegue apreciar um lado da situação. Seria a dominação pelas forças instintivas e passionais. Um lado negativo do arquétipo da sombra. Na medida em que o indivíduo vive a unilateralidade, não reconhece como seu o seu oposto e por essa razão é vivenciada sob a forma de projeção.



Fig. 27 – Ciclope: a unilateralidade egoica.



Fig. 28 – Ciclope – de Ulysses [1954], dirigido por Mário Camerini e estrelado por Kirk Douglas.

Assim, ao entrar em contato com estes aspectos reprimidos, podem constelar no ego, afeto considerável e o seu lado mais primitivo. Foi isso que o herói viveu. Foi espancado por Big Dan e teve todo seu dinheiro roubado. Mas quando o indivíduo começa a se relacionar com estes aspectos dissociados de si, pela enantiodromia, ou seja, pela reversão no seu contrário, traz todos os conteúdos que até então estavam trancafiados em si, libertando-os.

Todo extremo psicológico contém secretamente o seu oposto ou está de alguma forma em estreita relação com ele. Na verdade, é desta contradição que ele deriva a dinâmica que lhe é peculiar. Não existe rito sagrado que eventualmente não se inverta no seu oposto, e quanto mais extrema se tornar uma posição, tanto mais se pode esperar a sua enantiodromia, sua reversão para o contrário. O melhor é o mais ameaçado com certa perversão diabólica, pois foi o que mais reprimiu o mal (JUNG, 2011g. §581. p. 441).

Como eram negligenciados, os conteúdos inconscientes foram caracterizados por Campbell (2008), como compulsivos e o ego tem dificuldade para controlá-los, pois o caráter inferior predomina. É mais primitivo que a personalidade consciente. O autor, para exemplificar, cita que o indivíduo introvertido, que até aquele momento da vida pode ter conquistado poder, ao entrar em contato com seu contraponto extrovertido, desajeitado por ser menos utilizado, pode ser tomado compulsivamente pela libido, que agora é reconhecida e se encontra a disposição, e ter dificuldades em empregá-la, integrando-a em sua vida. No processo inverso, pode-se ver o indivíduo extrovertido, ao deparar-se com a introversão, ser tomado pelo sentimento de perda, de inferioridade e de poder.

A cena muda e em outro local aparece Pete sendo chicoteado por um policial para que contasse qual seriam os planos de Everett e onde ele estava escondido. Pode-se ver que o Xerife era nada mais nada menos que o diabo. Começa a chover e a câmera fecha no enforcamento de Pete que, em prantos, pede perdão a Deus. A cena muda sem que se saiba o que ocorre com Pete.

1.8 A OITAVA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO

Tem início o período denominado por Vogler (2015) como “o caminho de volta”, também conhecido como “metanoia”. Everett retorna para Woolworth, cidade onde mora sua esposa Penny, também como alegoria à Penélope, esposa de Ulisses, na *Odisseia* de Homero.

Encontra suas sete filhas e descobre que a esposa estava de casamento marcado com Vernon T. Waldrip, advogado muito rico e famoso da localidade, candidato a governador pelo Partido Reformista da localidade. Outra similaridade a Homero. Assim como Penélope possuía inúmeros pretendentes, Penny também estava com o casamento marcado na ausência do marido. O sete, número correspondente à quantidade de filhas de Everett, segundo Chevalier; Gheerbrant (2001), corresponde a uma totalidade, a um ciclo completo que sugere o sentido de uma mudança após a conclusão de um período, uma renovação positiva.

1.9 A NONA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO

Os protagonistas chegam ao momento conhecido como a “recompensa”. Transtornado com a notícia que sua esposa estava prestes a se casar com um homem rico e famoso, assumindo seu lugar, Everett e Delmar vão ao cinema e observam que Pete chega para assistir ao filme na presença do xerife e de um grupo de presos. Ele estava novamente

acorrentado. Somente neste momento Delmar percebe que Pete não fora transformado em sapo, como pensaram a princípio.



Fig. 29 – Metanoia, o retorno: Ulisses e Penélope.



Fig. 30- *Odisseu* e sua esposa Penélope. Francesco Primaticcio, 1563.

Muito felizes com a descoberta, Everett arquiteta um plano para salvar o amigo. À noite invadem o dormitório dos presos estaduais e o resgatam. Empreendem uma fuga pela floresta até sentirem-se seguros. Everett, agora mais consciente da realidade, confessa aos amigos que não havia tesouro algum, que tudo não passava de uma história criada por ele para forçá-los a fugir, pois inicialmente, estavam acorrentados. O trio se envolve em uma briga corporal e rolam floresta abaixo até caírem em um local onde estava ocorrendo um cerimonial da *Ku Klux Klan*. Assustados, pararam de brigar e começaram a observar de longe o ritual, que formava uma grande mandala para cultuar a morte. Estavam prestes a enforcar Thommy, o negro que vendera a alma ao diabo, simplesmente pelo fato de ser negro.

Precisavam salvá-lo, mas o número de participantes era enorme. Era mais uma tarefa sobre-humana para o herói, o ego. O chefe do grupo era o candidato a governador pelo partido reformista, noivo de Penny, que estava prestes a ganhar as eleições exatamente pelas propostas de mudanças apresentadas, mas que na realidade era o que comandava o movimento de segregação racial da localidade.

Ulisses Everett e seus amigos, sem pestanejarem e discretamente, capturam três dos integrantes e colocam suas capas brancas típicas do movimento, com um capuz pontiagudo, branco, que encobria suas faces. Misturaram-se ao bando, mas quando estavam prestes a salvar Thommy, foram reconhecidos pelo ciclope, o Big Dan, exatamente por possuir como característica básica o faro instintivo que o levou direto ao trio, desmascarando-os, e iniciando uma grande luta. Derrubam a cruz em chamas, símbolo absoluto da K.K.K.

Aqui surge um momento da saga em que Everett, assim como Ulisses, de Homero, chega à resolução do conflito pelo exercício da astúcia. Franz Kafka (1990), em uma narrativa

hilária intitulada *Um relatório para uma academia*, demonstra que a forma de exercício da astúcia é a linguagem.



Fig. 31- Salvação: a sombra reprimida.

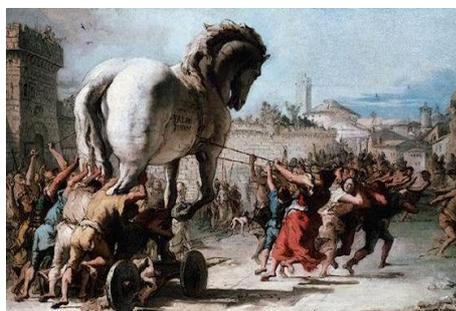


Fig. 32 - The Procession of the Trojan Horse in Troya, de Giovanni Domenico Tiepolo. 1773.

Na pequena narrativa, Kafka, com seu primoroso estilo de inversão da fábula, conta a história de um macaco que se transforma em homem por imitação. O animal era natural da Costa do Ouro e fora capturado em uma expedição de caça quando estava no rio em busca de água. Levou dois tiros. Um, de raspão no rosto, deixando a pelagem encharcada de sangue, o que lhe conferiu o nome de *Pedro Vermelho*. Foi levado ao navio e preso em um caixote apertado.

A metamorfose iniciara-se no momento em que tivera um “raciocínio claro” (p. 61). Seu anseio não era por liberdade, pois sabia que isso ninguém de fato teria, mas desejava sair do cativeiro. Começou imitando pequenos comportamentos dos tripulantes como o de cuspir. Posteriormente começou a fumar e, finalmente, a beber aguardente na garrafa. Em uma noite, diante de algumas pessoas, após pegar uma garrafa de aguardente sem ser notado e tomando-a de uma só vez, bradou “alô”. Assim, perceberam que poderia falar, imitando os homens para encontrar uma saída. Em Hamburgo foi entregue a um adestrador e ficou entre a possibilidade de ser levado a um jardim zoológico ou a um teatro de variedades. Acabou com a segunda opção. Com esta narrativa, alegoricamente, Kafka demonstra que a linguagem é um exercício da astúcia para que o homem possa se livrar da dor, distanciando-se dos instintos animais.

1.10 A DÉCIMA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO

Na narrativa filmica, tem-se início o estágio que Vogler (2015) denomina a “ressurreição”. Pode-se ver a cidade à noite. Era uma festa, um comício. A esposa de Everett estava ali com o noivo. Aparecem os quatro elementos unidos novamente: o ego, sua função inferior - Delmar, os aspectos racionais - Pete e agora, Tommy - a sombra, novamente

integrada, demonstrando que após a luta, após o enfrentamento, as dificuldades específicas, forças especiais surgem internamente, capazes de unir as partes cindidas da psique e propiciar uma integração e ampliação de consciência. Mais lúcido, Everett reconhece que cometeu erros e pede que permaneçam unidos, pois tinha um plano para consertar as coisas com a esposa e assim poderiam sair dali. Eles se fantasiavam com longas barbas e entram na festa como se fossem músicos, e assim podem se aproximar de Penny. Esta é mais uma similaridade à *Odisseia* de Homero. Quando Ulisses volta para casa após vinte anos, ao ir para a guerra de Troia, ele é orientado pela deusa Atena a se fantasiar para poder voltar para casa sem ser reconhecido e assim poder saber como as coisas estavam.

Enquanto os outros tocavam e cantavam, Everett se aproxima furtivamente de Penny e lhe propõe a fuga. Enquanto isso, Pappy O' Daniel, o candidato do Partido da situação, conversa com Waldrip, noivo de Penny e o convida para apoiá-lo, mudando de partido no meio da campanha. Nesse momento, para não serem reconhecidos, começam a cantar a música que venderam por dez dólares na gravadora da estrada e, como num passe de mágica, as pessoas irrompem de emoção. Eles não estavam compreendendo nada, mas continuaram a tocar e cantar mesmo assim.

Aquela música explodira em sucesso e todo o Estado estava tentando descobrir quem seriam os “Irmãos Soggy Botom”, uma vez que o homem da gravadora era um cego e não tinha a menor ideia de quem seria o grupo. Assustados com tamanha reação da plateia, eles perceberam o valor que sempre tiveram e não tinham consciência. Perceberam que este era o verdadeiro tesouro, enterrado dentro de si o tempo todo e que era desconhecido por eles. E pode-se observar na fala do político: “são integrados”.

Quando a sombra pode ser integrada, o ego torna-se criativo e pode reconhecer seu valor, mas em cisão, fragmentado, fica isolado, preso em suas dificuldades. É o que se pode ver na tradução da letra da música que fizera tanto sucesso:

Sou um homem em lamento constante, passei por dificuldades. Eu me despeço do velho Kentucky, o lugar de onde eu nasci e cresci [o lugar onde ele nasceu e cresceu]. Agora digamos adeus, meu verdadeiro amor. Eu jamais esperava ver você outra vez, pois estou prestes a partir naquele trem para o norte. Sou apenas um estranho. Meu rosto você não verá jamais. Mas só uma promessa eu faço aqui. Eu encontrarei você na costa dourada de Deus [Ele encontrará você na costa dourada de Deus].



Fig. 33 – Ressurreição: O Retorno de Ulisses.



Fig. 34 - A serva Euricléia reconhece Ulisses enquanto lavava seus pés.

1.11 A DÉCIMA PRIMEIRA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO

É o estágio do “retorno com o elixir”. Neste momento, inflado, em *hybris* como os deuses gregos, um político do Partido Reformista pega o microfone e irado diz às pessoas que este grupo não poderia fazer sucesso, afinal não eram brancos, eram “miscigenados”. No auge de sua ira nem percebe quão preconceituosa está sendo sua fala e relata que eles se intrometeram quando matariam “o negro”, referindo-se à Ku Klux Klan, sem observar que estava em rede estadual, transmitida por rádio. Falou enfurecido que era para se entregarem às autoridades, pois o “negro Thommy” havia vendido a alma ao diabo. Foi um escândalo sem precedentes. O candidato opositor se aproveitou da situação e disse que se ele fosse eleito, perdoaria o passado daqueles quatro homens. Penny fica feliz com a possibilidade de poder ter o marido de volta.

No caminho de volta, passaram por George – o gângster que estava sendo levado preso por suas desavenças, o complexo autônomo agora pôde ser contido e integrado.

A cena repentinamente muda e inicia com cães farejadores os procurando. O cão, segundo Chevalier e Gheerbrant (2001), também é um psicopompo, pois empresta sua face para o guia das almas. É um intercessor entre este mundo e o outro. O Xerife - o diabo - encontra Everett e seus amigos. Havia forcas prontas para o enforcamento e homens cavando suas covas. Eles frisavam que haviam sido perdoados pelas leis locais, mas ele, o diabo, o último guardião a ser enfrentado, disse que a lei era uma instituição humana e ele os levaria para “o vale da solidão”, referindo-se a uma região transcendental.

O herói se ajoelha humildemente e pede a Deus para que possa ver suas filhas novamente, reconhece seus erros e lamenta ter se afastado Dele, o Self – a totalidade psíquica. De repente, por sincronicidade, exatamente naquela hora, ocorre o rompimento da barreira e todo o local é inundado. Ironicamente usam um caixão para evitarem a morte, flutuando. O que anteriormente seria um objeto de repouso na morte agora foi instrumento de

sobrevivência. Morte e renascimento, eis a função da jornada mítica que denota um ato de concentração e de renovação da vida. Segundo Ananda Coomaraswamy, “nenhuma criatura pode atingir um grau mais alto da natureza sem cessar de existir” (CAMPBELL, 2007. p. 93).

1.12 A DÉCIMA SEGUNDA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO

Depois de toda a aventura, o herói pode retornar ao seu “mundo normal”, ou seja, retornar ao ponto inicial da jornada. E assim como previsto pelo cego no início do filme, ao retornar, puderam passar por uma fazenda de algodão que tinha uma vaca que se refugiava da inundação no telhado da casa. O que, a princípio, parecia um delírio de um cego demente. Agora, com a consciência ampliada, pode ser visto como algo perfeitamente normal, passível de ocorrer após o enfrentamento da jornada.

A aventura termina, mas a vida continua e pode convidar o ego ao enfrentamento de outra jornada, pois no relógio mitológico, uma hora sucede a outra, convocando o herói a novas peripécias nas lutas com novos dragões de sua alma, como no poema *A Noite Escura da Alma*, de São João da Cruz.

Para o autor, assim como a noite passa e o dia amanhece, é necessário ter coragem para prosseguir na noite e efetuar a transição necessária. Tal caminho traz consigo a possibilidade de conquistarmos a alegria, o significado.

Retomo o pensamento de Heráclito que há quinhentos e oitenta anos antes de Cristo postulou que “a guerra é mãe e rainha de todas as coisas”, para afirmar que o mundo é um fluir permanente onde tudo se transforma. Heráclito talvez não tenha se referido às guerras externas, mas às guerras internas, solitárias, anônimas e secretas que se enfrenta diariamente e poucos tomam consciência disso.



Fig. 35 – Retorno ao mundo normal, transformado.



Fig. 36- Homer, *The Odyssey*. Ulysses Blind Greek poet, c. 800 – 600 BCE Trojan War, epic; illustration after Flaxman.

Heráclito afirmou ainda que é na luta entre os contrários, aquilo que denominou “devir”, o “tornar-se” o “vir-a-ser”, que ocorre a harmonização da unidade. Esta linha de pensamento influenciou significativamente a teoria Junguiana. Heráclito afirmou ainda que os nossos sentidos (ego, para Jung) nos enganam, pois, nossa visão é limitada e olhamos as coisas de forma estática, determinada, opondo-nos ao pensamento que apreende a instabilidade e a mutabilidade das coisas.

Paradoxalmente, Heráclito (*apud* NICOLA, 2005), conhecido como “O Obscuro”, considerou o “fogo” como o elemento, cujo significado era o princípio que causa a transformação, pois tudo, ao entrar em contato com este elemento, sai modificado. Assim, o sentido¹⁷, o significado está na conciliação entre os pares de opostos, ou seja, a doença é o que dá valor a saúde; e jamais compreenderíamos o valor da justiça sem o contato com a ofensa.

Esta é a função do mito. Emprestar uma “face”, uma imagem para o herói, para que o arquétipo possa se expressar e tomar corpo. Se alguém assumir a tarefa de empreender a perigosa jornada na escuridão do inconsciente pela descida intencional aos tortuosos caminhos do próprio labirinto, logo perceberá que seus sentidos se transformarão mais humanizados, propiciando humildade e ampliação de consciência. Não da consciência egoica, mas da totalidade, para permitir que o Self possa se expressar.

¹⁷ “A psicologia analítica procura justamente romper com estas muralhas (da racionalidade) ao desencavar de novo as imagens fantasiosas do inconsciente que a nossa mente racionalista havia rejeitado. Estas imagens se situam para além das muralhas; fazem parte da *natureza que há em nós*, e que aparentemente jaz sepultada em nosso passado, e contra a qual nos entrincheiramos por trás dos muros da *ratio* (razão). A Psicologia procura solucionar os conflitos daí relutantes, não voltando à natureza, numa linha rousseauiana, mas nos conservando ao nível da razão que alcançamos com sucesso e enriquecendo nossa consciência com o conhecimento da psique primitiva” (JUNG, 2011i, §739, p.338).

2 SONHOS, GUARDIÕES DO MITO PESSOAL EM ‘BRAZIL, O FILME: DO OUTRO LADO DO SONHO’ DE TERRY GILIAM

“As mitologias são de fato os sonhos públicos que dão forma e movem as sociedades e, por sua vez, os nossos próprios sonhos são pequenos mitos dos deuses particulares, antideuses e guardiões poderosos que estão colocando em movimento e dando forma ao nosso self: revelações dos temores reais, desejos, objetivos e valores pelos quais a vida de uma pessoa é subliminarmente ordenada” Joseph Campbell – A imagem mítica.

A narrativa filmica escolhida para este capítulo é “Brasil, o filme: do outro lado do sonho”, lançado em fevereiro de 1985 por Terry Gilliam e escrito por ele, Charles McKeown e Tom Stoppard. É um filme classificado como ficção científica, exatamente por apresentar uma história fantasiosa e futurista. Como no capítulo anterior, será realizada uma análise utilizando-se do referencial teórico da Psicologia Analítica e o filme visto como uma *psique* em desenvolvimento, ou seja, como se todos os personagens do filme representassem instâncias psíquicas de uma só pessoa, para demonstrar a *psique* objetiva, a função e a dinâmica dos sonhos.

O elenco é estrelado por Jonathan Pryce, o protagonista do filme, no papel de Samuel Lowry, com a participação especial de Robert De Niro, no papel de Harry Tuttle, o fugitivo da polícia, Katherine Helmond, no papel de Srta. Ida Lowry, entre outros como Kim Greist, Michael Palin, Bob Hoskins e Ian Holm. A produção do filme foi realizada em 1984. Quanto ao cenário, o contexto é apresentado como uma cidade toda construída em concreto e aço, com uma aparência fria, estranha e refratária.

O filme revela, logo nas cenas iniciais, se passar “em algum lugar do século XX”, mas não especifica o tempo nem o lugar. Gilliam curiosamente intitula seu trabalho de “Brazil, o outro lado do sonho”. Pode parecer estranho o filme não acontecer no Brasil, como é o de se esperar pelo título. Mas, pelo fato de não ter sido traduzido, mantendo o “z” para enfatizar que se trata de outro contexto social, deixa no imaginário a sensação de que a “realidade” a ser tratada será outra, que a partir de agora, será chamada de “consciência”. O esquema quaternário proposto por Jung, utilizado para a interpretação simbólica da presente obra ficou definido conforme o esquema abaixo, demonstrado na Fig. 37. E será utilizado para a construção da interpretação transversal que será desenvolvida no presente capítulo.

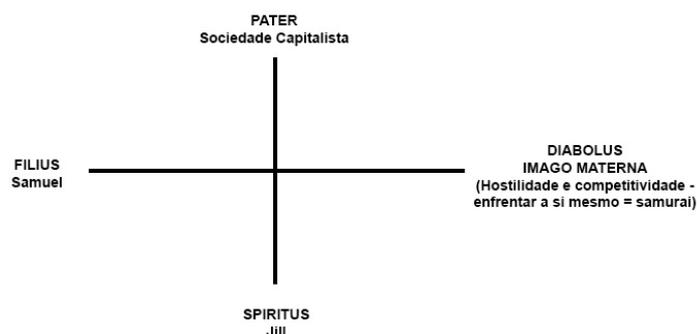


Fig. 37 - O Mistério do quarto – Brasil, o filme.

O filme trata de um tipo de arte que extrapola os limites da consciência, ou seja, os limites racionalistas, e procura distanciamento da realidade, o qual foi descrito por Satou & Netto (2019) como arte surrealista. Os autores fizeram um interessante trabalho denominado *O surrealismo nas artes visuais e no cinema*. Enfatizam que o termo *surrealismo*, cunhado pelo poeta André Breton, e descrito em seu livro *Manifestos do surrealismo*, de 1924, tem como objetivo solucionar a contradição que havia até aquele momento, entre sonho e realidade.

Breton (2019), pela magnífica criação de uma *suprarrealidade*, em que os artistas ao entrarem em contato com a psicanálise, de Sigmund Freud, davam o devido valor para o mundo onírico, o irracional e o inconsciente. Para o autor, o surrealismo seria uma espécie de automatismo psíquico, expresso de forma pura, no formato verbal, por escrito ou de qualquer outra maneira, mostrando o real funcionamento do pensamento. Ele se expressa sem qualquer vigilância exercida pela razão, ou seja, sem a contaminação egoica, racional e lógica. Assim, este tipo de pensamento pode surgir também no cinema e nas artes cênicas, tal como a que será demonstrada neste capítulo.

Se a consciência de Samuel não é o Brasil; “o outro lado do sonho”, ou seja, nos momentos em que ele sonha nos momentos “inconscientes”, passa a ser. Não é o “Brasil” como conhecemos, mas sim um “velho Brasil”, com “z”, sonhado por um europeu e situado do outro lado do oceano, outro lado da consciência. O que leva a esta conclusão é a música. Ao sonhar, nosso herói Sam, vivencia seu mito pessoal, ouve sempre “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso. O inconsciente, também denominado por Jung de *psique objetiva*, é local de todas as possibilidades, local da totalidade, aonde os opostos vivem juntos sem se anularem, por isso a metáfora da “aquarela”. Ela contém todas as cores, desde as primárias até as secundárias e contempla infinitas formas, misturas e tonalidades. Retrata as ilimitadas nuances que a vida humana pode assumir, pode trilhar. Enquanto a consciência de Sam se

mostra monocromática. Seu inconsciente possui infinitas possibilidades em potencial e esta é a primeira imagem trazida pelo sonho.

É aqui que entra a estética surrealista. No filme a ser estudado, Terry Giliam se coloca na contramão da racionalidade, estendendo-se para novas tendências. Terry Giliam traz a soberania do sonho e do extraordinário, imagens distintas, próprias da psique humana; elenca temas importantes para o processo psíquico que se interpõe à racionalidade da consciência. Segundo Satou & Netto (2019), Salvador Dalí, um dos maiores expoentes do surrealismo, ao descrever sua obra, afirmava que seus quadros nada mais eram do que “fotografias de sonhos pintadas à mão”. E isto é o que será realizado em *Brazil, o filme*. Todo o filme será visto como fotografias, retratos dos sonhos de Sam Lowry, que foram transpostos para as telas cinematográficas para que se pudesse fazer uma perspectiva do mito pessoal deste personagem.



Fig. 38- Salvador Dalí – “The Persistence of Memory”.

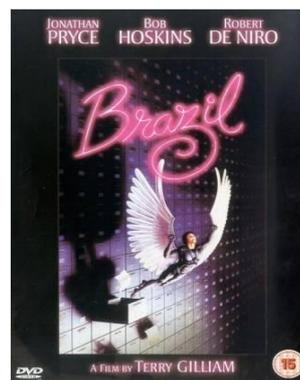


Fig. 39- Brazil, o filme. Capa do filme, 2016.

O cenário é o “mundo real”, a hora do relógio mitológico de Campbell (2007), quando a aventura começa. Mas como no relógio de Dalí que expressa as imagens dele próprio, a persistência de suas memórias se interpõem e desconfiguram o tempo, tornando sempre presentes fatos e acontecimentos do passado. Assim como o alquimista, Dalí mostra que somos os únicos, em escala evolutiva que podemos presentificar o passado. E, desta forma, fazer com que este reverbere nos clichês da alma.

No estudo desta narrativa filmica podemos encontrar também *mitologemas*, ou seja, “temas comuns que permeiam as lendas e os contos folclóricos das mais diversas culturas” (HOPCKE, 2011, p. 130). Assim, os fragmentos do mito de Ulisses, que também perambula em aspectos subliminares, expressando, nos sonhos, a estrutura mental de Sam Lowry, ou seja, como Sam vivencia o coletivo, o mitológico, em suas particularidades próprias, vendo o

sonho como pequenos mitos particulares, que estabelecem diálogo entre a estrutura de contato com a realidade, o ego e o centro da psique, o *Self*.

Em *Brazil, o filme* se pretende demonstrar que o monomito também pode ser utilizado quando se refere ao mito pessoal. Enquanto a Odisseia, o mito clássico, expressa a descrição da jornada coletiva de todo ser humano, de forma completa como foi apresentada em sua forma original, por Homero. O mito do homem contemporâneo, fragmentado, também é expresso desta maneira, e os cacos esparsos pela fragmentação de cada um podem ser localizados por intermédio dos sonhos.

Assim como um mosaico, cada fragmento é necessário para que se possa reconstruir a totalidade. Cada sonho mostra-se como uma peça para o grande quebra-cabeça psíquico, necessário para fazer uma linda bricolagem, que é a arte de se tornar inteiro, uno, único e indivisível: uma individualidade humana. Será analisado no filme o mito pessoal, ou seja, especificamente o mito que Sam escolheu para viver.

O cenário é o local onde a jornada se inicia e termina. Mas, por se tratar do mito pessoal, cada indivíduo trilha uma parte; iniciou o percurso, mas pode ser que nunca termine ao desistir do caminho. É o que ocorre nos casos de suicídios, em que o indivíduo se recusa a continuar a jornada e termina antes do tempo, teoricamente previsto. Assim, em *Brazil, o filme*, Samuel Lowry, o protagonista, será o próprio ego a ser transformado. Ele se encontra em um contexto, uma sociedade depressiva, escura, tediosa, infeliz, egoísta e muito estranha, altamente alienada em que os personagens diluem em um mundo totalmente caótico criado por Gilliam. O mundo apresentado parece um completo caos. Uma estranha sociedade repleta de burocracia, com uma moda feminina esdrúxula e extravagante. Exatamente como na imagem feita por Dalí, demonstrada na Figura 38.

Na perspectiva psicológica, especialmente sob a ótica da Psicologia Analítica, o estudo dos mitos torna-se de vital importância para a compreensão do ser humano, pois o homem possui uma conexão entre seu mundo interno e seu mundo externo, ou seja, ele possui uma herança psicológica, denominada por Jung (2011a) de *Inconsciente Coletivo*. Para o autor, “do mesmo modo que o indivíduo não é apenas um ser singular e separado, mas também um ser social, a psique humana também não é algo isolado e totalmente individual, mas também um fenômeno coletivo” (§ 235, p. 35).

Jung (2011), ao tentar explicar seu primeiro ensaio sobre sua teoria a respeito dos arquétipos, em Zurique, em 1934, realizou uma série de estudos comparados entre mito, experiência exotérica e o conto de fada, exatamente pela inter-relação que há entre estes temas. Assim, pode-se observar que a Literatura Comparada, antes de ser utilizada pelas áreas

específicas da linguagem, era uma técnica utilizada também nas áreas da Saúde, em geral, como na Universidade de Zurich, uma vez que aquela instituição, segundo Nitritini (2015), foi uma das primeiras Universidades a adotar cadeiras desta disciplina, inaugurada por Louis Betz, entre o final do século XIX e início do século XX (p. 22), período este que Jung cursou aquela Universidade.

Para Jung (2011), explicar o termo arquétipo, psicologicamente falando, seria um tanto complicado pela complexidade que o termo apresenta, mas ficaria mais claro quando visto em relação com outras literaturas. Ele explicou que só se poderia falar de uma instância inconsciente para a *psique*, à medida que se comprovam seus conteúdos. Afirma que o “inconsciente pessoal” possui como conteúdo os complexos de tonalidade afetiva, já explicados anteriormente neste trabalho, constituídos de caráter pessoal da vida anímica. Mas, para os conteúdos do inconsciente coletivo, Jung (2011) denominou “arquétipos”. Assim pode-se perceber que o mito está para a sociedade, para a coletividade, assim como o sonho está para o indivíduo. Enquanto os mitos podem ser capazes de trazer vivências arquetípicas para serem vivenciadas, integradas, dando sentido à vida, os sonhos possuem a função de apresentar os complexos de tonalidade afetiva, contidos no inconsciente pessoal, constelados e que também necessitam ser conscientizados e integrados. Mostram exatamente em que momento do mito pessoal o ser está vivendo naquele momento.

Os sonhos contêm imagens e associações de pensamentos que não criamos através da intenção consciente. Eles aparecem de modo espontâneo, sem nossa intervenção e revelam uma atividade psíquica alheia à nossa vontade arbitrária. O sonho é, portanto, um produto natural e altamente objetivo da psique, do qual podemos esperar indicações ou pelo menos pistas de certas tendências básicas do processo psíquico. Este último, como qualquer outro processo vital, não consiste numa simples sequência causal, sendo também um processo de orientação teleológica¹⁸. Assim, podemos esperar que os sonhos nos forneçam certos indícios sobre a causalidade objetiva e sobre as tendências objetivas, pois são verdadeiros autorretratos do processo psíquico em curso (JUNG, 2011a, § 210, p. 19).

É o que veremos no caso de Sam Lowry – um homem simples de meia idade que vive uma vida medíocre, como a maioria das pessoas do filme. Possui uma mãe dominadora, que apresenta características neuróticas por estar sempre se preocupando com a aparência,

¹⁸ Segundo a Wikipédia, orientação teleológica é aquela destinada a uma finalidade. “Teleologia refere-se ao estudo das finalidades do universo”.

sempre realizando procedimentos estéticos por mais que seu rosto esteja completamente esticado.

Na primeira cena aparece um aparelho de televisão e uma propaganda da Central de Serviços sobre tubos de todas as cores e todos os tamanhos. Eles dizem “Nós trabalhamos e você se diverte”. De repente, ocorre um atentado terrorista e explodem tudo. Pode-se observar, já nas cenas iniciais, a sociedade enfrentando grandes problemas sociais e uma tentativa do governo em camuflar a situação. Há, portanto, a geração de necessidades insignificantes como a de comprar tubos com a falsa ideia de que o governo faria tudo, inclusive o trabalho. Gilliam demonstra aqui, o diagnóstico atual da situação de Sam.



Fig. 40- Primeira cena do filme que se refere à sociedade fraturada.



Fig. 41- Salvador Dalí, The Simoniacs, 1964

O protagonista vive em um contexto onde há, escancaradamente, uma fratura social e, conseqüentemente psíquica; uma cisão em dois grandes mundos: o mundo constituído pelas pessoas que somente trabalham e o mundo das pessoas que vivem para desfrutar a vida. Sam evidencia estar passando por um momento de forte ansiedade, que, segundo Rollo May (1980), é uma característica do sujeito da contemporaneidade. Explica que quando se está ansioso, o indivíduo se sente ameaçado sem saber ao certo quais as ações necessitam efetivar para enfrentar o suposto perigo que lhe aflige. Para o autor,

a ansiedade pode assumir todas as formas e intensidades, pois é uma reação básica do ser humano a um perigo que lhe ameaça sua existência, ou um valor que ele identifica com sua existência. O medo é uma ameaça a uma parte do self (ROLLO MAY, 1980, p. 34).

Desta forma, como é uma ameaça ao self, o centro e simultaneamente a totalidade psíquica, o indivíduo ansioso pode nem ter clareza do que lhe ameaça e, pode-se verificar que é a qualidade e não a quantidade de uma experiência que determina o processo de ansiedade.

Invisivelmente se pode sentir a atuação do ciclope, personagem mítico trabalhado no capítulo anterior, que remete à ideia de unilateralidade do ego e, conseqüentemente, da sociedade repleta de rupturas. E uma das cisões apresentadas nesta narrativa fílmica, surge na primeira cena do filme, em que a propaganda apresentada contém uma mensagem subliminar, proveniente daquela sociedade caótica, mostrando o trabalho como pejorativo, o qual faz também do homem contemporâneo um sujeito fragmentado.

Diante dos insistentes ataques, o Vice-Ministro Eugene Helpmann do Ministério de Informações dá uma entrevista. Ele questiona as pessoas sobre o que estaria por trás daqueles ataques terroristas e responde que era porque havia “falta de espírito esportivo” de uma “insignificante” minoria que não estaria suportando a vitória dos governantes. O político enfatiza a vitória do “Princípio de Recuperação de Informações” em que os indivíduos considerados culpados teriam que pagar pela detenção e pelos procedimentos utilizados para o interrogatório. Assevera a vitória sobre o terrorismo, em que o governo revidava seus ataques “eliminando-os” completamente.

Fica claro o mecanismo de projeção, pois, ao invés de apresentar medidas cabíveis para que se possa resolver a situação, a verdadeira causa é projetada nos terroristas. Sua fala revela a tentativa de manipulação de massa que o governo realiza sobre a população. O repórter ironicamente enfatiza o período de treze anos de duração que aquela população sofre estes sucessivos atentados e, gaguejando, o Vice-Ministro encerra a reportagem dizendo ser “sorte de principiantes”.

Para Chevalier e Gheerbrant (2001), o número treze, desde a antiguidade, foi analisado como mau agouro, uma “evolução fatal em direção à morte, em direção à consumação de um poder, visto que este é limitado: esforço periodicamente interrompido” (p. 902 - 903). De maneira geral, este número foge à ordem e aos ritmos do universo e é considerado uma iniciativa inviável, do ponto de vista cósmico, visto que a ação da criatura torna-se cega e insuficiente uma vez que não se encontra harmonizada com a lei universal. Para os Astecas, este número é considerado o término de um período temporal, mas como um eterno refazer, tal como Sísifo, que eternamente escala o rochedo com uma enorme pedra nas costas.

A cisão acima pode ser visualizada também na cor das roupas dos trabalhadores. Todos utilizam roupas idênticas, em tonalidades escuras, que vão desde cinza ao preto, assim como no insalubre ambiente de trabalho. Tanto o mundo como o Ministério estão em uma completa “nigredo”.



Fig. 42- Nigredo: a monocromia em nossas vidas. Fig. 43- Jean Cocteau – The Blood of Poet.

Jung efetivou comparações também com a literatura alquímica para escapar do subjetivismo ao explicar a psique objetiva, transformando-a em imagens. Para ele, a alquimia é a arte da transformação que almeja a “coloração” das coisas. Sua ideia fundamental é trabalhar a transmutação dos elementos.

A cidade será um símbolo para a *psique* em transformação, assim como os metais a serem transformados na alquimia. Giliam apresenta as cores da cidade como negras.



Fig. 44- “O Princípio da Arte é o Corvo”.
Rosarium Philosophorum.



Fig. 45- O Ministério em completa Nigredo. Cena inicial de Brazil, o filme.

No tratado alquímico *Rosarium Philosophorum*, Jung cita uma frase para esta fase do processo. Ele diz: “O princípio da arte é o corvo” (JUNG, 2011j, § 384, p. 329). Ele denomina esta fase de “preto mais preto que o preto”. Hillman (2011) nomeia esta fase como “a essência arquetípica da própria escuridão” (p. 140). Segundo Hillman (2011), as quatro cores primárias do processo alquímico de transformação são preto, branco, amarelo e vermelho: as quatro cores que abrangem toda a obra (*opus*) alquímica. São conhecidas, respectivamente como *nigredo*, *albedo*, *xanthosis* ou *citrinitas* e finalmente *iosis* ou *rubedo*. Estas operações descrevem primeiramente os estágios do *opus*, posteriormente as condições do material a ser transformado e finalmente a psique do alquimista.

A nigredo é a primeira fase do processo alquímico, mas para que a substância a ser transformada possa entrar nesta primeira fase e conseqüentemente preteje, é necessário que tenha passado previamente por operações “escuras”, denominadas pela linguagem alquímica como *mortificatio* (mortificação), *putrefactio* (putrefação), e *calcinatio* (calcinação). Segundo o autor, isso quer dizer que é um processo “vagaroso, repetitivo, difícil, dissecador, severo, adstringente, esforçado, coagulante e/ou pulverizante” (p. 132), assim como as imagens de *Brazil, o filme*, podem frequentemente despertar sentimentos de estranhamento e aflição nos espectadores, pois inconscientemente revelam a Nigredo.

Dessa forma, é preciso perceber que não haverá processo alquímico se não ocorrer a estagnação que corresponde ao caos inicial. Para Jung (2011m), o próprio fato de ficar estagnado pode ser considerado um processo psíquico e, assim, o inconsciente pode reagir para diminuir o estado de estagnação. A frequente forma de reação que o inconsciente emprega são os sonhos.

Pensando então no cenário do filme, alquimicamente falando, pode-se inferir que, chegar ao estágio atual levou muito tempo. As coisas não foram desta maneira o tempo todo. Como o repórter afirmou, havia levado treze anos. Hillman (2011) enfatiza que a nigredo não é o início do processo, mas “um estágio a ser alcançado”. Isso quer dizer que a substância a ser transformada – a cidade – como uma matéria que já foi trabalhada, ou seja, já sofreu a ação do trabalho do alquimista, assim como o carvão que, para se tornar daquela cor e forma, necessitou sofrer a ação do fogo, da combustão. Desta forma, segundo o autor, “o preto é de fato uma realização” (p. 133).

Este caos inicial, esta nigredo, conforme a visão de Hillman (2011) demonstra que estas questões políticas, estes ataques terroristas intermináveis, tornaram a população de alguma forma estática e sem vida. Trata-se do que o autor supracitado havia mencionado como formas de mortificação que contribuíram para que se chegasse a nigredo e assim dar início à transformação. A *Mortificatio* é uma longa e dolorosa fase do processo e a mais negativa operação alquímica. Está vinculada ao negrume, à derrota, à tortura, à mutilação, à morte e ao apodrecimento (*putrefactio*), à estagnação. Este é o cenário que o nosso ego, Sam, está imerso. Mas é neste processo que ocorrerá a transformação, o crescimento e o renascimento, simbolicamente falando.



Fig. 46- Salvador Dali, Resurrection of the Flesh, 1945.



Fig. 47- Cena de Brazil, o filme e a Mortificatio.

Hillman (2011) afirma que há um princípio na alquimia, denominado de Princípio de Correspondência. Este princípio foi baseado nos sete princípios que regem o universo, segundo Hermes Trismegisto e descritos no Caibalion¹⁹ (2018). Segundo ele, “o que está em cima é como o que está embaixo, e o que está embaixo é como o que está em cima” (p. 21). Assim, o ego, ao viver em um cenário sombrio como este, também entra num estado de nigredo. Ele começa a se mostrar confuso, deprimido, constrangido, angustiado, desanimado e repleto de ideias pessimistas.

2.1 A PRIMEIRA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO

Este é o “chamado para a aventura”; o herói precisa enfrentar as pressões diárias do departamento em que trabalha. Neste estágio, para combater a estagnação inicial provocada pela *Nigredo*, a psique de Sam começou a reagir, enviando ao ego os sonhos. Marie Louise Von Franz (2002) enfatiza que “os sonhos nos indicam onde se encontra nossa energia psíquica e para onde ela quer ir” (p. 214). Jung compreendia que, ao demonstrar a direção para qual a *psique* deseja ir, o sonho provoca um movimento capaz de liberar a energia psíquica de onde estava encalhada, estagnada.

Sam apresenta sonhos recorrentes com a mesma temática: em que ele, com roupas claras indo do branco ao prata, voa com enormes asas brancas. Lá, o céu é totalmente azul e o mundo é totalmente colorido. A música Aquarela do Brasil está alta e clara e percorre o filme em vários momentos. Ela acaba por ser um “Hermes”, deus grego que faz pontes e ligações.

¹⁹ Obra baseada nos Preceitos herméticos do mundo antigo. Hermes Trismegisto viveu no antigo Egito e era Contemporâneo de Abraão. Criou preceitos básicos que, segundo estudiosos das religiões comparadas, fundamentaram as principais religiões existentes na atualidade.

Hermes que, segundo Brandão (2014) é uma divindade complexa, que assume muitas funções e atributos. Dentre eles está o de ser o deus das estradas e assim acompanhar os viajantes em seus caminhos. Aqui Hermes, a música, permanece subliminarmente acompanhando o personagem na grande Jornada de tornar-se si mesmo. Para Mircea Eliade (*apud* BRANDÃO, 2014), ele possui a característica de psicopompo, de ligar as criaturas, como a consciência ao inconsciente. Assim, adquire faculdades por ele denominadas “espirituais” (2014, p. 322 - 325), pois explica as relações com as almas, ou seja, entre as instâncias psíquicas. Mas, a sua maior tarefa seria a de ser o intérprete da vontade dos deuses, portadores de suas vontades. É o que transmite todas as ciências secretas, e assim poderá transmitir exatamente tanto a vontade, quanto a ciência que o Self é portador, ou seja, a visão da totalidade. Hermes tenta ligar aquela psique cindida; busca, de alguma maneira, fazer pontes e ligações entre os aspectos conscientes e inconscientes, o masculino e feminino, a fim de propiciar uma vida simbólica, cheia de realizações.

As cores têm a ver com a luz, reflexão, ótica e nervos; por outro lado, têm algo a ver com o próprio mundo. Elas são o próprio mundo, e esse mundo não é meramente um colorido em função de acidentes de luz e química, ou como se fosse decorado por um Deus pintor. As cores apresentam a realidade fenomenal do mundo, o modo como ele se mostra e, como agentes operativos no mundo, são princípios formativos primários (HILLMAN, 2011, p. 127 e 128).

Gustavo Barcellos (*apud* HILLMAN, 2011), em sua nota de tradução sobre o trabalho de Hillman, afirma que a alquimia “pensa por meio de imagens, mas imagina em termo de cores” (p. 08). Ele enfatiza que isso ocorre a partir dos processos que ele denomina de “coloração da alma”, com o qual ela própria é tingida e, enquanto tinge a si própria, tinge o mundo e suas experiências.

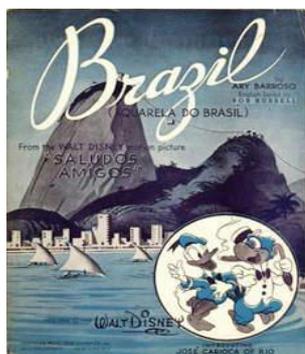


Fig. 48- Música Aquarela do Brasil: Hermes que propicia a transformação alquímica das cores.

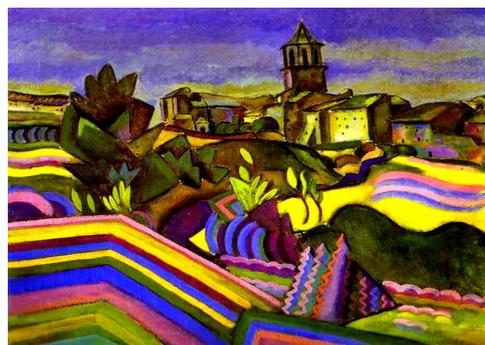


Fig.49- Joan Miró. Prades, the Village. 1917 The Solomon R. Guggenheim, New York. NY, USA.

Tudo vai mudando de tonalidade. A música “Aquarela do Brasil” foi, sem dúvida, o mentor que propicia o convite para que o portal seja transposto, deixando a nigredo de lado para permitir que a transformação daquele mundo negro tinja a alma em algo repleto de significado.

“Tingimento”, na alquimia, segundo Barcellos (*apud* HILLMAN, 2011), significa mudança de estado. Indica a transmutação, enquanto as cores são o mapa que revela exatamente o local aonde a alma se encontra. Aqui, quando se coloca a palavra “alma”, é necessário que se compreenda sempre no sentido grego de “*psique*”, e nunca no caráter metafísico. O tingimento é um estado que vai

[...] do preto da decomposição (*nigredo*) ao branco da clara reflexão (*albedo*), passando pelas transições de azul e amarelo, para atingir aquele vermelho próprio da matéria almada e das condições pulsantes e vitais da existência (*rubedo*) – a pedra filosofal (HILLMAN, 2011, p. 8 e 9).

O sonho, compreendido como aquele que revela os estados da alma, demonstra sua coloração que denota o humor do sonhador, é também o chamado para a aventura. Ele é o guardião do mito pessoal e contém comunicados importantes para a psique consciente. O sonho repetitivo de Sam trouxe a etiologia de sua neurose, ou seja, vai demonstrar a existência de sua cisão psíquica, que contém ainda o diagnóstico geral da situação interna e externa do sonhador. Além disso, seu prognóstico também indica como proceder para diminuir a cisão e se reconectar com a sua natureza humana, bem como retomar seus aspectos profundos e simbólicos, seguindo ao chamado para a aventura.

O sonho representa a verdade e a realidade interiores, exatamente como elas são. Não porque eu suponha que assim seja, nem porque o sonhador gostaria que assim fosse, mas simplesmente porque é assim. Por esse motivo, tenho por norma considerar os sonhos de maneira exatamente igual à de uma manifestação fisiológica, ou seja: se um exame de urina acusar um elevado teor de açúcar, isso quer dizer que a urina está com açúcar e não com albumina ou urobilina ou qualquer outra substância, que talvez corresponda melhor às minhas expectativas. Concebo, portanto, o sonho como uma realidade utilizável no diagnóstico (JUNG, 2011h, §304, p. 26).

Pode-se observar nos relatos históricos que a humanidade há muito tempo vem manifestando interesse pela atividade onírica. Os sonhos, na maioria das vezes, eram compreendidos por muitos povos como um enigma que continha grandes mistérios.

Para a psicóloga e pesquisadora Verena Kast (2010), os primeiros registros escritos de sonhos que a humanidade conhece estão arquivados na biblioteca de Assurbanipal, em Nínive, e foram registrados em tabuletas de argila. Trata-se da Epopeia de Gilgamesh, da Babilônia. Segundo pesquisadores, estas tabuletas foram construídas por volta de três mil anos a. C. Naquele período, as pessoas compreendiam o conteúdo dos sonhos como algo muito importante e significativo, provenientes dos deuses e assim, precisariam ser divididos com a comunidade. Precisariam ser contados como relato oral e, posteriormente, registrados pela escrita, para que pudessem ser interpretados. Uma maneira de auxiliar as pessoas no enfrentamento das possíveis mudanças que a vida viesse a oferecer.

Kast (2010) explica ainda que, em relação ao livro, o livro mais antigo que contém narrativas sobre sonhos é de origem egípcia. Foi escrito em papiros e atualmente se encontra exposto no museu Britânico. Para os egípcios, assim como os Babilônios, o conteúdo dos sonhos também necessitaria ser interpretado.

Stanford (1978) afirma que a importância do trabalho de Freud foi a de estabelecer cientificamente que os processos psicológicos acontecem de forma autônoma e que os sonhos possuem um conteúdo manifesto e o outro latente. E a grande contribuição de Jung foi a de ter estabelecido que os sonhos significam exatamente o que as imagens representam, mas de uma forma simbólica. Assim, pode-se concluir que o interesse da ciência psicológica a respeito do estudo, análise e interpretação dos sonhos foram resultados de uma construção histórica, provenientes das inúmeras correntes filosóficas que influenciaram o pensamento do século XX.

Os primeiros resultados das pesquisas de Jung sobre a aplicação terapêutica da análise dos sonhos foram expressos no Congresso da Sociedade Médica Geral de Psicoterapia, de Dresden, em 1931. Na ocasião, tornou-se público que o objetivo da análise dos sonhos seria descobrir e conscientizar o sonhador de seus conteúdos que não se encontravam conscientes até então. Por essa razão, se tornaria um excelente instrumento capaz de auscultar a alma humana, uma vez que os sonhos “são a expressão direta da atividade psíquica inconsciente” (JUNG, 2011h, § 295, p. 23). Para Jung (2011h), seria a própria linguagem da alma. O autor atribuía uma grande importância aos sonhos iniciais relatados no processo terapêutico e postula que esses sonhos contêm o fator etiológico do problema relatado pelo sujeito. Eles podem trazer à consciência informações de como a neurose está instaurada. Além disso, podem conter o diagnóstico e o prognóstico do quadro clínico e ainda apontar um caminho, uma direção para o trabalho analítico, de forma prospectiva.

Para Von-Franz (2002), os sonhos possuem a disposição de promover insights e até mesmo têm o poder de alertar sobre perigos que a pessoa está exposta, orientando para atitudes mais adaptadas perante a vida. Para a autora, “os sonhos têm sido considerados a via régia para o inconsciente. C. G. Jung viajou por essa via e trouxe consigo um mapa da psique humana” (p. 34).

Utilizando as orientações de Jung (2011h), o ponto de partida para a análise do filme será as cores das roupas apresentadas no sonho. Elas apresentam a coloração prata e revelam que, embora o contexto de Sam apresente-se de maneira caótica e sem vida, um completo caos, internamente a situação é diferente. Inconscientemente ele está um pouco melhor que seu contexto. Ele se encontra na fase albedo, a segunda fase do processo alquímico. Demonstra ter atingido uma clara reflexão de que as coisas não estão bem, mas não sabe o que fazer para modificá-la. A aquarela já começou o tingimento em seu interior. Do preto surgiu o branco; da ausência da cor surge a soma, a totalidade. Demonstra as infinitas possibilidades que Sam necessita para desenvolver o que há nele, em potência. Revela que no caos já se inicia uma ordem, pelo menos, internamente. Mas falta a vida, o desejo, presentes na rubedo, o vermelho da alma.

Para Chevalier; Gheerbrant (2001), as asas são o símbolo de “alçar voo” (p. 90). É realmente a imagem mostrada no sonho e não um desejo de voar.



Fig. 50- Sonho recorrente: acima da escuridão há uma ordem no caos.



Fig. 51- René Magritte – The Return - 1940

Para os autores, as asas designam a faculdade cognitiva, pois, para os *Bramanas*, pode-se dizer que aquele que possui esta faculdade, aquele que tem asas e inteligência é considerado o mais rápido dos pássaros. Normalmente, encontram-se associados a símbolos que se relacionam ao elemento ar, simbolizando o *pneuma*, o espírito, a imaginação.

Em linhas gerais, na psicologia, pode-se compreender como prognóstico a indicação, a informação para que o ego empreenda esforços para atingir um impulso para transcender a condição em que se encontra. Ele, de alguma forma, necessita que a vida atinja um

significado. A asa pode também ser considerada símbolo do dinamismo que, na maioria das vezes, se sobrepõe ao símbolo de espiritualização.

Esta parte do sonho pode ser associada a *Fedro*, de Platão (2000), quando cita que “Amor alado é o seu nome para os mortais/ mas para os imortais é *Pteros*, por fazer crescer as asas” (p. 71). Dar asas pode ser compreendido metaforicamente como a necessidade que Sam apresenta de dar asas ao desejo, excitar à vontade a fim de sair do movimento repetitivo, diário do cotidiano da vida, a fim de propiciar a imaginação, a mudança e a transformação. Para Platão, apenas o espírito do filósofo dispõe de asas, pois a memória deste conserva-se fixa nos objetos reais. Desta maneira, pode se tornar semelhante a um deus. O filósofo apresenta Zeus e Hermes como deuses alados.

Segundo o sonho, Sam necessitaria se envolver mais em atividades filosóficas e contemplativas para favorecer a uma vida de maior profundidade; uma que equilibrasse os aspectos contemplativos aos da vida cotidiana e atingisse uma vida simbólica. Assim, o Self, o centro da psique envia os sonhos recorrentes para Sam, o ego, mas como ele apresenta suas lentes embaçadas, não é capaz de compreender bem a mensagem. Ele vai se assustando cada vez mais com a frequência, intensidade e duração das imagens oníricas, acordando cada vez mais transtornado, suando abundantemente. É a segunda hora do relógio mitológico de Campbell. É a “recusa ao chamado”.

2.2 A SEGUNDA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO

Jung (2011k) afirma que “quando o intelecto não está a serviço da vida simbólica, ele se torna demoníaco; ele se torna uma pessoa neurótica” (JUNG, *A vida Simbólica*, p. 283, §665). A origem da palavra *Daimon* vem do grego e representa uma força primordial, portanto, não é boa ou má. Significa a natureza humana, a fragmentação, a ira, a tristeza e a loucura.

Quanto ao “amor alado”, citado por Platão e que aparece no sonho, é uma imagem para que Sam, de forma dinâmica, empreenda esforços a fim de que possa iniciar conscientemente seu processo de individuação e adquirir amor-próprio. Rollo May (1980) corrobora com a teoria Junguiana e afirma que o amor-próprio se diferencia do egoísmo, se tornando seu oposto. Ou seja, a autocondenação e desprezo pessoal, comuns na contemporaneidade, podem ser a representação psicológica de problemas nos quais o indivíduo se sentia insignificante e em um vazio doentio. O autor faz uma alusão à Kierkegaard, que cita com ênfase e vigor que:

Se a pessoa não apreender com o cristianismo a amar a si mesma de maneira correta também não poderá amar aos seus semelhantes... Amar a si mesmo corretamente e aos semelhantes são conceitos absolutamente análogos e, no fundo, são idênticos... Daí o mandamento: ‘Amarás a ti mesmo como ao teu próximo, quando o amas como a ti mesmo’ (KIERKEGAARD *apud* ROLLO MAY, 1980, p. 83).

Desimpregnando estas palavras de um sentido de sacralidade e trazendo para os aspectos puramente psicológicos, as palavras de Kierkegaard demonstram que o vazio existencial de Sam evidencia a falta de amor por si e pelos outros. Rollo May (1980) afirma que para se atingir a autoconsciência, é necessário, antes de tudo, redescobrir os próprios sentimentos.

Sam demonstra ser um homem que apresenta um contato remoto com seus sentimentos. Parece não ser afetado por suas emoções; isso fica evidente no mundo vazio e cinza de sua realidade, como nas palavras de Eliot: “Um feitio sem forma, uma sombra sem cor, força paralisada, gesto sem movimento” (*apud* ROLLO MAY, 1980, p. 86).



Fig 52- Max Ernst – After my sleeping, 1958, Paris, France.



Fig 53- Neurose provocada pela supremacia do Intelecto e falta de consciência de si.

Sam necessita, antes de qualquer coisa, empreender esforços a fim de que possa ser capaz de diferenciar os sentimentos. Assim, ao perceber suas diferentes nuances, precisa suportar experiências vigorosas e apaixonadas dentre as ligeiramente delicadas como os diversos instrumentos musicais em uma sinfonia e as inúmeras tonalidades de cores em uma obra de arte.

Como o protagonista não realiza nenhuma atividade que lhe traga sentido²⁰ existencial e lhe propicie uma vivência de profundidade ou transcendência como a arte, a música, o belo ou até mesmo a religiosidade ou práticas meditativas, ele se coloca diante da vida como o ciclope, adquirindo aspectos de unilateralidade e rigidez egoica. Ele vai

²⁰ A palavra “sentido” na teoria Junguiana é compreendida por Jung como aquele capaz de restaurar a unidade psíquica da cisão e fragmentação que vive o homem na contemporaneidade.

neurotizando-se cada vez mais e se entregando mais e mais ao trabalho. Seu intelecto o leva a um comportamento compulsivo em relação a ele sem conseguir sair deste círculo vicioso. A música Aquarela do Brasil era a fórmula, a receita endereçada ao ego, pelo seu centro diretor psíquico, o Self, para quebrar a ilusão egoica e o olhar unilateral que via apenas a necessidade do trabalho.

A cultura brasileira, repleta de cores, sabores, amores, é algo que encanta qualquer estrangeiro, principalmente o europeu, que além do clima, na maioria das vezes, possui uma frieza nas relações sociais, assumindo um caráter de imparcialidade. O povo brasileiro, apesar dos graves problemas sociais, possui uma peculiaridade de ser intenso em suas festas populares, nas manifestações religiosas, na literatura, na arte, nos desfiles carnavalescos, na culinária, futebol, entre outras coisas. Esta intensidade é aparente tanto para se respeitar quanto para quebrar leis e regras. E, enquanto isso, na consciência, Sam se mostra completamente submerso em meio à tamanha burocracia inoperante. Ele recebe a todo momento ordens sem nexos que são enviadas por obsoletos computadores e diversas máquinas em diferentes tamanhos e formatos. Falta-lhe a intensidade de tornar seu mundo mais colorido.



Fig. 54- Musicando, de Carybé – Pinacoteca Carybé

Sam acabara de receber uma proposta de promoção para outro departamento do governo. Coisas muito importantes para a consciência, mas que não dizem respeito à sua vida simbólica. Cuida da burocracia, lida com milhares de papéis, juntamente com seus amigos de trabalho, em um ambiente intoxicante, triste e sem vida, obedece cegamente às ordens institucionais, não procura um lugar no qual possa desempenhar suas habilidades e potenciais. Mas, segundo Hillman (2011), vivenciar este caos propicia a quebra do paradigma; permite dissolver as ligações com tudo o que se acredita ser caro ou real, tomado como verdade, e assim se descobre a presença na ausência. A vivência da nigredo possibilita a transformação psicológica e o aumento de consciência.

A negação ao chamado ocorreu por causa do medo. Sam não conseguiu abrir mão da posição social nem do local onde vivia para se lançar na esfera da aventura. Rollo May (1980) afirma que, anteriormente, desde o Renascimento, se pode constatar a existência da convicção de que quanto mais alguém trabalhasse e enriquecesse, economicamente falando, mais contribuiria para o progresso material da comunidade. Sam acreditava piamente nesta teoria, por isto vivia em um clima de hostilidade e competitividade, fato este que contribuiu para a instalação da ansiedade e isolamento em que se encontrava. Por conseguinte, não teve coragem para o enfrentamento necessário para efetivar mudanças e ser capaz de, ativamente, transmutar o preto, da nigredo que havia no meio externo em albedo, que já havia em seu mundo interno como possibilidade. Maier (1999) menciona alguns princípios gregos necessários para cura, e, “cura” no presente texto necessita ser compreendida no sentido definido por Jung (2011) como uma mudança de atitude frente à vida.

Entre as citações de Maier (1999) está de Apolodoro, que se encontra no oráculo de Apolo: “O que fere é o que cura” que, em outras palavras, significa que o ser humano contém em si a resposta para seus enigmas e contradições. Assim, Sam apresenta sonhos recorrentes a fim de tirar sua energia psíquica da estagnação da Nigredo inicial, levando-o para a próxima fase do desenvolvimento, descrito na alquimia como albedo.

2.3 A TERCEIRA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO

Surge então o “encontro com o mentor”, a terceira hora do relógio de Vogler (2015). Sem que ninguém perceba ocorre um evento que nunca houvera ocorrido antes, conscientemente. O Self envia deliberadamente um “mentor”, uma “ajuda sobrenatural”, que obriga o herói a quebrar aquele rígido padrão social neurótico de até então. Magicamente, em um movimento considerado “ao acaso”, ou seja, em um evento sincrônico, ocorre um inexplicável “erro”.

Para Jung,

quando seguimos o caminho da individuação, quando vivemos a nossa vida, é preciso também aceitar o erro, sem o qual nossa vida não será completa: nada nos garante – em nenhum instante – que não possamos cair em erro ou em perigo mortal. Pensamos talvez que haja um caminho seguro; ora, esse seria o caminho dos mortos. Então nada mais acontece... Quem segue o caminho seguro está como morto (JUNG, 2019, p. 337).

O mentor necessariamente falando não necessita ser alguma pessoa, mas pode ser até mesmo um erro, ou algo que quebre a repetição neurótica. Tal como Tirésias, na *Odisseia*, a dizer a Ulisses:

Divinal filho de Laerte, Odisseu muito-truque,
por que de novo, infeliz, deixaste a luz do sol
e vieste para ver mortos e a região sem deleite?
Pois arreda-te do fosso e afasta a espada afiada
para eu beber do sangue e falar-te sem evasivas
(HOMERO [WERNER], 2018, p. 332).

O “arredar do fosso”, segundo as palavras de Tirésias, assume um sentido de sair do mundo dos mortos, de *Hades*, em que Ulisses havia entrado à procura de Tirésias para lhe pedir ajuda para efetuar o retorno seguro a Ítaca. O mundo dos mortos é uma alusão ao inconsciente. Mas Tirésias, em resposta ao seu questionamento, mais do que depressa pede que ele saia daquele lugar, ou seja, que tenha consciência, o mais rápido possível de seu estado inconsciente que permanecera até então. E, paradoxalmente aparece um erro mortal. Um funcionário do governo, desatento e incomodado com uma mosca que rondava a sala, esmaga-a. Sem que ele perceba, ela cai sobre a máquina que estava imprimindo um cadastro, borrando o nome de Tuttle, um fugitivo da polícia, e erroneamente fora compreendido como Buttle, um pacato e inocente cidadão, que acaba sendo preso no lugar do verdadeiro fugitivo.



Fig. 55 – Erro ao “acaso” - sincronicidade.

Aqui, é possível compreender que o mentor, necessariamente, não precisa ser um ser extraordinário. É algo que quebre a cena, a rotina, que corte os aspectos neuróticos e implante uma nova possibilidade, que construa uma brecha para a instalação de algo novo. Era, no mito pessoal, um chamado para que Sam realizasse o início da construção do eixo ego-self, que embora esta expressão não tenha sido cunhada por Jung, deixou implícito em seu trabalho, a necessidade de uma conexão entre estas duas estruturas, para se evitar a unilateralidade

egoica, a cisão da personalidade e assim construir uma relação entre estes aspectos, chegando a uma vivência profunda, simbólica.

Assim a jornada se inicia e deixa a segurança de uma vida medíocre para atingir a possibilidade de viver uma grande aventura, de ser quem se é em potencial. Este fato surge para marcar o despertar do eu. Trata-se de um inconsciente ritual de passagem. A dor gerada ao entrar em contato com o erro pode obrigar o ego a empreender esforços para modificar seu contexto, engendrando ações que quebrem as estruturas rígidas que mantêm a estagnação e o comodismo e ainda propiciar humildade o suficiente para não julgar o erro alheio.

A família de Buttle é surpreendida com a sua inesperada prisão sem que soubessem, de fato o que estava acontecendo. Os policiais enfaticamente afirmavam: “Nós não cometemos erros”. E este é o maior e mais grave erro que alguém ou alguma instituição pode cometer: acreditar-se infalível. Isso gera o maior número de erros, desde os morais, aos institucionais.



Fig. 56 – Família de Buttle antes da prisão.



Fig. 57 – “Figuras em uma casa”- 1967 – Antônio López García, óleo sobre madeira Museu Fundación Juan March, Madrid.

É necessário que a psique compreenda que o erro faz parte do processo de aprendizagem humana e precisa ser sempre encarado como oportunidades para crescimento. Mas, naquela sociedade neurótica, o erro era algo ignorado como se ele não pudesse ocorrer; o que ocorre é a existência do mecanismo de defesa de negação que faz com que o governo não reconheça os erros como seus.

Hillman (2011) afirma que “a resistência às mudanças é dada com as sementes de nossa natureza e somente um calor intenso pode mover a natureza humana de sua inércia inata” (p. 191). Desta forma, pode-se compreender que somente o calor gerado pela dor da perda pode propiciar a saída da inercia emocional. Psicologicamente falando, partes do indivíduo precisam ser sacrificadas em benefício do todo, para ampliar a consciência.

2.4 A QUARTA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO

O Chefe de Sam, M. Kurtzmann, procura-o desesperadamente por todo lado por encontrar a mensagem de erro no sistema. Enquanto isso, Sam estava em casa, tendo um novo sonho. Seria a quarta hora do relógio, a “travessia do primeiro limiar”, momento em que o ego necessita fazer a ultrapassagem destes limites que o mantêm desconfortável, mas que, pela inércia, não consegue transpô-los.

A renúncia daquele local ruim, porém conhecido, propiciou a vivência de uma ansiedade de separação. A ruptura daquelas estruturas rígidas trouxe o surgimento da alma, sua “alma”, no sentido grego, como já citado no capítulo anterior. Marsilio Ficino (2016), filósofo renascentista e tradutor de Platão para o latim, foi o primeiro a colocar a alma em um ponto central da reflexão filosófica. Para o autor, há alma em todas as coisas. Ele explica que a alma é móvel e pode se elevar aos céus, ou seja, ao mundo das ideias de Platão, ver o Divino e descer à Terra e construir no mundo manifestado tudo o que viu naquele lugar. Assim, nesta linha de pensamento, as ideias formam o mundo.

Esta estrutura psíquica, a alma, ou alma no sentido grego, é um fator que cria um mecanismo conhecido como “projeção”, na figura do sexo oposto. Segundo Whitmont (2002), no Oriente foi conhecida como “Tecelã” – Maya, em virtude de sua dança, cria ilusões que envolvem, abraçam e devoram o homem, apontando inconscientemente para a sua mãe. O termo mãe necessita aqui ser compreendido a tudo o que funciona, simbolicamente, como mãe, desde a mãe concreta, sua “imagem”²¹, até a instituição, a Pátria, o Estado ou mesmo a mulher amada. Em uma vivência com esta estrutura faz com que o Eros masculino se torne passivo como o de uma criança, que espera ser nutrida e amada.

Nos sonhos, Sam aparece vestido de herói com suas asas brancas e roupas prateadas. Há muitas nuvens no céu azul e surge uma linda mulher. Ele a salva, mas quando vai beijá-la algo sempre ocorre impedindo que o beijo aconteça. Pode-se observar que vários símbolos se fundem para a construção de um mesmo significado. Para Sócrates, nas palavras de Platão (2000), a alma, no sentido de *anima*, quando vive neste mundo e consegue entrever algo belo, pode lembrar-se da Beleza real existente no mundo das ideias e assim recebe asas e deseja subir cada vez mais alto, como um pássaro. Parece que o mundo interno de Sam envia a

²¹ Imagem interna que se forma na psique, fruto de uma vivência. São as experiências vividas com aquele objeto ou pessoa e os sentimentos advindos a esta vivência.

imagem de uma linda mulher para que se lembre da verdadeira beleza que há no mundo das ideias e assuma uma vida mais simbólica.

Impossibilitado de conseguir, negligencia as coisas terrenas, assim dando a parecer que não passa de um louco! Por isso, entre as várias formas de entusiasmo, esta revela-se como sendo a mais perfeita e a que melhores consequências acarreta, tanto para quem a possui como para quem dela participa, e por isso se costuma também dizer que os possuídos por este entusiasmo se designam por amantes (PLATÃO, 2000, p. 66).

Entenda-se a palavra “entusiasmo” da citação de Platão no sentido de delírio ou loucura, mas não no sentido negativo do termo. Trata-se do delírio produzido pela aproximação do feminino como uma tentativa do centro psíquico, o Self, de gerar no ego vontade e coragem suficientes para que seja capaz de enfrentar a travessia do primeiro limiar. Platão (2000) complementa que “poucas são as almas a quem foi dado o dom da reminiscência, e estas, quando se apercebem de qualquer objeto semelhante ao do reino superior, ficam perturbadas e perdem o poder do autodomínio” (p. 66). É o que se pode observar no comportamento de Sam.

No sonho de Sam, sua alma, ou seja, sua *anima*, surge na imagem de uma linda mulher. Ele a salva em suas asas e voa livremente em seus braços. Ambos voam livremente no mundo das ideias. Uma das frases mais famosas do trabalho de Ficino é “*anima copula mundi*”, ou seja, a alma tem a capacidade copiar o mundo das ideias, de interligar estes dois planos, e assim fazendo, propicia ao homem a possibilidade de se tornar uma unidade. Por intermédio da mobilidade da alma, ela cria a beleza, que é plasmada no amor, pois, nesta concepção, o amor é a busca da beleza. O sonho de Sam é, portanto, uma mensagem para que ele efetive ações capazes de buscar beleza e sentido e assim se tornar uma unidade, pleno de significado.

Mas Sam nada faz a este respeito, quando não dá importância aos seus sonhos. Ao se dirigir para o Ministério de Cadastramento, setor que trabalhava, passou pelo Ministério de Informação. Na entrada havia uma grande estátua entalhada na mesma a seguinte máxima evangélica: “A verdade liberta”, se referindo a João 8: 32, mas, que na realidade era mais uma manobra do governo para, a qualquer custo, manipular as pessoas a darem informações. No local havia muitas placas dizendo: “Ajude o Ministério de Informação a lhe ajudar” e faziam constantes exposições a crianças e freiras para incutirem, subliminarmente, a ideia de que o governo cuidava das pessoas.

Na realidade, esta mensagem do Self, “a verdade que liberta” realmente era a resposta para o problema de Sam. O seu governo interno, o Self, lhe advertia da necessidade da verdade, mas de sua verdade interna. O ego, com suas lentes embaçadas, não consegue discernir as manobras que faz, nem os mecanismos de defesa por ele utilizados para não ver a realidade em que estava imerso, utilizando da negação e fuga da realidade. O verdadeiro fator de sua neurose era a comunicação: entre suas funções internas e para com o mundo externo.

A beleza da linda mulher que lhe aparece nos sonhos é uma tentativa de despertar da consciência para o belo. Segundo Platão (2000), esta característica se sobressai entre todas as ideias puras. Para ele, após a alma vir para esta existência, “é ainda ela que ofusca todas as coisas com seu brilho, pois a visão é de fato o mais sutil dos nossos sentidos, embora não possa aperceber-se da sabedoria” (p. 67). E a linda mulher, *a anima*, sua alma, é o que faria pontes e ligações, estabelecendo as relações que necessitavam ser refeitas a fim de que se tornasse único. Ao voltar o olhar para o objeto belo, sua alma, poderia provocar o despertar e a possibilidade de “veneração”, como nas palavras de Platão (2000, p. 68) como se fosse uma deusa.

Na entrada do Ministério de Informação, Sam encontra seu amigo Jack que não via há algum tempo. Ele disse que o problema de Sam era o departamento. Ele não teria futuro permanecendo ali, no setor de cadastramento. Precisaria aceitar a promoção. Sam agradece e se despede, sem querer mais falar neste assunto. Sam encontra o amigo no Ministério de Informação. Metaforicamente, é o Self enviando mensagens ao confuso ego que é exatamente ali que se encontra seu problema vital: a comunicação auto e alopsíquica, ou seja, entre o ego e o seu mundo interno, por intermédio do eixo ego-Self, e do ego com o meio exterior, seu trabalho, relações pessoais e sociais.



Fig. 58 - “A Verdade Libertada”.



Fig. 59 – Cover of ‘Minotaure’
Salvador Dali, 1936.

Assim, se conseguisse restabelecer as comunicações, entraria em contato com a sua “Verdade que liberta”, se libertaria de todas as verdades sociais que foram implantadas como se fossem dele, mas que na realidade não eram mais que corpos estranhos na sua verdadeira natureza, como atavismos sociais que o mantinham escravizado como se fossem seus.

Ao sair confuso e sempre correndo, não percebe Jill, a mulher amada de seus sonhos, a buscar informações no departamento. Ela estava tentando informar que havia ocorrido uma detenção equivocada. Eles olharam todos os documentos e a enviaram para outro setor para buscar os intermináveis documentos e carimbos necessários para manter as pessoas ocupadas, evitando responder as suas perguntas pelo desaparecimento das pessoas. Sam descobre que a indicação para sua promoção foi por influência de sua mãe, que era amiga do Vice-Ministro de informação, o Sr. Helpmann. Ela ajudara inclusive seu cirurgião plástico a também ser promovido para cirurgião-chefe.

Os sonhos prosseguiam e, segundo Hillman (2011), o simbolismo genérico da prata, presente na cor das roupas usadas por Sam nos sonhos, carrega um sinal feminino. Para ele, a prata é o metal da lua, do feminino; assim, o sonho demonstra que Sam e, conseqüentemente, a sociedade em geral rejeitam estes aspectos.

Há a primazia da razão em detrimento da emoção, da produção, que se opõe ao belo e da força em oposição à intuição e à fantasia. Mais uma vez o sonho grita para o sonhador que se dedique mais a si, a assuntos de sua alma, aos seus sonhos e fantasias. “A cor da prata não era apenas branca, mas azul” (p.193), assim como o azul que aparece no céu. Ele acorda, volta ao trabalho e percebe que, na consciência, as regras do jogo já se encontram traçadas e ele apenas precisaria segui-las. Não encontrava energia psíquica suficiente para efetivar a busca pelos seus sonhos.

2.5 QUINTA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO

Surge o período conhecido como o “ventre da baleia”. É o momento em que os testes irrompem com maior intensidade. Surgem aliados e inimigos. Sua mãe reforça a mensagem do sonho ao afirmar que já era o momento de assumir responsabilidades e crescer. Ela impõe que ele assuma mais cargos e se torne mais importante. Afirma que ele precisa ter ambições e metas claras. Mas, ao mesmo tempo, ela está inebriada com a intensidade de procedimentos estéticos que realiza.

Ocorre um fator interessante. Como o feminino está inconscientemente reprimido e primitivo, ao não encontrar maneiras para se expressar, ele se manifesta compulsivamente na

imagem materna, a primeira imagem projetiva de *anima*. Naquela sociedade neurótica, a mulher necessita assumir papéis de beleza a qualquer custo, para manter a juventude eterna. E, enquanto não para de realizar tais procedimentos cirúrgicos, se mantém inconsciente da manipulação do governo e das questões políticas.

O ego adquire assim uma persona, uma necessidade de ser quem ele não é, construindo uma cisão, um distanciamento entre o eu ideal e o eu real. Em consequência a isso, ocorre a construção de tudo o que o ego não reconhece naqueles conteúdos como seus e, por esse motivo, necessita do outro, do espelho para que possa ser visto. Surge então a sombra que obriga o ego a efetivar mudanças. Ela só pode ser vista refletida no outro, pois o ego não reconhece aqueles conteúdos como seu.



Fig. 60. Persona: espelho, espelho “teu”.



Fig.61 - André Masson. The Painter and the time, 1938.

Em uma cena hilária, se não fosse trágica, ocorre a expressão do mecanismo de defesa da “negação”. Para que os personagens possam entrar no restaurante, é necessário o uso de detector de metais, fato que não provoca estranhamento a ninguém. Posteriormente, à mesa, Sam, sua mãe, a Sra. Lowry, sua amiga a Sra. Terrain e sua filha Shirley estão no meio da conversação sobre procedimentos estéticos e outras futilidades, quando acontece um atentado terrorista. Pessoas foram bombardeadas e morriam ao redor das mesas. As amigas simplesmente continuavam a conversar naturalmente como se nada estivesse acontecendo. O garçom vem e coloca um tapume para que eles não vissem mais o que estava acontecendo a sua volta. O tapume pode ser uma analogia aos mecanismos de defesa que o ego assume para fugir do desprazer, negando a veracidade ou gravidade dos fatos.



Fig. 62 – Negação: se não vejo não está acontecendo.

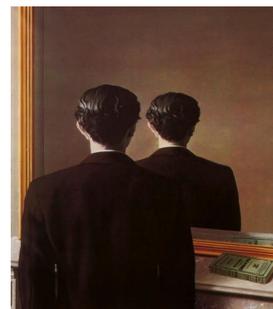


Fig. 63- René Magritte – La reproduced interdite, 1937. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

É uma expressão cunhada por Freud e além do mecanismo da negação, pode-se observar ainda o da fuga, da formação reativa, entre outros. Na cena, os personagens não entram em contato com a dor alheia; fato social muito visto na atualidade, em que pessoas são mortas do lado de outras e ninguém faz nada para evitar, ou socorrer os envolvidos.

Estes fatos demonstram um mundo doente. Em sua obra *Cidade e Alma*, Hillman (1993) afirma que a psicologia profunda de base analítica compreende a patologia do mundo contemporâneo como resultado da patologia do mundo interno do indivíduo. Para o autor, os distúrbios do mundo seriam produzidos pelo homem, ou seja, seriam as “representações e projeções da subjetividade humana” (p. 13). Hillman (1993) explica que Marsílio Ficino retoma o conceito da *alma do mundo* do platonismo. Para o autor, a *anima mundi* assinala as possibilidades oferecidas a cada evento, ou seja, a apresentação sensorial e a disponibilidade para a imaginação, “sua presença como uma realidade psíquica. Não apenas animais e plantas almadados como na visão romântica, mas a alma que é dada em cada coisa” (p. 14), seja esta “coisa” compreendida por Hillman como as da natureza, quanto as artificiais, feitas pelo homem, como as cidades, por exemplo.

2.6 SEXTA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO

É a “aproximação de caverna oculta”. Surge o momento em que não dá mais para negar, obrigando o ego ao enfrentamento de seus maiores medos. Sam apresenta agora sonhos cada vez mais incisivos, sem tantas cores, chegando à categoria de pesadelo. Sam vê a linda mulher, mas, de repente, paredes de concreto irrompem em meio ao que era gramado, destruindo tudo. Sam acorda muito assustado, inconscientemente compreende a gravidade dos fatos, mas de forma consciente ainda não sabia do que se tratava aquela devastação. Acorda com o superaquecimento da fiação e com tudo invadido pela fumaça.

Como nas palavras de Platão (2000), o calor provocado pela contemplação da mulher amada “funde os obstáculos que impediram a expansão da vitalidade, aquilo que impedia a germinação, em virtude de sua dureza” (p. 68). Mas, em virtude das escolhas pessoais, Sam fica preso à ideia de aceitar ou não a possível promoção pessoal, aumentando ainda mais as horas de trabalho e impossibilitando uma vivência simbólica. Assim, ocorre o superaquecimento da fiação, pois,

Cada um escolhe o amor segundo seu carácter e como consideram o objecto escolhido uma espécie de imagem da divindade, erigem-lhe uma estátua no coração, com o fito de o adorar e de lhe prestar um culto secreto. Assim, os que se encontram na órbita de Zeus procuram amar o que tenha a alma semelhante a Zeus. Procuram saber se o amado tem vocação filosófica e qualidades de chefia e, logo que chegam a uma conclusão, dispõem-se a amá-lo e tudo fazem para desenvolver no amado o amor desse deus (PLATÃO, 2000, p. 72).

Como o “deus” escolhido por Sam parece ser o “deus trabalho”, seu sistema de alerta foi acionado sob a forma de um superaquecimento. As paredes de concreto do sonho trazem a imagem do isolamento psíquico a que Sam está iniciando e a frieza de seu mundo interno. Assim, Sam faz um chamado de emergência e solicita um engenheiro técnico. Tudo ficou tão quente, que o obrigou a criar mecanismos para o excesso de calor: ele resolveu dormir em frente à geladeira.

Para Ficino (*apud* HILLMAN, 1993), no mundo grego, o órgão da percepção era o coração e era associado às coisas pelos sentidos. O grego apresenta o termo *Aisthesis* para designar percepção ou sensação, que, em sua origem exprimia o sentido de “inspirar” ou “conduzir” o mundo para dentro. Era “uma reação estética à imagem (*eidolon*) apresentada” (p. 17). Assim sendo, na reação estética do coração, sentir e imaginar o mundo não são coisas isoladas, portanto, não se separam.

O assassinato da alma se daria quando ocorresse uma cisão entre a atividade natural do coração de sentir os fatos e, por outro lado, intuir fantasias para que a imaginação permanecesse destituída de corpos e corpos sem imagens, de forma que ficasse a imaginação subjetiva imaterial afastada de um mundo extenso de fatos objetivos inanimados. “Mas o coração percebe tanto sentindo como imaginando: para sentir penetrantemente devemos imaginar e, para imaginar com precisão, devemos sentir” (p. 17).

E isto foi o que ocorreu a Sam. Seu coração já não mais apresentava uma resposta estética para o mundo. Ele não apresentava a capacidade de sentir ou perceber a *anima mundi*, ou seja, a alma presente em objetos, coisas, pessoas e lugares, portanto, a própria alma.

Segundo os princípios de correspondência de Hermes Trismegisto, se ele pudesse sentir a alma do mundo a partir de práticas meditativas ou pelo belo, poderia perceber e entrar em contato com a própria alma rica e criativa, repleta de sentido.

O mundo interno dele fora tragado pela falta de significado. O coração já não mais estava em consonância com a imaginação. Quem atendeu ao chamado de Sam foi Harry Tuttle, o verdadeiro fugitivo que seria preso no lugar de Buttle. Era a sombra que viera em direção ao ego com a finalidade de ampliar a consciência e tornar a vida mais criativa. Esta estrutura descrita por Jung (2011) como portadora dos aspectos reprimidos pela psique, para que possa ser reconhecida e integrada, teve que ser projetada. Para que o ego possa ser bom e apresente-se como a persona, ou seja, a máscara, com as qualidades esperadas socialmente para ele, necessariamente a sombra precisa conter os maus conteúdos, tudo aquilo que é que não gostaria de ser, e desta forma reprime no inconsciente.



Fig.64. O Retorno da sombra reprimida.



Fig. 65- Max Ernst, Barbarians Marching to West, 1937; Kunsthalle Hamburg, Germany.

Normalmente, a sombra pode ser representada nos sonhos como um andarilho, um ladrão, um mendigo do mesmo sexo do sonhador. Na realidade, Tuttle esclarece que estava sendo perseguido porque já não aguentava mais tamanha burocracia criada pelo governo e trabalhava por prazer, pela emoção de poder ir a toda parte sem muita bagagem. Trabalhar por prazer foi entendido pelo governo como um crime, pois, afinal, ter autonomia era algo muito perigoso para o governo. Para ele, todos teriam que se reportar a ele. Um verdadeiro caos, uma fusão psíquica.

Ao surgir em cena, a música Aquarela do Brasil ganha mais volume. Isso ocorre porque com a aproximação destes conteúdos, até então reprimidos, inconscientes, surgem também todas as qualidades de nosso ego heroico para que possam ser reconhecidas. Todas as outras cores da aquarela surgem como possibilidades, como criatividade.

Tuttle encontra-se armado. Ele representa uma ameaça ao ego à medida que o força a olhar para as coisas que foram desprezadas dele próprio, de seus sonhos e desejos. Ele, sendo

renegado tanto pelo ego quanto por aquela sociedade, apresenta tanto conteúdos negativos que fizeram com que não fossem aceitos, mas também positivos, os quais Sam não reconhece como dele. Enquanto Tuttle procura o problema, a campainha toca. Eram os verdadeiros engenheiros que vieram para atender ao chamado. Sam, para despistá-los, pergunta-lhes se trouxeram o protocolo 27B/6. Eles ficam bravos dizendo que voltariam em breve com o documento solicitado. Com a partida dos engenheiros, o foragido, cantarolando a Aquarela do Brasil, rapidamente resolve a situação. Sai de cena também de forma inusitada, fortuita, pendurado em um gancho, indo do topo do apartamento ao chão em poucos minutos.

A cena muda e no escritório, o Sr. Kurtzmann pede que Sam procure a viúva de Buttle para lhe entregar um cheque pessoalmente, pois ela não possuía conta bancária. Era, segundo ele, uma “devolução” pelo fato daquele departamento ter cometido um erro, coisa que “nunca” havia acontecido até então. Ele, ao encontrá-la, disse que como era Natal, o departamento queria corrigir o erro. Um paradoxo, pois como corrigir o que não ocorreu?

A esposa, ainda em estado de choque, como se estivesse em estresse pós-traumático, não conseguia emitir uma só palavra. Ela simplesmente assinou o recibo, exatamente como fizera no momento que o marido foi levado preso.



Fig. 66 – Tentativa de reparação do erro para amenizar a culpa. Fig. 67 – Song of Violet – René Magritte – 1951.

Aos poucos, começou a falar e quis saber onde estava o corpo do marido e o que havia acontecido com ele. No meio da conversa, o filho dela o ataca, quebrando um pedaço de espelho no qual Sam pode ver refletida a imagem da mulher de seus sonhos, que estava no andar de cima e perguntava sobre o porquê daquela gritaria.

Esta cena apresenta grande significado. Jung explica que a *anima* nunca pode ser reconhecida por si. Ela sempre é projetada em um objeto, seja ele coisa ou pessoa, normalmente do sexo oposto do sonhador. É uma estrutura que, topograficamente, fica muito distante da consciência (no andar de cima). Por esse motivo, para que o ego possa reconhecê-

la, necessariamente precisa de um anteparo. Metaforicamente, um espelho, como apresentado na cena do filme de forma genial, por Giliam. Pelo espelho, Sam enxerga que Jill está no “outro andar”, ou seja, numa outra dimensão. Não na consciência, local que ele vive e é o personagem principal - o centro – mas, no inconsciente.

A *anima* é o psicopompo, ou seja, a estrutura que tem como objetivo fazer pontes, ligações entre o ego e o seu mundo interior - o Self - centro e totalidade psíquica. É ela que efetiva esta ligação, conhecida como eixo ego-Self e responsável por trazer sentido e significado à vida do homem. Neste encontro, ocorre a possibilidade de efetivar as mudanças necessárias para restaurar a unidade perdida e propiciar que a vida tenha sentido, mesmo na loucura da vida externa. Na interpretação neoplatônica, a reação estética necessária para que Sam quebrasse este movimento unilateral de sua personalidade consistiria no despertar do coração imaginativo e sensitivo, que entra diretamente na imaginação. O movimento para o coração seria um movimento de *poesis*: metafórico e psicológico.

Na cena acima descrita, ocorre um fato denominado por Jung (2011) de sincronicidade, para descrever fatos comumente conhecidos como “coincidência significativa”. O psiquiatra suíço, juntamente com o físico austríaco Wolfgang Pauli trabalharam juntos para descrever tal fenômeno psíquico. Segundo os pesquisadores, o termo “sincronicidade” deriva do grego “*syn*” que significa junto e “*chronos*” que denota a questão de tempo. Seria uma espécie de relação significativa que ocorre entre dois ou mais fatos, que não apresentam aspectos de causalidade de acontecimentos.

A Sincronicidade não é mais enigmática nem mais misteriosa do que as descontinuidades da Física. É apenas nossa convicção arraigada do poder absoluto da causalidade que cria as dificuldades ao nosso entendimento e nos faz parecer que não existem nem podem existir acontecimentos acasais. [...] As coincidências significativas são pensáveis como puro acaso. Mas, quanto mais elas se multiplicam, maior e mais exata é a concordância, tanto mais diminui sua probabilidade e mais aumenta sua impensabilidade, quer dizer, não se pode mais considerá-las como meros acasos, mas, por não terem explicação causal, devem ser vistas como simples arranjos que têm sentido (JUNG, 2011, §957, p. 110).

Assim, o fato de Jill morar exatamente no andar acima do apartamento da viúva de Buttle e estar em casa, precisamente naquele dia e naquele horário, não foram por “acaso”, como o senso comum imagina. Segundo Jung (2011L), estes fenômenos são “fatos determinados pelos instintos ou pelos arquétipos e que não podem ser compreendidos mediante o princípio de causalidade” (p. 8). Na realidade, são coincidências significativas que trazem para o campo da ciência uma nova dimensão de estudo.

Sam, ao compreender a excepcionalidade dos fatos, corre para fora do apartamento para ver se conseguiria encontrar-se com a mulher de seus sonhos. Ele estava completamente apaixonado e enlouquecido por ver que, de fato, sua amada existia no mundo real. Ao sair, não mais pôde encontrá-la. Foi então que ouviu uma menina gritar: “O nome dela é Jill ... Jill Layton”.

Inicia-se em Sam um movimento interno, como algo mágico envolvendo a consciência de forma avassaladora a fim de quebrar com a rigidez egoica de ficar preso na unilateralidade de pensar unicamente nos aspectos puramente referentes ao trabalho, privando-o de uma vida pessoal ou familiar.



Fig.68 – Sincronicidade: Jill, a *anima*.



Fig. 69 – Composition with Portrait - Victor Brauner- 1930- 1935.

Surge a *anima* como um psicopompo com a finalidade de juntar os cacos fragmentados da psique neuroticamente cindida, e, como descrito por Platão, Sam sente um impulso quase febril para encontrar a mulher amada, ou seja, “a emanção da beleza”.

O que foi recentemente iniciado e que outrora teve o dom de contemplar muita coisa, esse, quando vislumbra um rosto divino ou qualquer outro objecto que traga a recordação da Beleza, ou um corpo formoso, esse experimenta primeiramente uma espécie de tremor e, depois, certa emoção, semelhante à de outrora. Nessa altura, volta o olhar para o objecto belo que assim o despertou, e venera-o, como se de um deus se tratasse. Nestas circunstâncias, não fosse o receio de ser considerado como um mono maníaco cumulária de homenagens o objecto bem-amado. No momento que o contempla, é percorrido um estremecimento febril, pois que, uma vez recebida pelos olhos a emanção da beleza, sente-se aconchegado e essa emanção dá a vitalidade às asas da sua alma (PLATÃO, 2000, p. 68).

2.7 A SÉTIMA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO

É o momento da “provação suprema”. O que será que Sam, o ego, faria com tamanha provação? Estava ele forte o suficiente para enfrentar, na vida real, a mulher que ele projetava sua estrutura de *anima*? Ele volta para o escritório e procura dados que levassem à Jill, mas não obteve resultados, apenas uma fotografia. Ele percebe que se aceitasse a promoção talvez pudesse obter estes dados e chegasse até a mulher amada.

Nesse momento, o ego começa a sair da postura de passividade e inicia um movimento ativo em sua jornada mitológica. Mas, o Sr. Kurtzmann lhe diz que como sabia que Sam não queria esta promoção, assinara desistindo dela. Sam volta para casa decepcionado. Pensava em como poderia encontrá-la. Perdido em seus pensamentos e desenhando cabelos compridos na foto de Jill, pois, no mundo concreto ela apresenta os cabelos curtos, levando a pensar que sua mente buscava a similaridade entre ambas, atualizando o arquétipo, dando-lhe uma cara, uma face, uma forma, uma imagem arquetípica, como denominado por Jung (2011).

Durante o caminho tem uma espécie de visão ou devaneio. O conteúdo do sonho (ou pesadelo) aponta para um grave acontecimento. Agora as imagens mostram apenas estruturas de aço e concreto. Nenhuma vegetação ou cor, um estranho deserto sem vida. Sam, com a mesma armadura de metal prateado e suas asas brancas, surge desesperadamente à procura de Jill.

Mas, quando se encontra separada do objecto amado, sente-se fenecer. As aberturas pelas quais saem as asas começam a murchar e, logo, que se fecham, interceptam o crescimento da asa. Por sua vez, a asa, feita prisioneira no interior, juntamente com a força do desejo, começa a palpitar fortemente, fazendo pressão sobre cada uma das saídas. Assim, atormentada, a alma abandona-se abulicamente à dor, ao mesmo tempo em que a recordação do objecto belo a leva a deixar-se invadir pelo frenesim. A mistura destes dois sentimentos leva a alma a atormentar-se com o aspecto derrotista da sua situação, por verificar que é incapaz de vencer. Neste delírio em que foi lançada, não pode repousar, nem de noite, nem de dia, e, impedida pela paixão, lança-se em busca de lugares onde, segundo julga, pode encontrar a Beleza (PLATÃO, 2000, p. 69).

Esse era o estado geral de Sam, ensandecido pela ausência de sua *anima*. Ela, em seus sonhos, aparecia presa em uma estranha gaiola de ferro, que flutuava e estava sendo puxada por estranhos bonecos de plástico e roupas esfarrapadas, como zumbis.



Fig. 70 – aridez egoica: tudo é aço e concreto. Fig. 71. Falln – Allen Kopera; 2007 -2009.

Para Marcílio Ficino (*apud* GALVÃO, 2013), a *anima* necessita ser livre, mas os sonhos de Sam demonstram o contrário. Sua alma encontrava-se presa, acorrentada, triste e não possuía mais a mobilidade que tanto necessitava para ir ao mundo das ideias e trazer ao mundo manifesto as imagens puras, repletas de sentido e significado. Já não conseguia mais ser intérprete de Deus, segundo as ideias de Ficino, e transitar livremente entre os dois mundos. É por este fato que o mundo de Sam não possuía beleza, já não possuía amor. Sua *anima* não conseguia acessar o mundo das ideias e trazer o desejo de beleza.



Fig. 72 – Boneco Zumbi reprimindo a *Anima*. Fig. 73 – O ego-herói tenta salvar a *Anima*.

Seu mundo interno trazia a imagem de bonecos desfigurados que mantinham sua alma amarrada em uma estranha gaiola que mesmo com tamanho peso, tenta insistentemente alçar voo, mas está impossibilitada pelas cordas que a aprisionam. Hillman enfatiza a necessidade de se olhar para o mundo com um movimento de *poesis*, ou seja, que tenhamos um olhar metafórico e psicológico para com objetos, coisas e pessoas. Ao desenvolver uma atitude que envolva um “coração estético”, saímos da tendência a literalizar os fatos e acontecimentos - fato este ocasionado quando se usa unicamente o cérebro ou as funções racionais – e passamos a entrar diretamente na imaginação e desenvolver o que Ficino denomina um “mundo sensível”, que propicia o reconhecimento que cada coisa sorri e possui sua fascinação.

A apreciação da *anima mundi* requer advérbios e adjetivos que imaginem precisamente os acontecimentos particulares do mundo em imagens particulares, tanto quanto os Deuses antigos ficaram conhecidos através dos epítetos adverbiais e adjetivais – Atena de olhos cinzentos, Marte de rosto corado, a virgem e ágil Ártemis. Perceber o valor das coisas e as virtudes nelas presentes requer uma linguagem de valores e virtudes, um retorno das qualidades secundárias das coisas – cores, texturas, sabores (HILLMAN, 1993, p. 22).

Assim, Hillman (1993) enfatiza que observar cada acontecimento limitaria nosso apetite pelos acontecimentos externos, nos desacelerando radicalmente e, conseqüentemente, afetaria as defesas maníacas frequentemente utilizadas. A atenção provocada por intermédio da observação atenta das qualidades das coisas faria com que o indivíduo desenvolvesse um “notar” e “é desse notar que depende o conhecimento” (p. 21).

Este fato pode ser melhor compreendido quando se olha para a forma pela qual os gregos viam e percebiam as coisas. Barcellos (2019) explicita que, para que os gregos pudessem responder a questões como: o que seria o amor? O que seria a doença, a morte, entre outras coisas? Criava-se um deus, um THEOS, ou seja, um qualificativo; e assim compreendido, os deuses são o próprio mundo. Qualificar ou criar predicativos dá um aspecto psicológico para o próprio mundo. Para exemplificar, veja-se outro epíteto atribuído à Atena²²: “Atena olhos-de-coruja” (HOMERO [WERNER], 2018, p. 170, canto 3). Embora a coruja fosse seu animal de estimação, este epíteto simbolicamente evidencia que a deusa herda o olhar do pai, Zeus. Como maior deus do Olimpo, Zeus é aquele que nunca dorme e está olhando para seus filhos o tempo todo.

A esta energia paterna foi dado o nome de Zeus, ou seja, ao se imaginar este tipo de consciência é imaginar um deus. Ele exerce a justiça que depende do olhar, um olhar atento, totalizante. Este olhar é o que está e foi herdado por sua filha Atena, a filha predileta, pois saiu de sua cabeça. Ela é a divina clareza das ações pensadas e, segundo Kerényi (2002), simultaneamente propicia aos homens as artes que embelezam a vida e o freio dos cavalos.

Psicologicamente falando, Atena é a energia que freia a ação refletida, o domínio do lado instintivo e emocional para colocá-los a serviço da psique e isso garante que se chegue mais longe. Portanto, é exatamente esta característica que garante a deusa que seja tida como guia, não apenas de Ulisses, mas dos heróis e humanos como qualidade paradoxalmente maternal e a força realizadora colocada no mundo para que se possa vencer os projetos, batalhas e lutas. É a força estrategista, o *lógos* que ajuda a organizar as coisas com clareza, senso prático, energia da batalha, pois é conhecida como a deusa da proximidade.

²² Tradução de Vogler

Ao restaurar a linguagem de forma a prestar atenção às qualidades da vida, pode-se melhorar significativamente a própria qualidade de vida, como se construísse um retorno consciente à insistência renascentista sobre a retórica, de forma a incorporar os métodos poéticos do Imagismo, do Concretismo, do Objetivismo e do Verso Projetivo. Todos estes modos de linguagem, segundo Hillman (1993), realmente animam as coisas e desenvolvem “seus rostos animados” (p. 23).



Fig. 74 – *Anima no exílio.*



Fig. 75 - René Magritte. *The Lovers.* 1928. Museum of Modern Art, NY, USA.

Segundo as imagens do sonho, pode-se inferir que Sam não utiliza este coração estético, portanto, seu estado psíquico está cada vez mais crítico. Ele demonstra estar em colapso nervoso. A anima que anteriormente era alegre, sorridente e sedutora, agora aparece presa em uma espécie de exílio, quase inatingível.

Sam chega em casa e encontra tudo em um completo caos. Os engenheiros haviam entrado e feito a maior confusão. Trouxeram o protocolo exigido por ele, anteriormente, como desculpa para que não encontrassem Harry Tuttle. Eles encontraram o reparo utilizado por Tuttle e disseram que não gostavam de sabotagem. Saíram e deixaram tudo numa completa bagunça, com canos esparsos por todo o apartamento. Mais uma vez o elemento ar: primeiramente foi demonstrado para o ego nas imagens do sonho, como as asas do herói que voava, e agora no superaquecimento do sistema de “ar” refrigerado. Este elemento parece sofrer ação do elemento fogo, do aquecimento, para provocar a transformação.

O que anteriormente era o próprio meio de alçar voo com o auxílio das asas que o herói já havia conquistado, agora torna-se pesado e confuso. O ego não conseguiu escutar as lições da imaginação aérea e do pensar filosófico e se tornar leve, claro e vibrante como os sonhos iniciais. Ele está sofrendo a ação do “Princípio de Correspondência” de Hermes

Trismegisto²³, que demonstra que se o mundo interno se encontra deserto e sem vida, perdendo o contato com a *anima*, a mulher amada e a estrutura de significado; no mundo externo isso também é uma realidade.

A realidade que Jung denomina como “realidade psíquica”. O superaquecimento do sistema (fora) remete a um superaquecimento do sistema psíquico (dentro), e, de acordo o princípio da alquimia, o dentro corresponde ao fora: o colapso psíquico.

A provação suprema, objetivo desta etapa do mito pessoal, demonstra que Sam necessita passar pela ação do fogo transmutador para que possa ser capaz de atingir a transformação. Assim como uma substância química em um cadinho de laboratório para ampliar a consciência. E, para que possa enfrentar a suprema prova, necessário se faz que tenha uma atitude de coragem.

Rollo May (1980) enfatiza que a coragem é uma virtude que exige maturidade. O autor não se refere à coragem necessária a ameaças externas, mas se refere, sobretudo, à qualidade interior como a maneira do ser humano se relacionar consigo e com suas aptidões. Sam, com a anima “sequestrada” pelos zumbis de plástico, necessitará da aptidão da coragem para que possa enfrentar a ansiedade básica que advém da conquista da liberdade que sentirá ao reparar o eixo ego-self, liberando seu lado feminino, sua anima reprimida. Rollo May (1980) afirma ainda que o oposto da coragem, por estranho que pareça, não é a covardia como muitos possam pensar, mas sim a ausência da coragem. O indivíduo não realiza o enfrentamento necessário diante das adversidades, aos choques da existência para suportar e atualizar os embates ao desconhecido, saindo da conformidade automática.

A coragem é indispensável para qualquer relacionamento criativo e, segundo Bachelard (*apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001), “o amor é a primeira hipótese científica para a reprodução objetiva do fogo e, antes de ser filho da madeira, o fogo é filho do homem” (p. 442). Sam literalmente queima de paixão, e isso sobrecarregou seu sistema psíquico ao perceber que a mulher amada estava tão próxima, mas, paradoxalmente tão distante, pois ele não conseguiu localizá-la.

O sonho mostra que, além disso, ela estava presa, sob o poder de estranhas criaturas que ele nem sabe ao certo o que são. Na realidade, são farrapos de sua subpersonalidade. Restos de sonhos, desejos e tudo o mais que ele gostaria de ter sido e nunca pôde ser por falta de coragem, mas que ainda permanecem insistindo para serem acolhidos e integrados.

²³ Descritas pelos Três Iniciados in Caibalion (2018).

Era como se a alma, tentando se livrar do corpo pesado, preso pelas cordas, tentasse alçar voo libertador, mas as amarras a prendem a uma dor esmagadora e aflitiva. Hillman (1993) explica que olhar para cima pode corresponder a um “gesto de aspiração e orientação rumo a uma ordem mais elevada do cosmo, uma imaginação se abrindo em direção às estrelas” (p. 45). Mas, as imagens do sonho lhe sugerem exatamente o contrário, como se sua imaginação estivesse trancafiada por complexos de tonalidade afetiva (os bonecos de plástico), isolando-o de toda aspiração que lhe elevasse da cinza e da dura realidade que o envolvia.

Neste embate interno, o Self envia um novo sonho. Sam, com as mesmas roupas de herói, tenta salvar sua amada que estava presa nas grades de ferro e as correntes soltas, flutuavam no ar. Aparece novamente outro boneco-zumbi. De repente um Samurai ataca. Inicia uma batalha de vida ou morte. O Samurai possui uma característica peculiar: ele aparece, luta e de repente desaparece, voltando a aparecer em algum outro local. De repente, o Samurai é atingido no pé, e pega fogo. O fogo logo atinge o braço, o peito, caindo finalmente coberto em chamas. Sam, em atitude máxima de coragem, tirou a máscara para conhecer a face do inimigo, quando surpreendentemente reconhece que ele próprio era o inimigo.

De acordo com a Wikipédia (2019), inicialmente, no império japonês, os samurais eram servidores civis que apresentavam dupla finalidade: tanto para cobrar impostos, trabalhando na coletoria, quanto na administração e na arte da caligrafia. Posteriormente, ganharam funções militares.



Fig. 76 - Enfrentar a si mesmo: o maior desafio.



Fig. 77 - Pablo Picasso- Faun, horse and Bird, 1936. Musée Picasso, Paris, France.

Era atribuído a eles também o posto de estabelecer a ordem em caso de revolta. As características exigidas para um samurai eram: grande disciplina, lealdade, honra até a morte, coragem extrema e habilidade com a espada.

Em seu trabalho, também era exigido de Sam estas características: ele era um servidor civil com grande disciplina, a começar pelas roupas, usando-as de forma impecável, como os demais funcionários; fazia suas atribuições com capricho e lealdade. Enquanto realizava seu trabalho na administração, estava de acordo com suas leis internas, e isso o deixava bem, como os sonhos haviam demonstrado que estavam na fase alquímica da albedo, um estágio apático, mas com maior estruturação que o caos inicial da nigredo. De repente, ao ser obrigado a entregar o cheque para a viúva de Buttle, algo dentro dele se quebrou. Seus valores internos foram questionados e ele, mesmo sem querer, teve que “estabelecer a ordem em caso de revolta”, como o Samurai. A revolta, tanto da viúva quanto da criança, ativou nele um complexo de tonalidade afetiva: o seu lado samurai.

Jung (2011h) enfatiza que, para que se possa trabalhar com a simbologia dos sonhos, é necessário considerar as naturezas filosóficas, religiosas e morais conscientes, não as considerando como sinal ou sintoma de caráter imutável, mas como um verdadeiro símbolo, que expresse um conteúdo particular do sonhador, que o consciente ainda não pôde ou ainda não conseguiu reconhecer, para, posteriormente relacioná-lo conscientemente. Ele enfatiza que, em se tratando da prática clínica, é sempre recomendável “considerar aquilo que o símbolo significa em relação à situação consciente” (§342), ou seja, o símbolo precisa ser tratado como se não fosse fixo, e a investigação precisa ser sobre o que aquele conteúdo significa para o sonhador.

Mas, a vida é como a matemática, que apresenta também a sentença que “em toda regra há as suas exceções”, para a análise dos sonhos não seria diferente. Há ocasiões em que há necessidade de se entrar mais intimamente no significado dos símbolos principais, indo para uma parte da versão mitológica e histórico-linguística do símbolo. Com certeza, não se trata de um conteúdo pessoal do sonhador, mas de algo do inconsciente coletivo, que permanece vivo na linguagem e na estrutura da psique. Desta maneira, o símbolo necessita ser olhado de forma relativamente fixa, mas, na prática, como defini-lo? Aqui entra o conhecimento da Literatura Comparada. Jung afirma:

A comprovação científica da natureza só é possível pelo exame comparativo, englobando a mitologia, o folclore, a religião e a linguística. A natureza filogenética da psique se revela muito mais no sonho do que em nosso mundo consciente. As imagens oriundas da natureza mais primitiva e os impulsos mais arcaicos falam através do sonho. Pela assimilação de conteúdos inconscientes, a vida consciente momentânea é de novo ajustada à lei natural, da qual se desvia muito facilmente. Isto traz o paciente de volta à sua própria lei interior (JUNG, 2011h, §351, p. 44).

Segundo Jung (2011), complexos são temas carregados de afeto. Assim, pode-se concluir que o inconsciente escolhe as imagens presentes nos sonhos de forma diametralmente precisas, simbólicas e impregnadas de inteligência. A palavra “Samurai” inicia exatamente com as três primeiras letras necessárias para formar o nome “Sam”. Assim, ele já tinha quase todas as “letras” para ser um **samurai**, ou seja, já possuía quase todos seus atributos, o que lhe trouxe muita culpa. Houve uma guerra de vida ou morte dentro dele. No início, o complexo atuava de forma autônoma, mas, ao ser atingido pela espada de Sam, pode ser calcinado, queimado. Aqui ocorre o pior prognóstico possível: o ego não soube se utilizar corretamente das cores da Aquarela do Brasil. Ao lutar com o complexo e estar na operação alquímica *albedo*, era como se sua vida fosse uma tela em branco. Segundo as orientações do Self, ele teria que se utilizar das cores da aquarela, mas, ao ser possuído pelo complexo, não conseguiu, cindindo-se.

Hillman (2011) adverte que podem ocorrer alguns perigos neste estágio alquímico do processo de transformação: a “transição como calcinação prematura” (p. 262). Este alerta feito pelo autor representa que, embora a *calcinação*, alquimicamente se assemelha a um estágio realizado via secagem por calor seja algo necessário nesta fase. Este processo, quando feito erroneamente, pode levar a uma “queimadura analítica”, exatamente quando o calor surge prematuramente.

Segundo o autor, após a albedo, a operação que surge é a rubedo, o vermelho, na palheta da aquarela. Mas antes dela, é necessário passar previamente por uma infinidade de tonalidades que irão desde o amarelo até chegar ao laranja, para finalmente atingir o vermelho. Sob a atuação do complexo autônomo (nos sonhos simbolizados tanto pelos bonecos de plástico quanto pelo samurai), Sam, prematuramente pulou do branco, diretamente ao vermelho, apresentado no sonho pelas labaredas do fogo ao atingir o pé do Samurai, demonstrando um mau prognóstico. Pode-se compreender, então que

enquanto a alma permanecer em estado inconsciente, como todos os elementos inconscientes, seus meios de expressão são compulsivamente primitivos – através dos complexos, identidade, inflação e projeção. [...] A identidade com a alma manifesta-se em todos os tipos de melancolia, autopiedade, sentimentalismo, depressão, retraimento meditativo, acessos de paixão, hipersensibilidade mórbida [...] (WHITMONT, 2002, p. 172).

Características estas que Sam, pela cisão, tanto com a alma quanto com outros aspectos de sua personalidade, apresenta a partir desta parte do filme. Muito confuso, porque sofreu a atuação dos complexos, finalmente aceita um convite feito para uma festa na casa de

sua mãe para comemorar o sucesso de sua última cirurgia plástica. Pensa que talvez pudesse encontrar o Vice-Ministro e assim pedir a mudança para o Ministério de Recuperação das Informações, para assim ter acesso a computadores que lhe dessem dados sobre o paradeiro de Jill. E assim se deu. Ele conversou com o Vice-Ministro e conseguiu a promoção. Foi isolado em uma pequena sala e em um prédio completamente cinza, no trigésimo andar. O isolamento afetivo iniciara, a cisão psíquica estava realmente instalada também externamente.

Sam pede ajuda para Harvey Lime, o estranho funcionário da sala ao lado, para que o ajude a encontrar dados que o levasse até Jill. Enquanto ele esperava notícias, acaba dormindo em sua sala e sonhando que a encontra, mas ela ainda estava presa na jaula de ferro. Ele voa para libertá-la, quando o chão adquire vida, aparece o rosto do antigo chefe pedindo a ele que não fosse embora. Ele tinha braços e mãos de pedra e tenta segurá-lo. Este sonho é grave. O chão, ou seja, o contato com a realidade de Sam começa a ruir. Os sonhos iniciais demonstravam que ele alçava voo livremente, mas agora se encontra preso a uma realidade cinza, horrível.



Fig. 78 – Contato com a realidade começa a ruir.



Fig. 79 – Início do surto neurótico.

Trata-se também de uma alusão ao Complexo Materno que, quando negativo, prende e não permite que o indivíduo tenha liberdade. Pode estar refletido na mãe biológica, em uma instituição ou ainda em uma figura de autoridade, como é o caso do antigo chefe, o Sr. Kurtzmann. Segundo Chevalier & Gheerbrant (2001), o solo, a terra, simbolizam a “função maternal, a que dá e rouba a vida” (p. 879). Isso traz a hipótese de que há problemas na relação materna, aquela mulher fútil e sempre rodeada por pretendentes. Rollo May (1980) afirma que, além de se cortar o cordão umbilical fisiológico após o nascimento, há também a necessidade imperiosa do indivíduo cortar o cordão umbilical psicológico. Caso contrário, nunca se tornará um adulto seguro, pois seu desenvolvimento será bloqueado, tornando-se repleto de ira e ressentimento.

O tema da luta contra a mãe aparece em inúmeros momentos na mitologia, arte e/ ou na literatura. Aparece em um dos maiores dramas de todos os tempos, o de Orestes, como as

do drama de Édipo, ou do livro de Jó. Este e inúmeros outros dramas trazem este conflito arquetípico, como um evento psicológico que suscita estudos e reflexões, como no sonho de Sam, que apresenta ainda outro agravante: ele encontra-se completamente isolado. Rollo May (1980) afirma que o isolamento e a perda da linguagem de comunicação pessoal ocorrem simultâneos com a perda do senso do self.

Harvey descobre que Jill tinha um caminhão e seus dados estariam com o funcionário 412/L, da sala 5001. Sam corre até o local indicado. O funcionário era seu amigo Jack. Sam percebe que ele fazia parte do esquema de torturas do governo. Ao solicitar informações que o levassem a Jill, o amigo pergunta o quanto Sam sabe sobre ela. Ele relata o erro que levou à prisão de Buttle.

Jack fala que estavam investigando Jill, pois assistira a prisão de Buttle. Ela estava na lista das detenções, de forma que levava a pensar que se tratava de uma terrorista, pois após o incidente, andava fazendo muitos questionamentos. Jack acabou dando a ficha de Jill e pede para Sam não a perder. Antes de sair, Jack lhe presenteia com um terno novo. Era melhor, mas ainda da mesma cor. Completamente cinza, como o anterior. Sam retorna para sua sala no trigésimo andar, mas, no caminho o elevador estava com problemas. Outro indício de dificuldade de locomoção. O que anteriormente podia se movimentar na vertical, elevando-o de um para outro andar, ou seja, do inconsciente para a consciência e vice-versa, agora não está respondendo aos controles. O ego já não apresenta o domínio sobre a consciência. Ele para e do alto pode ver Jill tentando entrar. Ele tenta parar no andar que ela estava, mas sem sucesso. O elevador passou direto. Sam tenta voltar por outro lado, mas era o privado, somente destinado ao Vice-Ministro.

O guarda pede sua identificação, mas havia ficado no terno antigo. Ele teria que preencher um relatório sobre isso. Estes são os aspectos repressivos de sua psique. Os rígidos padrões internos de leis e normas. A inflexibilidade que ele próprio cobra de si e a obediência cega às normas, rigidamente instituídas. Percebe que Jill está sendo interpelada pela polícia e interfere, mostrando suas insígnias do governo. Teatralmente, com o pretexto de levá-la como prisioneira, eles saem numa tentativa desenfreada de fuga. Enquanto ela dirigia um enorme caminhão, ele se explica, se apresenta e fala de seus sonhos a respeito dela.

Neste momento, a música se intensifica. Mais um convite do Self para que a união se faça, rompe-se o movimento neurótico da psique. Assustada, julgando-o um insano, ela empurra-o para fora do caminhão, e ele retorna de forma hilária. Param em um local para pegar uma estranha caixa que ela diz serem presentes de natal, mas ele acredita que ela seja, de fato, uma terrorista.

Na tentativa de fuga, chegam até uma barreira. Ele, com medo, pisa no pé dela para acelerar o caminhão e são perseguidos. Ele solta a casa de Jill, que estava sendo rebocada.

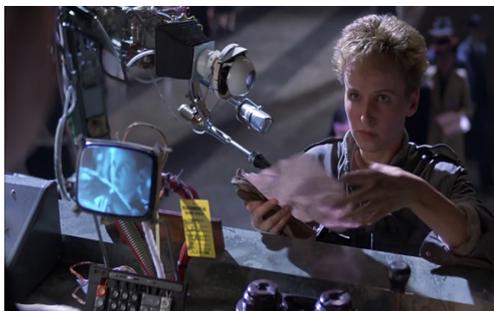


Fig. 80 - Jill se apresentando ao governo.



Fig. 81 - Max Ernst, The Elephants Celebs; 1921, Tate Modern, London, UK.

Os carros que os perseguiam batem na casa e explodem, matando alguns homens carbonizados. Ela muito brava por ele ter sequestrado seu caminhão, feito com que perdesse o emprego e agora era foragida pela polícia. Vão para uma festa de Natal. Houve outro ataque terrorista e Sam achou que tivesse a ver com a caixa que Jill trouxera. Muitas pessoas ficaram feridas, inclusive Jill, entre os escombros. Ele brigou, acreditando que ela tinha alguma ligação com o atentado. Ela, brava, rasga o pacote para mostrar que realmente eram presentes. Era suborno para os funcionários do Governo. Ao ajudar os feridos, ela é presa pela polícia. Como em surto, ele começa a ver o samurai ainda acordado. Este comportamento revela que Sam havia sido possuído pelos complexos. Acorda ao ser levado pela polícia.

Ao ser interrogado, disseram que ele era uma vergonha para o departamento. Eram do departamento de execuções e se orgulhavam de sua reputação. Após ser liberado, corre para a sala 5001 para pedir ajuda para Jack. Ele diz que não pode fazer nada, pois o caso se complicou. Pessoas tinham sido mortas. Ele volta para sua sala no trigésimo andar e, em surto, joga tudo no chão. Ao chegar em casa encontra tudo congelado e com canos quebrados espalhados por toda parte. Os engenheiros elétricos estavam mexendo na fiação. Os encanadores disseram que Sam já não mais morava ali. Possuíam uma autorização temporária, compulsória para efetivar reparos no apartamento e rindo o colocaram para fora.

Tuttle, aspecto correspondente à sombra, vem em socorro ao ego, e numa manobra divertida, pega o cano de esgoto e coloca no sistema de ar condicionado que estava conectado às roupas dos engenheiros. Começa a encher as roupas de esgoto até explodir. Jill aparece. Sam fala que Tuttle é um amigo e neste momento único de ligação entre ego, sombra e anima, finalmente culminaria com um beijo, selando definitivamente a união, desfazendo-se a cisão e, conseqüentemente, a neurose.

Mas o beijo ainda não ocorreu, pois neste exato momento, Tuttle sai novamente pendurado por roldanas, de forma triunfal. Saem disfarçados e vão para o apartamento da mãe de Sam. Quando estão próximos a efetivar o beijo, a união entre ego e anima, ele sai repentinamente e pede para que ela confie nele e o espere. Dirige-se ao Ministério de informações e deleta as informações sobre ela do sistema. Ao passar por uma enorme sala, vê a fotografia da mãe sobre a mesa do Vice-Ministro, como se ela fosse muito importante, talvez cúmplice de todo aquele esquema.



Fig. 82 – A *Anima* é reprimida, “deletada”.



Fig. 83 – The Sphere; Maurits Cornelis Escher, 1921.

Ao retornar, Sam fala que não haveria mais problemas, que ela “não existia mais”, porque ele havia deletado seus dados do sistema, “eu matei você”. Sam, pensando em resolver a situação, efetuou o golpe fatal responsável pela separação definitiva de ambos. Agora a cisão do sistema psíquico fora definitiva. Ele era a única possibilidade de união entre estas duas estruturas. Ela surge com os cabelos longos como nos sonhos.

Deste momento em diante, ela havia sido definitivamente banida da consciência, por isso a mudança em sua aparência física. Agora era apenas uma imagem arquetípica definitivamente presa no inconsciente, como o sonho havia previsto.



Fig. 84– *Anima*: a guardiã do portal e psicopompo.

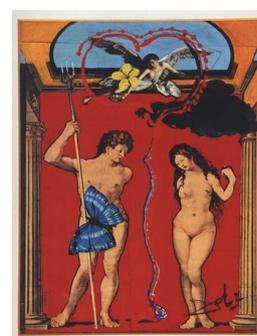


Fig. 85- Salvador Dali, Triomphe De L'Amour, 1977

Em uma cama, com suaves tecidos esvoaçantes ao redor, finalmente ficam juntos, uma *conjunção dos opostos*. Ele sonha que está voando com ela nos braços. Então o dia amanhece.

Era Natal. Ela estava nua, usando apenas um laço ao redor de seu corpo. Diz: “Feliz Natal” e a polícia chega, invade o apartamento e o leva preso.

Houve também uma invasão psíquica. Sam assustado fala que Jill está morta. Faz-se o julgamento e ele é preso. Foi acusado de ter ajudado inimigos da sociedade a ocultar uma fugitiva da justiça e entregar documentos secretos a pessoas não autorizadas; destruiu a propriedade do Governo, inclusive transportadores de pessoal; de apossar-se de veículo pessoal sob falso pretexto; de forjar a assinatura do Chefe de Cadastramento; de dirigir mal os fundos em forma de cheque de A. Buttle; adulterar os tubos providos da Central de Serviços; obstruir as forças da lei e da ordem no exercício de suas funções; desonrar o bom nome do Governo e do Departamento de informações. Caso ele se considerasse culpado por sete a oito acusações, o custo referente às despesas seria mais baixo ou até poderia aceitar um empréstimo com juros competitivos de 11%, durante trinta anos. Assim, teria que assinar o formulário para isso.

Na prisão, o Sr. Helpmann aparece vestido de Papai Noel. A fantasia ironicamente pode representar a persona, o papel social daquele que presenteia. Pergunta enfaticamente o que poderia fazer com ele, uma vez que, para ele, Sam não teria nada que se pudesse fazer. Sam pergunta sobre Jill. Ele disse que ela havia morrido ao resistir à prisão. Era a representação do complexo do poder a questionar o ego sobre o porquê não havia aproveitado as oportunidades e seguido os inúmeros avisos e afirma que, a partir daquele momento, não haveria mais o que poderia ser feito.



Fig. 86 – Ego totalmente isolado da *Anima (preso)*.



Fig. 87 – Weeping Woman
Pablo Picasso, 1937.

As regras já estavam definidas. Em uma cadeira elétrica, surge o torturador com a máscara de boneco de plástico (o complexo autônomo), como nos seus piores pesadelos, o enfrentamento supremo deste período do relógio do mito pessoal. Ele reconhece que era Jack, seu amigo. Sam implora ajuda, mas sem resultados. No momento em que Jack iria efetivar a tortura propriamente dita, ouve-se um tiro. Era Turtle, que atirou na testa de Jack, matando-o em um só disparo.

Vários homens descem em cabos de aço para salvar Sam e ocorre um tiroteio. O ego entra na eterna batalha entre o bem e o mal. Turtle manda tudo pelos ares, ou seja, na tentativa de sair do movimento neurótico, a sombra instala uma bomba, detonada pelo próprio ego, que rompe agora qualquer possibilidade de comunicação entre consciência e inconsciência: um verdadeiro surto psicótico. Ao invés de tentar qualquer reconciliação entre os opostos, o ego explode tudo. Há um definitivo rompimento psíquico.

Ao andar pela cidade que se encontrava em pedaços, algumas pessoas ainda andavam como se estivessem hipnotizadas, sem perceber a guerra que ocorria. Ainda a atuação de vários mecanismos de defesa, tentando não ver a gravidade da situação. Muitos papéis grudam em Tuttle, e, na tentativa de descolá-los, ele desaparece entre eles. Neste momento, a sombra também se desconecta do ego e a cisão aumenta, deixando-o cada vez mais fragmentado.

Ele entra correndo em uma igreja. Estava ocorrendo o velório da Sra. Terrain, amiga de sua mãe que morrera em virtude de uma complicação decorrente de tantos procedimentos estéticos. Estava em um caixão Pink. Morta sim, porém chique. Trágico, se não estivesse sendo cômico. Sua mãe estava de costas, rodeada de pretendentes e, ao virar-se, tinha o rosto de Jill. Aqui ocorre a comprovação do que anteriormente os sonhos haviam diagnosticado. A atuação do complexo materno negativo. A causa da neurotização de Sam. O complexo materno, segundo Jung (2011), é primeiramente projetado na mãe biológica e, posteriormente, na mulher amada. Para o autor (2011), como todo arquétipo, o materno se expressa de inúmeras maneiras. As mais próximas e conhecidas imagens arquetípicas são a própria mãe, a avó, a madrasta e a sogra.



Fig. 88 – Complexo materno negativo.



Fig. 89 - Max Ernst. Marlene. Mother and Son, 1940. Paris, France.

Pode ser a figura de qualquer outra mulher que se relacione com o indivíduo. Mas, pode assumir a imagem de uma deusa, uma santa, a Igreja, a Universidade, a cidade ou o país, a terra, o céu, a floresta, o mar, a lua, entre outras.

Todos estes símbolos do complexo materno, por se tratarem de imagens arquetípicas, possuem dupla polaridade, ou seja, podem assumir um caráter positivo, favorável ou negativo e nefasto. Os símbolos nefastos são a bruxa, o dragão, a baleia ou qualquer outro animal devorador (p. 88). E, oposto a isto, os atributos do arquétipo materno são a mágica autoridade do feminino, a sabedoria, a elevação espiritual além da razão, o bondoso, o que cuida e propicia crescimento, a fertilidade e alimento; o lugar de transformação mágica, de renascimento; instintivos, secreto, obscuro, entre outros.

Assim, Jung (2011) afirma que o complexo materno possui qualidades diametralmente opostas, que correspondem à “mãe amorosa ou à mãe terrível”.

Embora a figura da mãe, tal como aparece na psicologia dos povos, seja de certo modo universal, sua imagem muda substancialmente na experiência prática individual. Aqui o que impressiona antes de tudo é o significado aparentemente predominante da mãe pessoal. [...] a minha concepção difere da teoria psicanalítica em princípio, pelo fato de que atribuo à mãe pessoal um significado mais limitado. Isto significa que não é apenas da mãe pessoal que provém todas as influências sobre a psique infantil descritas na literatura, mas é muito mais o arquétipo projetado na mãe que outorga à mesma um caráter mitológico e com isso lhe confere autoridade e até mesmo numinosidade (JUNG, 2011, § 159, p. 89).

Jung (2011) divide os efeitos traumáticos vivenciados na relação com a mãe em dois grandes grupos: primeiro, o grupo que corresponde às características advindas de atitudes que existem realmente na mãe pessoal, ou a pessoa que exerceu esta função e, o segundo grupo, que se trata apenas de projeções arquetípicas por parte da criança, peculiar à fantasia infantil. Por essa razão, antes de outros fatores, Jung procurava na mãe o fundamento das neuroses infantis. Ele declara que os casos de fobias infantis se tratam, na maioria das vezes, de casos em que a mãe é percebida pela criança como um animal, uma bruxa, fantasma ou coisas deste tipo, ou seja, de ter assumido forma mitológica. Assim, concluindo, “o arquétipo materno é a base do chamado complexo materno” (§ 161, p. 90).

Chegamos ao problema central de Sam, previamente evidenciado nos sonhos. Ele, na tentativa de fuga, esbarra no caixão e o corpo liquefeito derrama-se como gelatina. Ele pula dentro do caixão que não tem mais fundo e é perseguido pelos soldados e bonecos zumbis em um tipo de submundo. Foi completamente tragado pelo inconsciente. Sam se esconde em uma casa e percebe que está sendo salvo por Jill que o puxava no caminhão. Era a casa que anteriormente havia sido explodida na fuga, demonstrando que o contato com a realidade de Sam estava cada vez mais precário.

Sam e Jill fogem juntos, deixando para traz os tapumes que impediam que vissem o que havia além da estrada. Até chegarem a um local que se podia visualizar a natureza. Finalmente o verde da grama, das árvores e as outras cores da natureza. A música Aquarela do Brasil aparece mais forte como nunca, enfim, a cena muda e se pode visualizar a amarga realidade, diferente da fantasia de Sam.



Fig. 90. Tapumes escondem o deserto (mecanismo de defesa do ego – negação).



Fig. 91 – Salvador Dali. Rhinocerotus Figure of Phidias' Illisos, 1954.

Tudo não passara de um vislumbre do que poderia ter sido se Sam tivesse ouvido os avisos do Self, enviados por meio dos sonhos. Ter ouvido o chamado para aventura seria, assim como Ulisses, ter a coragem de voltar para casa. Voltar para si, para suas necessidades internas, independente das exigências sociais. Finalmente, Sam aparece em uma camisa de força, cantarolando a Aquarela do Brasil. Tudo não passara de alucinações em seu surto psicótico. A completa fragmentação psíquica que esfacelara o ego. Tudo estava novamente cinza, monocromático e os conteúdos todos misturados. Consciência e inconsciência agora estavam completamente embaralhadas, sem um ego que os discrimine e os separe.



Fig. 92 – Sam em surto por não ter ouvido o chamado para a Jornada.

Tudo num completo abandono, cindindo-se completamente de todas as cores, dos amores, dos sentimentos e emoções. Apesar de todos os avisos e chamados do Self para que

se dedicasse mais a uma vida simbólica. Mensagens contidas nos sonhos, o verdadeiro guardião da psique e revelador do mito pessoal. Este é o mito pessoal; é o mito que Sam escolhera para viver. Não completou a sétima hora do relógio mitológico. Perdeu-se na “provação suprema” quando se entregou aos seus medos e foi derrotado por eles. Aparece o Dr. Jack e o Sr. Helpmann dizendo que ele estava em outro lugar. Seu olhar estava longe e sem brilho. Ele sentado na cadeira elétrica, demente.

Na visão de Jung (2011h), o olhar simbólico do sonho faz a conexão entre as partes e traz a possibilidade de juntar a superfície da consciência às profundezas do inconsciente, o objetivo ao subjetivo, interagindo e se relacionando com o ego.

O modo específico de o inconsciente se comunicar com a consciência é o sonho. Da mesma forma que a alma tem seu lado diurno, que é a consciência, ela também tem seu lado noturno, seu funcionamento psíquico inconsciente, que poderia ser concebido como o fantasiar onírico. Assim como não existem apenas desejos e medos no consciente, mas uma infinidade de outras coisas, também é sumamente provável que a nossa alma onírica tenha uma riqueza semelhante de conteúdos e formas de vida ou, quem sabe, muito superiores às da vida consciente, cuja natureza é essencialmente concentração, limitação e exclusão (JUNG, 2011h, §317, p.31).

Necessitaria ter desenvolvido um “coração estético” capaz de lhe propiciar uma vivência imaginativa, para trazer o fortalecimento para o ego suportar o mundo caótico que o asfixiava. Ele não conseguiu sair das localizações literais e ver metaforicamente se desenvolvendo um “notar” que visse além do concreto, que se conectasse à sua alma. A conexão com a *anima* construiria a ponte que o levaria a vivenciar o templo de Afrodite, cuja maior característica, segundo Ficino (*apud* HILLMAN, 1993, p. 18), é a de conhecer o mundo sensível pela fascinação que as *cores* do *mundo alado* oferece.

Infelizmente ele não ouviu o chamado. Sam precisava ter percebido que o mito, compreendido como arquétipo ou modelo, seria uma espécie de rastro do mundo das ideias de Platão, com a finalidade de lhe proporcionar uma forma de como lidar com as dificuldades da vida. Não foi possível para ele perceber que tanto o coração estético como a arte possuem, segundo o pensamento de Ficino (GALVÃO, 2013), uma missão divina, ou seja, o artista se torna um criador divino, pois possui o dom da recriação. O artista deslumbra Deus a partir de sua arte, mas Sam se afogou em seu mundo empobrecido e sem sentido, pois não conseguiu permitir o retorno de sua alma ao mundo.



Fig. 93. Sonho: ligação entre Deus (o Self) e o homem (o ego). Capela Sistina por Michelangelo.

3 METANOIA: A OITAVA HORA DO RELÓGIO MITOLÓGICO EM “O LOBO DA ESTEPE” DE FRED HAINES

“Na metade do caminho da vida pelo qual caminhamos,
acordei e me vi no meio de uma floresta escura
onde a estrada certa havia desaparecido completamente”
(ALIGHIERI, 2005, p. 31).

Este capítulo visa analisar o filme *O Lobo da Estepe*, que foi uma adaptação cinematográfica do romance *Steppenwolf*, escrito por Hermann Hesse, em 1927. Foi escrito e dirigido pelo americano Fred Haines. O protagonista Harry Haller é vivido pelo sueco Max Von Sydow, com a participação de Dominique Sarda, no papel de Hermine, Carla Romanelli como Maria, Pierre Clémenti como Pablo, Sunny Melles vivenciando o papel de Rosa, entre outros. O cenário foi um contexto pós-guerra. Harry era um intelectual de quarenta e sete anos, angustiado e depressivo, vivenciando a crise da meia idade, que se localiza, no relógio mitológico de Campbell, como a oitava hora, ou seja, a metanoia: o caminho de volta para casa, como Ulisses o fez após 20 anos desde o início de sua jornada.

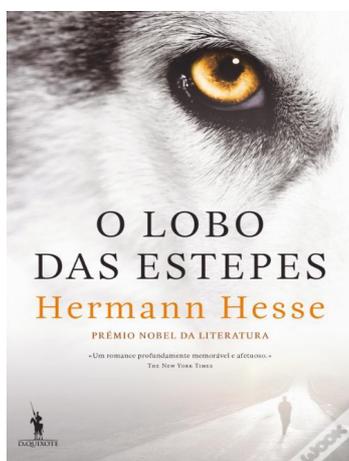


Fig. 94 – Livro de Hermann Hesse, 1927.

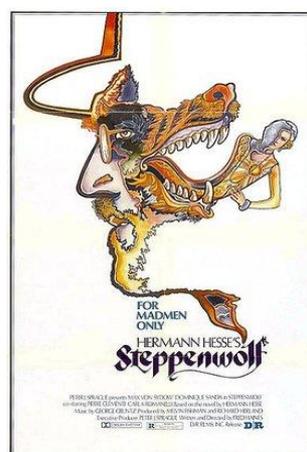


Fig. 95. Filme de Fred Haines, de 1974.

A análise simbólica baseada no esquema quaternário proposto por Jung para a interpretação transversal de *O Lobo da Estepe* ficou definida conforme o esquema abaixo e será desenvolvida no transcórre do presente capítulo. Assim como o protagonista do filme Harry Haller, Hermann Hesse também estava na crise da meia idade. Segundo Hemut Galle, professor de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e Livre Docente em literatura Alemã, naquele momento histórico, Hesse estava sendo muito criticado na Alemanha pelos artigos escritos e publicados na imprensa em geral, assim como

Haller, seu personagem, que foi considerado um ‘traidor nocivo’, pelo que publicava nos jornais.

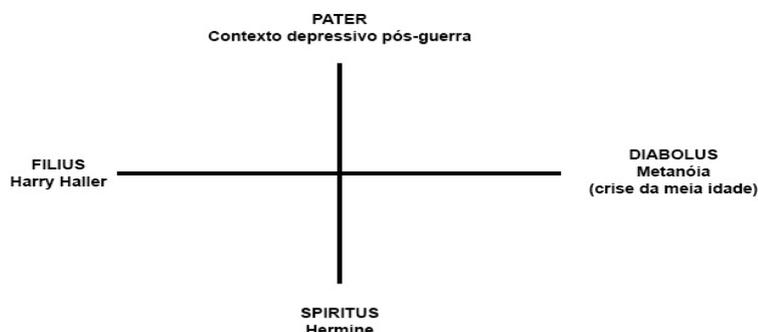


Fig. 96. O Mistério do Quarto – *O Lobo da Estepe*.

Outras similaridades ocorreram entre o personagem e seu criador, entre elas está o fato de ambos possuírem as mesmas iniciais, ou seja, Hermann Hesse e Harry Haller, todos com “H”, assim como Hermine, o aspecto feminino de sua personalidade, ou seja, sua anima e seu amigo de infância, Hermann, que havia desaparecido - aspecto sombra, por isso, no livro está expresso como “os vários ‘eus’ que existem em nós”.

Pessoalmente, Hesse também sofreu uma crise durante a guerra, pela morte de amigos e familiares; tentou suicídio e necessitou de tratamento psiquiátrico. Em entrevista com o diplomata e escritor chileno Miguel Serrano, ele, ao se referir ao seu amigo e psiquiatra suíço C. G. Jung, diz “conheci-o através de um amigo comum que também se interessava pela interpretação dos símbolos. Faz alguns anos que não o vejo. Se voltar a encontrá-lo dê-lhe lembranças do Lobo da Estepe” (SERRANO, 1970, p. 28). Desta forma, fica evidente que o protagonista estava representando a própria personalidade, e isso estava muito claro para Hesse.

O Lobo da Estepe explode com o formato de linearidade, apresenta-se de maneira mais alegórica com apenas uma hora do relógio mitológico. Da mesma maneira como a frase de Dante Alighieri citada no início deste capítulo, descrita em *A Divina Comédia*, quando Alighieri se encontrava com trinta e cinco anos, no ano de 1300. Ele e muitas outras pessoas, ao chegarem “na metade do caminho da vida”, ou seja, na metade da Jornada do herói, chamada por Campbell (2007) de “O caminho de volta”, vivenciam uma grande crise, que na atualidade é muito conhecida como “*crise da meia idade*”. Frederich Nietzsche, neste momento existencial, para amenizar as pressões emocionais advindas neste período significativo, cria o personagem *Zaratustra*, que pode ser analisado como um aspecto de sua

psique. Ele encontrava-se na metade da jornada heroica e recebe o convite para “voltar a ser homem”, como observar-se a seguir:

Quando chegou aos trinta anos, Zaratustra deixou sua Pátria e o lago de sua terra natal e partiu para as montanhas. Lá permaneceu, nutrindo-se de seu espírito e de sua solidão, sem se cansar. Dez anos se passaram. Seu coração, porém, mudou e, em uma manhã, tendo-se levantado com a aurora, pôs-se em frente ao sol e assim falou: '... ando farto de minha sabedoria, como a abelha que acumulasse demasiado mel. Sinto necessidade de mãos que se estendam para mim. Por isso preciso descer às profundidades como tu o fazes todas as noites, quando mergulhas para além do mar para levar tua luz ao mundo subterrâneo.... Como tu, preciso declinar [...]. Eis que a taça quer esvaziar-se de novo e Zaratustra quer voltar a ser homem'. Esse foi o começo do declínio de Zaratustra... (NIETZSCHE, 2011, p. 11).

Nas telas cinematográficas, é possível elencar centenas de exemplos, mas, um dos mais expressivos, sem dúvida, foi o caso de Clint Eastwood com o filme *As Pontes de Madison*, de 1995, baseado no best-seller que possui o mesmo título, escrito por Robert James Waller. O filme foi produzido, dirigido e protagonizado por ele, que até aquele momento era inexpressivo em seus papéis, pois aparecia como personagens secundários. Atuava como policiais implacáveis e pistoleiros sem piedade. Na segunda metade da vida, Clint entra em contato com o lado até então esquecido pelos recônditos de sua alma e passa a dirigir e atuar em filmes sensíveis como “Sobre Meninos e Lobos”, “Bird” e o filme que lhe rendeu o Oscar “A Menina de Ouro”, em 2005.

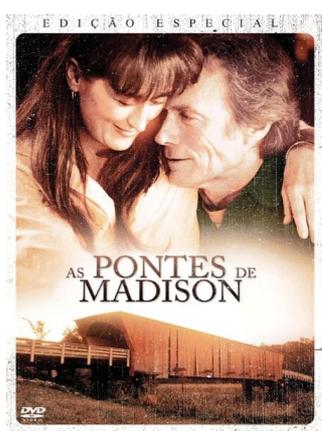


Fig. 97 – Filme de Clint Eastwood.
As Pontes de Madison



Fig. 98 – Tela de São Francisco de Assis mostrando o crucifixo, de Amibale Carraccio, acervo Musei Capitolini, Roma.

Nas páginas históricas, podemos analisar a bibliografia de Francisco de Assis, cuja vida e obra têm ou alcançado a muitos, em diferentes credos religiosos e, considerado pelo *New York Times*: “A Personalidade do Segundo Milênio”, em 1999. Segundo Celano (1986),

em sua juventude, Francisco, filho de um comerciante abastado, entrega-se a uma vida comum, aproveitando os recursos que sua fortuna poderia lhe proporcionar. Aos 25 anos tem um sonho. Via toda sua casa repleta de armas, dentre as quais cita armaduras, escudos e lanças. Como é próprio da idade, tomou este sonho no sentido literal. Ele acreditou que necessitava seguir a carreira militar. Juntou-se ao exército de Assis para combater Perugia, na cidade de Espoleto. Posteriormente, caiu enfermo e gradativamente foi perdendo o entusiasmo pelas coisas da guerra e o desejo por festas e algazarras com amigos. Começa, então, a se afeiçoar pela vivência de isolamento nos bosques. Começou a visitar pequenas igrejas nos campos, até não mais voltar para casa. Assim, teve coragem de abrir mão de toda sua fortuna para buscar uma vida de doação. Desde então, passou a viver em extrema pobreza. Escreveu o “Cântico das Criaturas”, ensinando o amor, desde os astros, “o Irmão Sol”, como passou a ser chamado, amor à “Irmã Lua”, estendendo-se até aos “irmãos animais”.

Na Bíblia Sagrada, pode-se encontrar a narrativa evangélica sobre Saulo, o doutor das leis, que perseguia os cristãos e, apaixonadamente, aplicava, de forma implacável, as penas que as leis da época impunham. Na estrada de Damasco, no momento em que ia ao encalço de Ananias - um cristão daquela localidade - tem uma experiência numinosa, e ficou cego.



Fig. 99. A Conversão de São Paulo por Caravaggio.
Michelangelo Merisi – Óleo.



Fig. 100 – Carl Gustav Jung

Era a projeção da cegueira que apresentava até então e simbolizava seu estado de inconsciência. Ananias acolhe o perseguidor e cuida dele até que recupere a visão, e a partir daquela data, Saulo passa a se chamar Paulo de Tarso. A mudança do nome evidencia a transformação ocorrida em sua personalidade. Evidencia uma enantiodromia, ou seja, uma inversão que, de perseguidor dos cristãos, passa a ser também perseguido.

Na ciência, pode-se citar o exemplo do próprio Jung, que passou por um período de *morte e transformação*, uma transição descrita em seu último livro *Memórias, Sonhos e Reflexões* e por ele denominado “um confronto com o inconsciente” (2001, p. 152-176). Na meia-idade, Jung passou por uma grande mudança e abandonou a parceria com Freud e, a partir daquele momento, estrutura a própria teoria, isoladamente.

3.1 A CRISE DA MEIA-IDADE: METANOIA

A segunda fase do processo de individuação ocorre na metade da vida e, segundo Stein (2006), envolve um movimento diverso do que ocorreu na primeira metade da vida. Enquanto o primeiro momento compreendia um lento e progressivo des-envolver-se do Self, ou seja, uma progressiva separação, agora começa um progresso inverso, em uma unificação da personalidade total.

Pode-se compreender essa segunda fase do processo como expresso metaforicamente por Jung como um “regresso às mães” (JUNG, 2011i, §769, p. 350). No mito, Ulisses de Homero expressa o “voltar para casa”, o retorno de Ulisses ao ponto de partida, porém, transformado. Neste momento existencial, quando o desenvolvimento do ego chega ao seu clímax, os objetivos que anteriormente eram almejados começam a serem questionados e podem levar a uma reavaliação e a energia psíquica muda de direção. A tarefa nesta fase da jornada do herói

consiste em unificar o ego com o inconsciente, o qual contém a vida não vivida da pessoa e o seu potencial não realizado. Esse desenvolvimento na segunda metade da vida é o clássico significado Junguiano de individuação – tornar-se o que a pessoa já é potencialmente, mas agora de um modo mais profundo e mais consciente (STEIN, 2006, p. 158).

Stein (2007) define a crise da meia idade como “a passagem de uma identidade psicológica para outra” (p. 13). Nela, o indivíduo dolorosamente descobre que a confusão emocional e as dificuldades da adolescência, que pareciam ter desaparecido, pois ficaram esquecidas no passado como uma amarelada folha de papel, esparsa nas brumas da memória, ressurgem neste momento existencial como zumbis, para demonstrar que a psique ainda está muito viva e ativa. Esta atividade parece ressurgir para destruir o mito socialmente criado e aceito pela maioria das pessoas, que a vida adulta é toda fundada em uma base sólida.

Se o adulto é capaz de ver a criança como sendo polimórfica e perversa, a criança em nós prefere ver o adulto como sendo uniforme e estável. Mas, na meia-idade, a psique explode como um vulcão e a lava desta erupção destrói e depois redesenha a paisagem de nossa vida psicológica (STEIN, 2007, p. 13).

Para o autor supracitado, neste período, *o Self*, ou seja, o centro organizador da psique vivencia mais uma transformação, mais uma passagem que exige do ego a elaboração de um trabalho interno. “A meia-idade é uma crise do espírito. Nessa crise, perdemos nosso velho Self e o novo Self nasce” (p. 14). Assim, estamos falando agora de um rito de morte e transformação. Por esse fato, o ego pode ser inundado de pensamentos e sentimentos de angústia, e sensação da possibilidade de morte, não no sentido literal, mas uma morte simbólica.

Muitas pessoas procuram várias formas para lidar com as pressões emocionais advindas neste período do desenvolvimento humano, dentre elas podem-se citar a arte e a literatura. Grandes obras literárias vieram à luz para minimizar tal período, como alguns dos exemplos citados anteriormente.

Algo surpreendente, quase imperceptível, ocorre na primeira cena do filme *O Lobo da Estepe*. A câmera passa rapidamente pela escrivaninha de Harry e aparecem alguns papéis, dentre os quais havia uma folha com uma prancha do *Rosário Philosophorum*, um tratado de alquimia do século XVI. Esta imagem é referente, principalmente, ao processo da transformação dos metais. Isso faz retomar o trabalho de Paul Valéry (1999) que enfatiza a importância dos detalhes. Chegou a afirmar que “Deus está no detalhe” (p. 09). Para o autor:

Ambígua e subversiva, barbariza, negando o que quer afirmar, pois, ao contrário, tudo é detalhe, que, sendo natureza e pensamento inseparáveis, incorpora toda a inteligibilidade e toda a poética do objeto que constrói. Espaço e tempo da concepção e da realização do todo, é a gestação, o núcleo (VALÉRY, 1999, p. 09).

Este importantíssimo “detalhe” que Fred Haines colocou logo nas primeiras cenas do filme demonstra o grau de profundidade do que será abordado pelo filme. Valéry (1999) afirma ainda que tudo que antecede a obra são “dados, conhecimentos, premissas e preliminares (...) que inventam verdades artificiais e objetos essencialmente humanos” (p. 09).

A imagem alquímica que aparece é a quarta imagem deste tratado, que apresenta o tema: “O Banho”. Haines antecipa a situação emocional de Harry, dando um diagnóstico prévio, mesmo que de forma subliminar, para o personagem. Esta imagem pode simbolizar o

indivíduo que se encontra na crise da meia idade, ou seja, na *metanoia*. Isso possibilita a visualização da realidade psíquica e a compreensão dos sintomas.



Fig. 101 - A Imersão no Banho. *Rosarium Philosophorum*. Prancha 04.

Segundo a explicação de Jung (2011h), para a imagem do *Rosarium Philosophorum*, o rei representa o espírito (sem alma); a rainha significa o corpo; e o elemento de união, o *vinculum* unificador entre ambos é o amor. Para a alquimia o que mantém os metais unidos é a energia do amor, que, na imagem, é representado pela pomba vindo de cima e da água, vindo de baixo. Mercúrio, o elemento a ser transformado, simula a psique inconsciente. Pode-se assim imaginar o tamanho do desespero de Harry, inconscientemente, ao ter a sensação de seu corpo estar destituído de alma, e ainda estar sem o elemento unificador para sua psique. Uma verdadeira imagem para explicar o vazio existencial que ele sentia, juntamente às milhares de outras pessoas neste momento existencial.

Mas este detalhe não foi criado por Haines. Deveria estar na obra de Hesse, pois, segundo Serrano²⁴ (1970), “Hesse foi mais do que um literato ou poeta para várias gerações. Sua mensagem atinge regiões que estavam reservadas à religião” (p. 17). Isso porque, conforme o nome de sua obra, Hesse seria integrante do “Círculo Hermético”, ou seja, ele se dedicava a estudos profundos. Possuía uma escrita rebuscada, de motivos complicados, que evoluiu para arabescos e chegou ao hinduísmo, ao taoísmo chinês, ao budismo zen e até mesmo às questões matemáticas e ao hermetismo. Isso explica o “pequeno” detalhe quase sem importância na primeira cena do filme, mas imprescindível, que contém a simbologia e todo o conteúdo da história que está por vir. Para Serrano (1970), algo idêntico acontece com os livros e com os homens.

²⁴ Amigo de Hermann Hesse, diplomata e escritor chileno, atual embaixador do Chile na Áustria, é um explorador e escritor que viajou pelo Sul do seu país até a Antártica, procurando encontrar uma explicação para os mitos e lendas dos povos nativos da América do Sul. Em 1953, viajou para a Índia, onde permaneceu cerca de nove anos, buscando ligação entre as antigas civilizações da América Latina e da Ásia. Ali estudou Yoga e iniciou sua correspondência com o Professor Jung, que prefaciou sua obra “*La visitas de la reina de Saba*” e também com o amigo Hermann Hesse.

Possuem um destino próprio, são como que dirigidos às pessoas que os esperam, encontrando-as na hora exata. Os livros vivem, morrem e reencarnam; são construídos de matéria palpitante, que procura e abre caminho através das trevas, frequentemente após a morte de seus autores. [...] A obra destinada a agir profundamente necessita de anos de solidão (SERRANO, 1970, p. 16 e 17).

Para a explicação desta prancha alquímica utilizada por Hesse em seu livro, Jung (2011h) se utiliza da citação de *Frobenius*: “a imersão na água é uma espécie de travessia noturna no mar” (§455, p. 131). Seria o momento em que ocorre uma descida aos infernos, assim com na visão de Dante, origem da obra com este título; uma descida ao Hades ou ao país dos mortos. É a imagem simbólica de uma descida ao inconsciente, para o mundo que fica além da consciência. Ela corresponde à tomada de consciência das fantasias sexuais e de muitos outros conteúdos inconscientes para integrar o que se achava reprimido e ampliar a consciência.

Desta forma, de antemão, pode-se inferir que o protagonista esteja vivenciando um momento como esse, de extrema introspecção e descida a estas regiões não conhecidas pela consciência. A imagem demonstra outra questão delicada. Surge uma ambivalência: a fonte de banho é, por um lado, inofensiva, mas por outro demonstra a possibilidade de uma invasão perigosa do “mar”, ou seja, do inconsciente. Desta forma, como visto no filme, podem ocorrer invasões psíquicas que provoquem desorientação, desespero e um sentimento de ser inundado por algo que, muitas vezes, não se consegue definir. É o despertar do espírito das profundezas, ou seja, o despertar do inconsciente. Ocorre uma operação alquímica conhecida pelos alquimistas como *solutio*, ou seja, uma operação que propicia a dissolução ou resolução de problemas, uma volta ao obscuro estado originário, ao líquido amniótico do útero grávido, o que gera uma sensação de ser engolido, gerando medo e angústia.

3.2 A LUZ DA ESCURIDÃO

Em uma conferência pública proferida em 5 de outubro de 1941, Jung (2011j) fala indiretamente sobre este momento, ou seja, sobre a importância de se extrair a “A luz da escuridão”. Para ele, assim como o sol da verdade revelada, havia “uma luz escondida na escuridão”, que seria a própria transformação. Este processo é capaz de unir e integrar os opostos: o símbolo que permite a visualização do processo, o que faz deste um importante e decisivo momento do ser humano.

Inconscientemente, Harry busca algo que o ajude a transpor este período existencial e lhe traga sentido, tirando-lhe do processo depressivo em que está mergulhado. Sente dores e aflições, o que lhe obriga a tomar medicamentos e a destinar parte de seu tempo dentro de banheiras para aliviar tanto as dores quanto a tensão. Aqui, em sentido também literal, surge a necessidade do banho.

Nas horas que se encontra submerso pela água do banho, simbolicamente nas águas do inconsciente, Harry perde-se em seus pensamentos, cogitando a possibilidade de suicídio. Em seu desespero, pensa que talvez fosse melhor seguir o exemplo de seu amigo Adalbert Stifer: “um acidente fatal enquanto se barbeava”. Em meio ao estado depressivo, percebia que dentro dele, de quando em quando irrompia um desejo selvagem de esmagar, incendiar, destruir, humilhar ídolos, seduzir garotinhas, dinamitar a ordem estabelecida, as coisas importantes, que nada tinha a ver com a integridade de sua vida solitária que levava em meio aos estudos alquímicos, às partituras de Mozart e às palavras de Goethe. Vivia um paradoxo. Os sentimentos de angústia e ansiedade que acometiam Harry evidenciavam que seu ego estava presentindo o convite para efetivar ações que o levasse a morrer para o “velho eu” para que o verdadeiro Harry pudesse ressurgir, transformado. Este sentimento ocorre porque a crise da meia-idade trata-se de uma experiência de morte e transformação. Uma morte simbólica, em que as ilusões precisam acabar, morrer, para que novas renasçam.



Fig.102 – Harry angustiado.

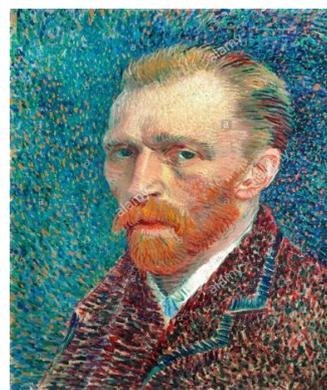


Fig. 103 - Vincent Van Gogh
-Self-Portrait, 1887. Art
Institute of Chicago. USA.

Uma transição, em que é necessário seguir, para que possa se aproximar do potencial interno e se tornar autêntico. Tal como o poema “*A Noite Escura da Alma*”, citado anteriormente. A composição expressa que é necessário ter coragem para enfrentar a noite escura, pois ela passa e o dia amanhece. É imprescindível seguir em frente, como a imagem da fênix que precisa se deixar queimar completamente e das cinzas sair renovada, alçando um

voos magníficos. Assim estava Harry, um intelectual de meia idade, em busca de equilíbrio no auge de uma sociedade repleta de problemas sociais, advindos de um período pós-guerra.

Na Odisseia, que é composta por travessias, este momento é vivido por Ulisses e retratado por Homero como:

Mas quero ainda assim e desejo todos os dias voltar para casa e ver o dia do retorno. Se de novo um deus me golpear no mar vinoso, resistirei, tendo no peito ânimo resistente, pois, já muito, demais sofri e muito aguentei em ondas e guerra; que, depois de tudo venha o retorno (HOMERO, 2011, Canto 5, §220, p. 222).

Em uma de suas caminhadas noturnas, Harry passa por uma estranha porta que chama atenção dele. Em letras góticas estava escrito: “Teatro mágico: a entrada não é para todos”, “só para loucos”. Mas tudo aquilo, como num passe de mágica desaparece.

Jung (2011n) esclarece que a psicologia analítica é regida por um axioma que a psique é formada por várias partes, possuindo um funcionamento independente e que formam uma estrutura, ou seja, trata-se de uma multiplicidade na unidade. Cada uma destas partes possui o caráter de personalidade, se personifica com certa autonomia, como se pode observar nas alucinações dos pacientes com transtornos mentais, nos sonhos e fantasias.



Fig. 104 – Teatro Mágico.



Fig. 105 – Vue Imaginaire de la Galerie in ruines, Hubert Robert, Louvre.

O psiquiatra suíço explica que

Quando uma parte autônoma da psique é projetada, nasce uma pessoa invisível. [...] São essas projeções [...] que fazem com que animais, árvores e até pedras possam falar, e exigem – precisamente porque são partes da alma – obediência absoluta do indivíduo. Por esta razão, um doente mental está definitivamente à mercê de suas vozes, pois as projeções são simplesmente sua própria atividade psíquica da qual é sujeito consciente tanto quanto o é de seu ouvir, ver e obedecer (JUNG, 2011n, § 137, p. 78).

Assim, pode-se compreender a surpreendente aparição de uma porta ou portal com a consigna de que somente louco poderia entrar naquele teatro mágico, como uma parte de Harry, que, por ter sido excluída da vida adulta de intelectual, foi simplesmente projetada no meio externo, obrigando o ego a entrar em contato com esses conteúdos personificados, que se encontram a espera de integração. No outro dia, ainda atônito com o fato inusitado, volta até o local, para ver se com a luz do dia consegue encontrar o local, mas nada encontrou.

Para Stein (2007), a crise da meia-idade faz emergir a extraordinária noção de que todos os seres humanos apresentam uma espécie de “loucura secreta” dentro de si, que irrompe de forma abrupta e inesperada. Trata-se de uma manifestação psicológica que, ao atingir a consciência, pode provocar um rebaixamento da autoestima, consumindo a autoconfiança de forma que o indivíduo comece a duvidar de sua saúde mental.



Fig. 106 - A Procura do Teatro Mágico.

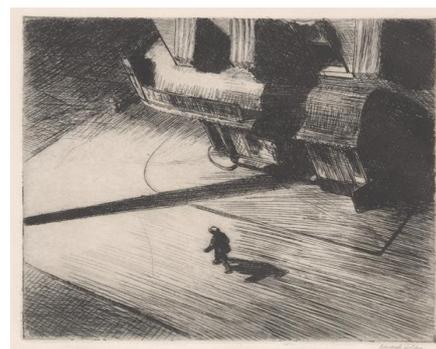


Fig. 107 – Night Shadows – 1921, Edward Hopper.

Segundo Stein (2007), este estado promove uma sensação de ser virado do avesso, bagunçando o que o indivíduo acreditava como seu organizado e particular mundo mental. É a chegada do deus Pan ou Dionísio, enlouquecendo pacatas vidas de intelectuais, banqueiros ou donas de casa, chamados “a entrar na imponderável dança da vida da meia-idade” (p. 12).

Muito preocupado com sua sanidade mental, Harry senta-se pensativo na escada, na porta do apartamento de seu vizinho. Relata a ele que sempre procurou por lugares com “cheiro de tranquilidade e paz”, mas que, na realidade era apenas um “velho coitado” que rastejava pelas escadas de outras pessoas. A imagem do corpo velho como um “velho coitado” traz à tona o trabalho do historiador da arte, Hans Belting (2019), ao esclarecer que necessita de uma abordagem antropológica para poder explicar o que é uma imagem.

O autor elucidava que vivemos em corpos físicos e que geramos nossas próprias imagens e podemos contrapor-las às imagens externas, do mundo visível. Elas, as imagens, necessitam ser identificadas como entidades simbólicas e, juntamente com outros

pesquisadores da arte como Wulf, abordam temas como ritual da vida cotidiana assim como uma gama de aspectos do corpo, que abarca também o “surgimento de imagens mentais e mnemônicas no pensamento simbólico, assim como imagens projetadas no mundo exterior” (p. 68). A meta principal de Belting era propor uma inter-relação entre imagem, corpo e meio.

Para que se possa ter a dimensão e a profundidade da dor que reveste as palavras de Harry, necessário se faz a ampliação da palavra “coiote”. Segundo Chevalier & Gheerbrant (2001), este é um animal astucioso e nefasto, e é responsável por tudo o que existe de perverso na criação. Nas lendas cosmogônicas dos índios da Califórnia, é atribuído ao coiote à invenção da própria morte e do inverno (p. 263).



Fig. 108 – Harry pensativo: o velho coiote.



Fig. 109 – Old Man in Sorrow - Vincent Van Gogh – Olga’s Gallery.

O vizinho questiona o uso da palavra “velho” e afirma que Harry tem a aparência de ainda não ter cinquenta anos de idade. Ele afirma que não precisará esperar muito. Isso refere-se ao plano que tem de cometer suicídio ao completar esta idade. Baitello (2014) afirma que “o corpo é a primeira mídia” (p. 84). Para o autor, isso quer dizer que este é o primeiro meio de comunicação do homem, pois se torna o primeiro instrumento de vinculação com os demais indivíduos de sua espécie. É o que o autor denomina “mídia primária”, pois corpo é linguagem e, como tal torna-se produtor de inúmeras linguagens capazes de construir uma história, não apenas individual, mas a história de sua espécie. Engloba a história de seu tempo, pois retrata aspectos da memória de seu passado ao mesmo tempo em que espelha o futuro.

Desta forma, o corpo de Harry informava o grau da idade de sua alma. A amargura que o envolvia contava seu estado, e naquela mesma noite, Harry andou novamente por ruas desertas e escuras a fumar, desconsolado e sem vida até que algo lhe chamasse a atenção. Vê um homem com roupas estranhas segurando uma placa. Pede para que ele se vire para que pudesse ler qual seria a diversão que ele estava divulgando e o local. Ao virar-se, o homem enfatizou as palavras “não é para todos” e mostrou-lhe a placa. Harry pôde ler novamente as

mesmas palavras que estavam no estranho portal: “*Teatro Mágico: a entrada não é para todos*”. Assustado sem saber ao certo o que fazer ou dizer, tentou ficar um pouco mais com o homem para obter mais alguma informação que desvendasse o mistério. Disse que queria comprar alguma coisa dele, pois tratara-se também de um vendedor ambulante. Pegou o primeiro objeto que estava a sua frente e, ao fazer isso o homem, novamente, como em um passe de mágica, desaparece da sua frente, aumentando ainda mais a confusão na cabeça de Harry. O objeto pego foi um pequeno livro que apresentava como título: “*Tratado do Lobo da Estepe*”.

3.3 O TRATADO DO LOBO DA ESTEPE

Conforme a explicação de Jung (2011n), tanto o homem quanto o livro são partes da psique de Harry, projetadas no mundo exterior. A crise da meia idade é o momento que possibilita exatamente a volta do que foi reprimido e os sintomas psicopatológicos de Harry, como a depressão e a falta de sentido existencial, são as manifestações de arquétipos negligenciados.

Assim, a superação ou a resolução da oitava hora do Relógio Mitológico de Campbell ocorrerá, segundo Stein (2007), pela integração destes aspectos esquecidos, para descobrir qual arquétipo tem sido maltratado pelo indivíduo, ou seja, qual deus mitológico deixou de ser honrado. E a resposta está no próprio sintoma. A depressão de Harry poderá fornecer os dados para que o ego possa compreender a serviço de qual deus mitológico ele precisa se reverenciar e integrar, ou seja, qual arquétipo foi negligenciado.

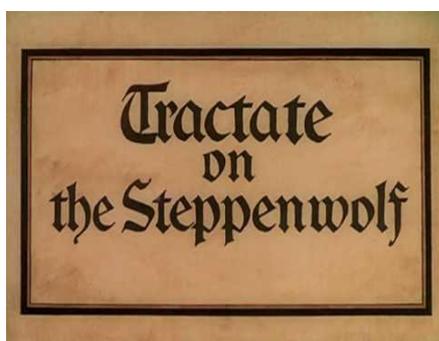


Fig. 110 - O Tratado do Lobo da Estepe. Fig. 111 – Capa de O Lobo da Estepe. H. Hesse.

Para tanto, será utilizado o método de amplificação, o qual consiste primeiramente, em trazer o material psicológico presente no sintoma, para uma associação com um arquétipo, geralmente mítico, contido nas figuras ou motivos enviados pela psique inconsciente.

Posteriormente, será realizado o que Jung denomina “o conteúdo significativo inconsciente, que nada mais é do que encontrar o que está por trás do sintoma quanto do mito, e, finalmente, será utilizado o princípio de compensação, onde o conteúdo significativo (o deus) existe como uma relação compensatória à unilateralidade da consciência, ou seja, possui a função de mostrar ao ego o que é necessário para remediá-lo. Ao chegar em casa, Harry começa a ler o livro desenfreadamente.

Aqui, pode-se verificar a integração de um primeiro conteúdo até então inconsciente. A iniciar pelo próprio título: “*Tratado do Lobo da Estepe*”, pode-se perceber que, de acordo com o Dicionário de Ferreira (1999), a palavra “tratado” possui o sentido de um “acordo formal entre dois ou mais governos independentes” e este acordo pode ser de forma escrita ou verbal.



Fig.112 - Harry lendo compulsivamente o Tratado do Lobo da Estepe.



Fig.113 - Room in New York – Eduard Hopper.

Trata-se de um aspecto da consciência denominada por Jung (2011) de “sombra” posto que quem trouxe o tratado foi um homem estranho e até suspeito, que sempre surge em momentos escuros e de forma inesperada. A sombra, projetada no mundo exterior como a imagem deste homem, surge como representante do inconsciente, como um emissário do próprio Self, o centro da totalidade. Ele apresenta um tratado, ou seja, propõe um acordo formal entre o governo central, o Self, e seu representante na consciência, o ego.

Para Jung (2011), “o ‘eu’ está para o ‘si mesmo’ assim como a parte está para o todo” (§315, p. 189). Assim, apesar destes dois “governos” funcionarem de forma autônoma, guardam estreitas relações e o ego necessita ‘aceitar’ as leis e as propostas do Self, pois se assim não for, seria declarar um surto psicótico, um rompimento total entre as instâncias internas e externas da psique.

Mas não é um tratado qualquer, trata-se de um “Tratado do Lobo da Estepe”. Como o Self percebera que o ego, por ter suas lentes embaçadas, interpretou o símbolo previamente

enviado de forma errônea, agora, despacha um emissário portando, por escrito, um tratado. Anteriormente, Harry havia entendido que ele era um “velho coioete”, e assim sentia como se fosse o próprio criador da morte. O lobo, apesar de ser da mesma família que o coioete, possui outro significado. A princípio, pode passar a ideia de ser sinônimo de selvageria e, seu feminino – loba - dar a ideia de libertinagem, mas este símbolo é muito mais complexo.

Segundo Chevalier; Gheerbrant (2001), o lobo possui dupla polaridade. Em seu aspecto positivo, ele possui a capacidade de enxergar à noite. Assim, reveste-se de um “símbolo de luz, solar, herói guerreiro, ancestral mítico” (p. 555). Por outro lado, em seu aspecto negativo, apresenta natureza terrestre como a loba que alimentou Rômulo e Remo, que expõe um aspecto ctônico ou infernal, ou seja, das profundezas do inconsciente.

É um símbolo de fecundidade. Este aspecto surge no folclore como “Chapeuzinho Vermelho” e inúmeras outras lendas, que surgem como ameaça às crianças, como o “espírito das florestas”, assumindo um aspecto de devorador. Para o autor, este simbolismo assume a imagem de “goela”, pois trata-se de uma imagem iniciática e arquetípica, intimamente relacionada com o fenômeno da alternância dia-noite, morte-vida. Para Durand (2002), ainda no século XX, o lobo é “um símbolo infantil de medo, pânico, de ameaça, de punição” (p. 86).

Dessa forma compreendido, o “Tratado do Lobo da Estepe”, em suas primeiras páginas, enfatiza: “Havia um homem chamado Harry que andava em duas pernas. Usava roupas e era um ser humano”. Na página há o desenho do rosto de Harry e a seguir aparece o desenho de um lobo. Na terceira página aparece uma espécie híbrida, que mistura a imagem de Harry com a do lobo.

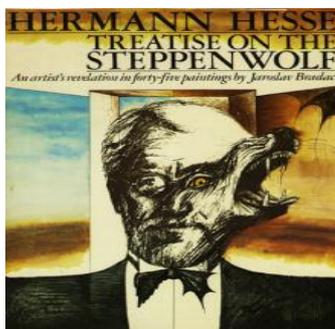


Fig. 114 - Descrição que o Tratado do Lobo da Estepe fez sobre o processo de Harry.



Fig. 115 - Der Steppenwolf oder die destructive passion – H. Hesse.

O Tratado enfatiza a natureza de Harry e acrescenta: “No entanto, era na verdade um lobo das Estepes”. No primeiro momento, o Self ressalta que primeiramente Harry é da espécie humana e assim como tal necessita andar sobre as duas pernas, ou seja, precisa

assumir seu *lógos*, seu lado racional. Na sequência, demonstra que, inconscientemente, todo homem contém uma natureza animal, seus instintos e desejos. O instinto sexual, o instinto de preservação, entre tantos outros que o guiarão pela vida, independente dos aspectos racionais. E, finalmente, conclui que estes aspectos necessitam de união. Simultaneamente Harry, humano e instintivo, era originário de uma região específica. Não era um lobo qualquer, mas um “Lobo da Estepe”. Possuía uma pátria, uma origem que não poderia ser esquecida.

Segundo Ferreira (1999), o lobo da Estepe é um tipo de lobo proveniente de uma vasta planície da Rússia. Um local semidesértico das regiões frias da Europa, com clima semiárido (p. 833). Sintetizando, o Tratado que foi estabelecido entre o inconsciente e a consciência de Harry possui a finalidade de estabelecer, por escrito, um acordo que o faça lembrar que ele pertence a uma espécie regida por um lado instintivo e possuidor de uma nacionalidade.

O Tratado continua:

Na infância era Selvagem, desobediente e desordeiro e aqueles que o criaram declararam guerra contra seu animal interior e o colocaram em uma jaula. E isso lhe deu a ideia de que realmente era um animal com apenas uma fina camada humana. Se Harry tivesse um belo pensamento ou sentisse uma nobre emoção, o lobo ria com amargo desdém. Ele sabia bem o que satisfazia. Mas quando Harry se comportou como um lobo, sua parte humana caiu em uma emboscada, o chamou de ‘bruto’ e ‘animal’, e estragou todo o prazer de sua simples, saudável e selvagem vida de lobo. É inegável que geralmente estava muito infeliz. E que também podia fazer outros infelizes, pois sempre leva sua própria natureza dupla e divertida para os destinos dos outros (HAINES, O LOBO DA ESTEPE, 1974).

O inconsciente começa a relatar a Harry qual a etiologia de sua neurose. Qual é a causa de sua depressão profunda e ideação suicida. Ele, o Self, explica ao ego que, inicialmente, era fiel ao seu lado instintivo, mas isso teve um alto preço a ser pago. O “lado desobediente e desordeiro”, assim denominado pelos sistemas de crenças que a sociedade daquele século tinha em relação a Harry.



Fig. 116 - Harry-lobo trancafiado em uma jaula: a repressão.



Fig. 117 - Cândido Portinari. Meninos pulando carniça, 1957.

A guerra declarada pelos pais e pela sociedade contra seu lado instintivo - a Estepe - fez com que seu lado humano fosse exacerbado, se tornando “humano, demasiadamente humano”. Este é o papel da civilização: conter o lado animal dos seres humanos, como o título que Freud (1996) coloca em sua fantástica obra “O mal-estar da civilização”. A civilização faz com que nossos instintos sejam trancafiados em jaulas, por não saber ao certo como educá-los e aceitá-los. É o que se pode visualizar na figura de Cândido Portinari intitulada *Meninos Pulando Carneça*, que demonstra o livre brincar da criança. Na maioria das vezes, as expectativas da civilização obrigam o homem a reprimir os instintos. Continua:

Atraído pelo mundo burguês, vestia-se com respeito, tinha dinheiro no banco e apoiava causas sociais. Era capaz de amar o político criminoso ou o sedutor internacional, mas quanto a roubo, assassinato ou estupro não saberia como deplorá-los se não fosse de uma maneira completamente burguesa. Agora, o que chamamos de burguesia como um princípio da existência humana não é nada além de uma busca pelo balanço. O burguês busca andar no meio da estrada, sempre acomodado entre o certo e o errado, entre o bem e o mal. Ele nunca se renderá, seja para o martírio do espírito ou para o martírio da carne. A força vital da burguesia reside em seus intrusos (IBIDEM, 1974).



Fig. 118 - Domesticação do lobo (os instintos).

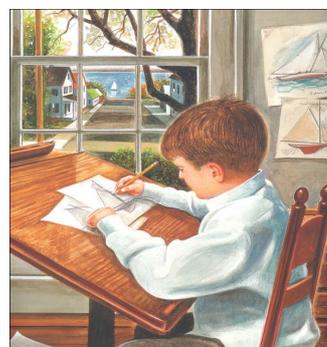


Fig. 119 – Edward Hopper – Paints his World.

Agora o Tratado demonstra como este processo foi acontecendo. Explica que o sentimento de infelicidade foi criado no momento em que sua natureza animal se voltou contra sua natureza humana. Assim surgiu o que o Self denominou de “burguês”, ou seja, o que anteriormente era genuinamente criativo na criança, como o ato de desenhar, demonstrado na Fig. 119, de Edward Hopper, aos poucos teve que assumir o formato de um indivíduo com necessidades de ter que agradar e satisfazer a sociedade “burguesa”. Tanto pais, família, amigos, sociedade, religiões, professores quanto o próprio sistema capitalista podem levar o indivíduo a um sentimento de angústia e culpa à medida que o repreende,

obrigando-o a esconder comportamentos, sentimentos e emoções não agradáveis para a sociedade.

Para que possa se sentir integrado, aceito e amado pelos que lhe são caros, é impelido pelo sistema, tal como tem se apresentado, a construir uma estrutura denominada por Jung (2011) de *Persona ou máscara do ator*. Assim, como o ator se utiliza de máscaras para desempenhar papéis no teatro, os humanos constroem máscaras para se sentir aceitos e amados e assim podem camuflar os sentimentos não convencionais.

A natureza unificada e espontânea com que nascemos vai se dividindo em duas entidades separadas: o “falso eu”, ou seja, o “burguês”, como o Tratado o denominou, que é constituído com a imagem que o indivíduo traz de si para mostrar aos outros, o que eles esperam, e a *sombra*, ou seja, “o lobo”, uma estrutura que se forma como resposta às exigências do processo de socialização e da necessidade de dar aos outros uma imagem que seja valorizada e, conseqüentemente, reconhecida, a qual foi descrita no início do filme por Harry, quando ele afirma que de vez em quando sente “um desejo selvagem de esmagar, incendiar, destruir, humilhar ídolos, seduzir garotinhas, dinamitar a ordem estabelecida”.

É, pois, nesta estrutura, a *sombra*, que ficam arquivados todos os conteúdos que não puderam ser expressos, indo para o inconsciente e não mais podem ser reconhecidos pelo indivíduo como seus. É a presença da parte dissociada da psique que, como não é mais consciente, volta-se com força total, engolindo o ego sem saber de onde vem. E é sobre isso que Jung se referia quando afirmou: “Aquilo que não fazemos aflorar à consciência aparece em nossas vidas como destino”. Na realidade, não se trata de destino, mas sim de aspectos presentes na *sombra*, voltando-se como “o lobo da estepe” para reivindicar seu espaço na consciência.

Agora o Self indica um caminho para a resolução do problema; um caminho que irá auxiliar o ego a iniciar a volta para “casa”, tal como Ulisses, após vinte anos de jornada, na oitava hora do relógio mitológico: a metanoia. Compreendendo a “casa” como uma metáfora que represente o Si-mesmo, ao que se é em essência, no sentido Junguiano do termo²⁵, e que a “educação” obrigou a ser trancafiado em uma jaula, como o lobo de Harry.

²⁵ “[...] a psicologia analítica é uma reação contra uma racionalização exagerada da consciência que, na preocupação de produzir processos orientados; isola-se da natureza e, assim, priva o homem de sua história natural e o transpõe para um presente limitado racionalmente que consiste em um curto espaço de tempo situado entre o nascimento e a morte. Esta limitação gera no indivíduo o sentimento de que é uma criatura aleatória e sem sentido, e esta sensação nos impede de viver a vida com aquela intensidade que ela exige para poder ser vivida em plenitude. A vida se torna então insípida e já não representa o homem em sua totalidade” (JUNG, 2011i, § 739, p.338).

Artistas e intelectuais como Harry que desenvolvem bem além do nível possível para o burguês, conhecendo a glória da meditação, não menos do que alegrias obscuras do ódio e da auto-depreciação. Ele é, no entanto, prisioneiro da burguesia e não pode escapar disso, a menos que o sofrimento torne o espírito rígido e elástico. Ele encontra uma maneira de reconciliação e foge para dentro do humor (IBIDEM, 1974).

Neste momento, o Tratado pretende ampliar a consciência de Harry, demonstrando que ele não é um simples “burguês” sem elevação intelectual, que se apega apenas a valores materiais, como ele acreditara ser. Não.



Fig. 120 – Conhece-te a Ti mesmo.



Fig. 121 – Edward Hopper – Boy And moon painting.

A todo instante é demonstrado o elaborado requinte de Harry a efetivar leituras alquímicas, o gosto pela música e literatura, mas ele não reconhece como significativo, fazendo com que se desconectasse de si.

Todavia, o simbolismo destas palavras torna-se um tanto estranho. Como o sofrimento que ele está vivenciando pode propiciar que o espírito se torne “rígido e elástico”? A jornada do herói o levou a um paradoxo, a um par de opostos. Jung (2011n) torna este enigma proposto pelo Self um pouco mais claro. Ele enfatiza que “quem percebe ao mesmo tempo sua sombra e sua luz se enxerga dos dois lados e, assim, *fica no meio*” (§872, p. 210). Este “ficar no meio”, descrito por Jung, refere-se à atitude oriental.

A observação dos opostos propicia que se empreste o caráter de ilusão para a dura realidade. “Por trás dos opostos e nos opostos encontra-se a realidade propriamente dita – o que vê e abarca o todo” (§873, p. 210). Desta forma, tanto Harry quanto qualquer outro ser humano poderá atingir um estado que Jung (2011n) denominou “totalidade psíquica”. Essa é percebida pela consciência como algo numinoso, fascinante e por isso, repleto de significado, pois foi criada pela reconciliação dos opostos dentro de si. E acrescenta “árvore nenhuma, sabemos, cresce na direção do céu, sem que suas raízes também não se estendessem até o inferno” (JUNG, 2011o, §78, p. 59).

E o tratado continua:

O intruso tem duas almas, duas entidades. Deus e o Diabo dentro dele. E estes homens cujas vidas não repousam vivem seus rasos momentos de felicidade com força e beleza indescritível. A rajada de seu êxtase momentâneo é arremessada alto sobre o vasto mar de sofrimento. E sua luz toca os outros com seu encantamento, mas apenas os mais fortes forçam a passagem pela atmosfera do mundo burguês para atingir o cósmico. Nunca houve um homem com um desejo por independência tão profundo e tão apaixonado quanto Harry. Nunca se vendeu por dinheiro, por uma vida fácil por mulheres, ou por aqueles no poder. E jogou fora centenas de vezes suas chances de felicidade. Mas em meio a sua liberdade, Harry, de repente, percebeu que sua liberdade era a morte e que estava sozinho (IBIDEM, 1974).

A dor provocada na alma pela cisão, pela dualidade dos contrários dentro de si, provoca a sensação de desespero e aflição. Segundo Jung (2011o), este sofrimento pode ser comparado ao de Cristo crucificado entre dois ladrões, ou seja, o ego pode se sentir numa dolorosa suspensão entre dois opostos inconciliáveis (§79, p. 60). Por isso o tratado fala de duas almas opostas: Deus e o Diabo. Na realidade trata-se de uma alma cindida entre bem e mal, certo e errado, sempre, pela liberdade, preso a um lado, numa unilateralidade que a mitologia expressa como um ciclope.

O conhecimento da contradição, da oposição que há dentro de si, é sentido pelo ego como uma crucificação do eu, pois, neste momento, necessita compreender que é dirigido por uma instância maior que ele: o Self, como na máxima evangélica: “Já não sou eu quem vivo, mas é Cristo que vive em mim” (Gálatas 2:20); e este Cristo interno é o Self, o centro organizador da psique.

Finalmente, por volta dos quarenta e sete anos teve uma ideia feliz, mas não era inofensiva que frequentemente o divertia. Ele marcou o seu quinquagésimo aniversário, como o dia em que deixaria este mundo. Deixar algo acontecer a si próprio. Poderia poupar algum sofrimento dizendo à sua dor: espere mais dois anos e serei seu mestre. E assim cultivou esta ideia na manhã de seu quinquagésimo aniversário. O suicídio, coitado infeliz, não servirá aos seus propósitos. Sabe muito bem disso. Está ciente da sabedoria dos imortais. Está ciente de seu próprio Teatro Mágico, esse espelho que te traz uma necessidade amarga de olhar e onde você se encolhe com um pavor mortal (IBIDEM, 1974).

Neste momento, o Tratado expressa que o pensamento de Harry sobre suicídio era uma ideia “feliz, mas não inofensiva”. Feliz, porque finalmente estava tomando uma decisão por si, mas não inofensiva porque, como ele próprio disse, não serviria aos seus propósitos, que era voltar para si, deixando de se trair para poder ser aceito.



Fig. 122 – O tempo está se esgotando no jogo da vida.



Fig. 123 – Salvador Dalí. Relógios Moles.

O Tratado revela a Harry que seu tempo está se esgotando. Ele está com quase cinquenta anos - a idade estimada para que o suicídio seja praticado - e o jogo da vida esteja acabado. Para Cruz (2016), o tema “jogo de xadrez” pode ser encontrado em várias obras como na de Fernando Pessoa, Marcus Vinícius Quiroga, Jorge Luís Borges, Adélia Maria Woellner, Helena Kolody, entre outros, correlacionando-o à poesia, à imaginação e à realidade. Explica ainda que, para Gilbert Durant, “os jogos são o conservatório de símbolos” (1995, p. 83-84) e a correlação de imagens simbólicas referentes ao jogo podem ser encontradas em tempos longínquos, desde a Grécia antiga, apresentando temas lúdicos, presentes na pintura, literatura e esculturas.

O tempo joga um xadrez sem peças ali no pátio. O rangido de uma rama rasga a noite. Lá fora, a planície léguas de pó e sonho esparrama. Sombras os dois, copiamos o que ditam outras sombras: Heráclito e Gautama (BORGES, 2000, p. 505).

Para Chevalier; Gheerbrant (2001), o jogo de xadrez é o “jogo de reis, rei dos jogos” (p. 967). Para os autores, o tabuleiro de xadrez simboliza a tomada de controle, não apenas sobre um território ou um adversário, mas sobre o próprio eu, ou seja, sobre si mesmo. Desta forma, pode-se compreender a divisão interior da psique humana como o cenário de um combate.

O Tratado explicitava a Harry que era necessário tomar consciência e assumir o controle de si perante os aspectos cindidos de sua psique e de seu próprio Teatro Mágico. Esse “espelho” traria a necessidade de que ele olhasse para a realidade, pois o espelho projeta no outro o que ele não reconhece como seu. Para Jung, diferente de Freud que via a “projeção” como um mecanismo de defesa, a projeção é algo próprio da psique. Ela projeta, como num “espelho”, tudo o que não é reconhecido como seu. E o Teatro Mágico seria a forma que o Self estava se utilizando para que ele conseguisse ver sua verdadeira imagem e integrasse as partes cindidas de sua totalidade.

3.4 PARCEIRA INVISÍVEL: *ANIMA, HERMES CONTEMPORANEO*

Após receber o verdadeiro “Tratado de Lobo”, Harry, muito confuso com o grau de complexidade da linguagem simbólica, própria do inconsciente, sai pelas ruas, passa por um cortejo fúnebre e um homem muito estranho lhe diz que se era diversão que Harry procurava, teria que ir ao “Black Eagle” e todos riram. Confuso Harry vai embora e, no jantar, é duramente criticado como jornalista. Foi definido pelo anfitrião como “um jornalista, um patriota e um gatuno”, pelas críticas que publica nos jornais. Muito constrangido, sem saber o que dizer, relata o episódio do cortejo fúnebre, mas ao falar sobre morte, uma mulher tem um chilique e sai da sala. Ele fala que é para dizer a ela que o desculpasse, pois ele era esquizofrênico e não se encaixava na sociedade, estava sempre de mau humor, atormentado pela gota e normalmente se encontrava bêbado. Esta descrição que ele faz de si, evidencia o grau de depreciação que se encontra realmente um “coiote velho”.

Atravessa noites vagando pelas ruas e pensando na possibilidade de suicídio. Ouve uma música, olha de onde vem e vê o símbolo da águia que estava no Tratado do Lobo. Entra, observa e ao lado vê homens e mulheres dançando. Era o “Black Eagle”, o local que o homem do cortejo fúnebre havia se referido. Ele, lembrando-se do episódio, percebe o paradoxo. No momento de morte – o cortejo – porque o homem falara de um local tão alegre e cheio de vida? Para Chevalier; Gheerbrant (2001), a águia é um símbolo da “emoção brusca e violenta, a paixão consumidora do espírito” (p. 26). Mas como todo símbolo sempre carrega uma dualidade, por se tratar de uma ave de rapina, a águia é uma ave que transporta suas vítimas com suas garras de forma que se torna quase impossível de escapar. Assim, segundo o autor, ainda pode simbolizar um “desejo de poder inflexível e devorador”, mas, enfatiza uma propriedade importante: na tradição cristã, o símbolo da águia demonstra uma inversão de imagem que conduz do Cristo ao anticristo.

Assim, fica clara a mensagem proferida pelo Self, representado pelo homem do cortejo fúnebre, quando enfatiza que “Se é um show que você quer, vá ao Black Eagle”, ou seja, se você quer sair deste estado depressivo, você precisa de uma inversão: “sair do Cristo ao anticristo”; sair da polaridade de morte, passando para uma dimensão diametralmente oposta, que é buscar a vida, a espiritualidade de uma existência repleta de significado, valor e humor.

Uma linda mulher se aproxima e lhe fala para não entrar em pânico. Pergunta se havia “esquecido o caminho de casa”. Podemos comparar este momento ao da Odisseia quando Ulisses, perdido, não consegue efetuar o caminho de volta para casa. Sua amada Ítaca

se encontra cada vez mais distante, perdida em suas memórias, mas ele não sabe como retornar. Harry percebe o lobo dentro de si, mas já não consegue sair da cisão psíquica em que se encontra.

A mulher aqui é a representação psíquica de sua anima, seu contraponto feminino, inconsciente, que tem uma atuação importantíssima no “retorno para casa”, denominado por Jung (2011) de “processo de individuação”. Segundo ele,

se o encontro com a sombra é obra do aprendiz, o confronto com a anima é a obra-prima. A relação com a anima é outro teste de coragem, uma prova de fogo para as forças espirituais e morais do homem. Jamais devemos esquecer que, em se tratando da anima, estamos lidando com realidades psíquicas, as quais até então nunca foram apropriadas pelo homem, uma vez que se mantinham fora de seu âmbito psíquico, sob a forma de projeções. [...] o que prova que a anima se encontra preferivelmente na projeção no sexo oposto, o que ocasiona relacionamentos magicamente complicados (JUNG, 2011, § 61, p.38).

De forma direta, a linda mulher lhe entrega uma navalha de barbear e diz “pode fazer isso aqui, se quiser”. Ele se assusta, pois, como ela sabia de seus sentimentos e planos mais íntimos? Ela sorri e diz que se trata apenas de uma brincadeira. Mas, na sequência, faz algo muito simbólico: mostra um espelho e fala: “olhe para si próprio, vai acabar assustando alguma garota, pelo menos limpe os óculos”. Esta fala, sugere que quando a psique do homem se coloca em relação com esta estrutura psíquica - a *anima* – por se tratar de um arquétipo, primeiramente ocorre por meio das projeções psíquicas. Por isso a imagem do espelho. Sanford (2007) explica que a projeção é um mecanismo psíquico que se dá quando um aspecto vital da personalidade é desconhecido pelo ego, e assim, é ativado. Quando qualquer aspecto é projetado, vemos-lo de fora, como se fizesse parte de outra pessoa, como se fosse outro. Este é um mecanismo inconsciente que acontece automaticamente (p.16).



Fig. 124 - Contato com a *anima*.



Fig. 125 – Isaac e Rebeca, Rembrandt.

Segundo o autor supracitado (2007), a *anima* “é o componente feminino²⁶ numa personalidade de homem” (p. 12). Esta estrutura obrigará que “limpe os óculos, ou seja, que “as lentes embaçadas do ego”, citadas por James Hollis no primeiro capítulo, e veja a realidade interna como ela verdadeiramente é. Que veja que a vida perdeu o significado, pois se encontra à beira do suicídio, exatamente por ter esquecido de aspectos importantes para si, está cindido e desconectado de si mesmo. A *anima* o obriga a ver que dentro de si existe uma alma, ela poderá liga-lo até ela como *psicopompo*, o que fará sentir-se vivo novamente, com uma vida repleta de significado.

Para Emma Jung (2003), esposa de Jung, o espelho é a representação de um atributo próprio da *anima*, a qual é equivalente a um espelho que refletirá as verdades de Harry. Faz parte de seu ser refletir ao ego seus pensamentos, desejos e emoções. Por isso, logo de início, a anima devolve a ele o objeto do possível suicídio, ou seja, a navalha. Portanto, torna-se extremamente importante para o homem, pois evidencia aspectos ainda inconscientes, anulando a vaidade e autocompaixão sentimental masculina.

Por um lado, a anima convence o homem para que a vida seja vivida, mas também é repleta de ciladas para que ele caia por terra, tombe e fique preso assim como Ulisses ficou preso nas garras de bruxa Circe, por anos a fio. Assim como Eva não descansou até convencer Adão a comer do fruto da Árvore da Vida, o fruto do conhecimento do bem e do mal. Se não fosse esta estrutura, o homem ficaria preso na estagnação e na inércia, “des-animado”, ou seja, sem a *anima* que o empurra para a vida não vivida.



Fig. 126 – A dupla polaridade da *anima*.



Fig. 127 – Vintage John William Watherhouse Circe offering The Cup to Odysseus, 1891.

²⁶ Segundo Sanford (2007), ao termo “Feminino”, ao se referir à estrutura psíquica *anima*, na psicologia analítica, deve ser compreendido como o pólo oposto ao “masculino”, ou seja, a energia psíquica, como toda energia, corre entre dois polos, de forma semelhante a eletricidade que flui do polo positivo para o polo negativo; também, a energia psíquica flui entre os pólos “masculino” e “feminino”, ou “Yang” e “Yin”.

A partir deste arquétipo, o homem pode entrar no reino dos deuses e tudo o que é tocado por ela assume um caráter de numinosidade, ou seja, algo de “mágico”, de humor. Pode-se compreender que o Self, desde o início pede ao ego – Harry – para buscar seu “Teatro mágico”, que a *anima* poderia lhe apresentar. Uma vida repleta de numinosidade e significado. A *anima* convence, com suas razões, ao destruir as inibições morais e desencadear energias que até então estavam inconscientes, obrigando-o a “limpar os óculos” para que possa ver não apenas o seu lado bom, mas também aquele outro negado e não reconhecido como seu, por isso mesmo traz a sensação de ter um buraco na alma. Um buraco deixado pelos conteúdos reprimidos da psique, possibilitando que se veja “além do bem e do mal”, segundo Nietzsche.

É possível perceber, simultaneamente, tanto o bem que há em si, mas, principalmente suas potencialidades e desejos ainda não vividos. Que compreenda a importância tanto do corpo quanto da vida psíquica e necessitam de ambas para que sejam cultivadas como um jardim.

Após Harry ter limpado os óculos, é convidado a tomar vinho com a mulher desconhecida. Falar em vinho é falar em Dioniso, o deus do vinho, do teatro e do humor. Para Kerényi (2002), esta figura mitológica foi, sem dúvida, a que despertou o maior poder de sedução desde a Grécia antiga. O autor explica que isso aconteceu em virtude de sua postura contraditória e das múltiplas faces assumidas.

Trata-se de um arquétipo que se tornou objeto de estudo entre os mitógrafos e outros eruditos, justamente pela sua ambiguidade, que se apresenta ora como criança, ora como jovem, outras vezes ainda como homem, outras como mulher, velho, animal ou humano. É o arquétipo que guarda em si fenômenos como vida e morte. Está em extrema mobilidade, surge como deus das epifanias e das aparições. É um deus que leva ao uso de bebidas alcoólicas como o vinho e o sexo, com a própria *anima*, que primeiramente surge com sua natureza negativa, pelas quais Harry havia se deparado, pois ela traz disposições como tristeza, mau humor, extrema sensibilidade, rabugice e impertinência.

Se por um lado Dioniso traz a explosão de forças libidinosas, por outro é compassivo e, ensina a perdoar os inimigos. Tem o objetivo de associar a liberdade e a alegria com os festivais. Desta forma, adquire o significado de emoção, sentimentos, a valorização da imaginação e da liberdade das formas e da fantasia. Representa o prazer da entrega e a inspiração do poeta, em seu polo positivo, mas, por outro lado, no aspecto negativo, Dioniso carrega consigo a embriaguez, a intrusão que afasta o ego, levando-o ao delírio, ao transe, à mania, e assim, possui a capacidade de separar os eventos corriqueiros do cotidiano.

Pode-se ver que a *anima* se utilizou dos atributos dionisíacos para levar o ego rígido e preso às exigências sociais para a outra polaridade, a sua natureza positiva. Emma Jung (2003) enfatiza o gesto significativo da anima ao oferecer uma taça, uma bebida, simbolizando um pacto de encantamento, de amor, de transformação, mas, conseqüentemente de morte. Para a autora, este gesto exprime o comportamento de relação e simultaneamente estabelece solidariedade. Os aspectos positivos do arquétipo *anima* produzem um efeito curativo a fim de levar o homem a descobrir a integridade e plenitude, retomando seu itinerário espiritual abandonado na primeira fase da vida.

Repentinamente, a bela mulher pergunta a Harry se ele a obedecerá. Como ele já estava inteiramente embriagado, não pelo vinho, mas pela beleza da mulher infinitamente mais sedutora que todas as outras mulheres que conhecera até então, concorda em obedecê-la. Emma Jung (2003) explica que a anima é uma estrutura que provoca ilusões e encantamentos procurando prender o homem, pelo amor, para viver em seu mundo, ou seja, paradoxalmente que fique preso ao inconsciente. Emma Jung (2003) esclarece que em todos os mitos e contos de fada, ela parece estar ligada a algo sinistro, a um tabu que não pode ser ultrapassado, por isso sempre exige um pacto, uma obediência cega que o homem, por mais que se esforçasse, jamais conseguiria cumprir cegamente suas ordens.

Os personagens combinam outro encontro, mas como ela sabe que ele não está conseguindo “voltar para casa”, ela lhe arruma um local para ficar. Mais uma vez a metáfora para o processo de individuação, que é retornar a si, sendo fiel aos seus desejos e aspirações, à jornada do herói.



Fig. 128 - Harry pensativo sobre o que fazer com a navalha.



Fig. 129 – Luiz Alfonso – Henri Matisse, Venezuela.

Ao se despedir, a estranha mulher entrega uma navalha e lhe diz que não precisa usá-la. Sem saber nem ao menos seu nome, ele se deita no local que ela disponibilizou para que

ele ficasse e permanece por muito tempo bebendo e olhando para a navalha, mais consciente de seu desejo, até adormecer.

Para Chevalier; Gheerbrant (2001), o simbolismo dos instrumentos cortantes em geral, indo desde facas, cinzéis, navalhas, espadas ou qualquer outro objeto com lâminas, significa modificação da matéria passiva (p. 414). A alma, após intimar o ego a uma obediência cega para conseguir chegar a uma vida simbólica, o convida a empreender atitudes as quais possa sair do estado de passividade a qual se encontra.

Harry dorme e tem um sonho. Uma voz dizia que a Sua Excelência o receberia. Era o próprio Goethe. Harry diz ao emissário que era apenas um jornalista que veio para a entrevista. Ao ser recebido, diz a Goethe que não era para se importar com o outro “negócio”. Goethe, sem compreender a pergunta, questiona sobre do que se trata. Ao tentar se explicar eles ouvem uma gargalhada estrondosa. Goethe pede explicações pelas críticas que Harry havia escrito, dizendo que pregava fé e otimismo, mas era apenas ilusão.



Fig. 130 – Goethe: “Não há tempo na eternidade”.



Fig. 131 – Harry “pensando como um burguês”.

Goethe diz que imagina que Harry não se importava com a flauta mágica de Mozart. Harry fica muito bravo. Goethe afirma que Mozart não teve a pretensão de ser eterno.

Ele apenas cantou suas melodias divinas e morreu sem tentar exaltar sua dignidade como Harry estava tentando fazer. Disse que Harry estava pensando como um burguês e se esquecendo da solidão profunda e do sofrimento em decorrência disso. Ele pergunta a Harry se conhece o “Black bottom”, mas, antes mesmo que Harry pudesse responder, responde que é evidente que não, porque ele nunca tivera tempo para estas coisas, por isso era tão nervoso. Que Harry leva a vida a sério o tempo todo. Enfatiza - “não há tempo na eternidade, apenas um momento”.

Este sonho, apesar de não ter sido compreendido por Harry, trazia o caminho para diminuir a cisão de sua personalidade. Traz as imagens de Goethe e Mozart, dois grandes personagens da literatura e da música reconhecidos mundialmente. A alma de Harry gritava para que ele voltasse a fazer coisas que lhe dessem prazer, como a literatura e a música.

Afirma com todas as letras que Harry apresentava tais sintomas, exatamente por não arrumar “tempo para estas coisas”. Neste caso, a análise do sonho é de forma objetiva. Ele, objetivamente não estava se dedicando às coisas que amava, por isso estava “pensando como um burguês”, ou seja, pensando apenas em questões materiais da vida, e isso o adoecera.

Já no restaurante *Old Franciscan*, local estipulado para o encontro, a linda mulher já o esperava. Harry havia levado orquídeas, mas ela o chama de idiota, pois aquelas flores eram caras e disse que a partir daquele momento não aceitaria mais presentes. Ela então pergunta se Harry havia executado suas ordens. Sem saber do que se tratava, ele pergunta sobre o que ela estava se referindo, especificamente. A mulher pergunta-lhe se havia aprendido “foxtrot”, um tipo específico de dança. Ele nega e diz que não teve tempo para o aprendizado, uma vez que tivera somente dois dias. Ela dá uma gargalhada espontânea e diz que faria isso em apenas uma hora e o “Black Botton”, outra dança ainda mais complexa, em duas horas. Harry se lembra do sonho.

A linda mulher começa as aulas de dança. A música surge novamente como Hermes a intermediar, construindo pontes entre as extremidades seccionadas provocando a neurose. Na manhã seguinte saem para comprar um gramofone. Ele então finalmente pergunta o nome dela e ela disse que ele sabia. Harry faz esforços, disse que ela lembrava alguém de muitos anos atrás. Lembra-se do seu primeiro amor, Rosa Kreisler, mas que, com certeza, não seria ela, pois Rosa tinha cabelos escuros. Harry não estava de todo errado, pois, de forma geral, a primeira imagem arquetípica de *anima* é a mãe, mas posteriormente, na adolescência, passa ser a imagem da pessoa amada. A estranha mulher pede para que Harry adivinhe seu nome.

Harry se lembra de Hermann, seu melhor amigo da infância, com óculos redondos assim como os dele. Pensa: “Hermann... Hermann... ‘Hermine’, o seu nome é Hermine”.



Fig. 132 - Música: Hermes construindo pontes entre as partes cindidas da psique.



Fig. 133 – Mercury (Hermes) appearing To Aeneas by Tielopo Giovanni Battista.

Ele pergunta como ela havia feito aquilo? Nesta parte se pode concluir que realmente, tanto Hermann, seu amigo de infância que ele tanto amava e nunca mais havia o encontrado, como ela própria se tratam de partes dissociadas de sua psique que, na metanoia, precisam ser reconhecidas e integradas. Até mesmo pela similaridade dos nomes: **Harry**, o ego; **Hermann**, a sombra e **Hermine**, a anima. Ela então enfatiza que Harry teria que obedecer todas as suas ordens, novamente o relembra do pacto. Que inicialmente não seria difícil, mas, seu último desejo seria o mais difícil. Diz “terá que me jogar na água antes que eu nade. A água me trará novamente a vida”. Afirma que no final ele teria que matá-la. Iniciaram as aulas de dança. Metaforicamente a água é um símbolo universal do inconsciente, ou seja, ela enfatiza que no final da jornada, ele estaria mais consciente e neste momento, ela teria que retornar ao inconsciente.

Hermine pergunta de quem era a fotografia de uma mulher que estava na casa de Harry. Triste, ele responde que era Érica, sua primeira esposa pobre e raivosa. Hermine quer saber sobre o rapaz, um adolescente de óculos. Harry afirma que agora era a sua vez de adivinhar. Prontamente ela responde que claro que era Hermann, mas queria que Harry dissesse-lhe quem foi ele em sua vida. Harry diz que ele foi um amigo do seminário.



Fig. 134 – Introdução à arte: aulas de dança.



Fig. 135 – The Dancers, 1987. Fernando Botero.

Ambos odiavam aquele lugar. Hermann permanecera apenas seis meses, mas se cansou de matemática, do Novo Testamento, do grego e do gelo nas pias. Acabou indo embora do colégio e nunca mais se viram. Teve notícias de que, a princípio, Hermann trabalhara em uma fábrica de relógios. Posteriormente, de assistente em uma livraria, chegando a publicar um livro de poemas. Mas, finalmente, dera um tiro na própria cabeça.

Harry fala do suicídio do amigo como se fosse uma façanha maravilhosa. Acredita que Hermann o fez para salvar-se das façanhas da guerra. Harry fala que o admirava muito e que não havia se passado um único dia em que não havia pensado no amigo. Trata-se, da sombra reprimida de Harry. O amigo era a projeção de tudo o que desejava, mas que jamais

tivera coragem para efetivar ações de enfrentamento. Até mesmo o suicídio, erroneamente visto por ele como um ato de coragem, que Hermann havia praticado.

Hermine o convida para saírem para dançar na noite seguinte. Automaticamente Harry fica irado dizendo que não pode dançar, pois as pessoas precisam de talento para isso. Além do mais, necessitam de alegria, elasticidade e outros atributos que estava longe de ter. Gradativamente, a anima começa a fazer com que o ego inicie o movimento de voltar para “casa”.



Fig. 136. A numinosidade da *anima*.



Fig. 137 – Renoir – Dance à la Ville, 1883.

Faz com que entre em contato com suas lembranças do passado, e lembre-se que gostava de poesia, de música, literatura, dança, de seus velhos amores e amigos. Enfim Harry cede. Vão dançar. Hermine “ordena” que ele tire uma moça para dançar - o pacto de obediência cega. Enquanto Harry dançava com Maria, era em Hermine que Harry pensava. Aqui ocorre o que Jung (2011) denomina “projeção de anima”. Harry, assim como os outros homens, vê na mulher externa, traços da verdadeira mulher amada: a anima.

Surge pela primeira vez a presença de Pablo, um amigo francês de Hermine. Ele oferece um cigarro a Harry e pergunta se gostava de música. A resposta de Harry é “sim e não”. Disse que nunca havia pensado que gostasse “deste tipo de música”, desqualificando o Jazz por não se tratar de música erudita. Pablo trata-se de um aspecto de sua sombra: o lado músico, aquele que sabe tocar instrumentos musicais.

Hermine diz que seu objetivo e sua natureza eram o de fazer os homens se apaixonarem por ela. E esta é a verdadeira natureza da anima. Segundo Emma Jung (2003), ela representa “a ligação com a fonte da vida que está no inconsciente” (p. 79). Quando esta ligação já não mais existe ou foi interrompida, pode instaurar um sentimento de estagnação e o homem começa a demonstrar traços rígidos e endurecidos, por isso necessita deste elemento de ligação para se ‘religar’ à vida apaixonando-se por ela. É neste sentido que Jung (2011) diz

que a psique tem um caráter de religiosidade, ou seja, a psique transporta dentro de si a possibilidade de religião com o que se encontrava previamente cindido.

Hermine pergunta a Harry porque ele não faz amor com Maria. Harry fica boquiaberto com a estranha pergunta, principalmente por se tratar de uma sociedade europeia, extremamente carregada de moralidade. Hermine lhe diz para não ser hipócrita e que não estava falando para ele se casar com ela. “Não precisa levar todo amor a sério, apenas um momento de diversão. Dormir outra vez com uma bela garota, Senhor Coiote”. Harry, enraivecido, afirma não possuir tal aspiração. Maria então vem à mesa, senta-se junto à Hermine, beijam-se e olham para ele. Harry, com sua personalidade rígida e preconceituosa, fica escandalizado.

Esta cena demonstra a natureza do inconsciente. Segundo Jung (2011), pela dupla polaridade da natureza arquetípica da *anima*, em seu aspecto negativo, pode provocar viciações de todas as origens e não apenas relações instintivo-eróticas. Emma Jung (2003) esclarece que este fato ocorre porque os componentes que constituem a personalidade ficaram reprimidos e permanecem inconscientes, logo, podem conservar-se em uma forma primitiva e indiferenciada e serem inadequados ao se manifestar no exterior, na consciência.



Fig. 138 - Hermine e Maria.



Fig. 139 – The Three Graces from Botticelli's Primavera, 1482.

Ao irromperem, muitas vezes pela característica instintiva, podem provocar escândalos pelo grau de divergência que há entre a natureza instintiva e o ego. Assim, de acordo com o grau de discordância, podem ser novamente reprimidos e isso é o que se pode observar na cena acima, em que Harry fica aturdido com o convite de Hermine. Mas, como a *anima* possui a característica de *psicopompo* ou de *guia das almas*, construindo pontes com as partes cindidas da psique, mesmo em sua polaridade negativa, aparece com a função de assumir uma função compensatória em relação à atitude inconsciente (JUNG, 2011, § 77, p. 45).

Como Harry era extremamente rígido e moralista, gradativamente foi banindo da consciência qualquer aspecto ligado à sensibilidade como música, poesia, até chegar às questões de sexualidade, relacionamento, por isso assumiu uma postura de extrema solidão e moralidade.

O elemento patológico não reside na existência destas ideias, mas na dissociação da consciência que não consegue mais controlar o inconsciente. Em todos os casos de dissociação é, portanto, necessário integrar o inconsciente na consciência. Trata-se de um processo sintético que denominei ‘processo de individuação’ (JUNG, 2011, § 83, p.49).

Desta forma, Hermine está tentando fazer com que Harry tome consciência de seus desejos, levando-o à aceitação de suas fantasias, sem julgamentos prévios, para que possa chegar à individuação. Este processo nada mais é do que se tornar aquilo que sempre foi. Trata-se de uma síntese das duas posições. Não seria nem se entregar compulsivamente a elas, mas tampouco consiste em excluí-la de sua vivência. É o que os orientais denominam de “o caminho do meio”. Jung (2011o) enfatiza que “árvore nenhuma, sabemos, cresce em direção ao céu, se suas raízes também não se estenderem até o inferno. O duplo movimento é inerente à natureza do pêndulo (§78, p. 59).



Fig. 140 – Momento de integração psíquica.



Fig. 141 – Fausto e Mefistófeles por Eugène Delacroix.

Hermine, Pablo e Harry saem do local e os primeiros convidam Harry a comer algo e depois acompanhá-lo no *City-Bar*, pois Pablo tocava a noite toda. Harry responde que não iria, pois estava muito cansado. Havia dançado e queria voltar para a casa. Pablo oferece droga para Harry e este aceita. Pablo diz: “Nem sempre pode conseguir o que quer, mas sempre pode conseguir o que precisa”. Esta cena demonstra uma enantiodromia. Para que Harry pudesse deixar seus aspectos depressivos e conscientemente voltar para a vida, a *anima*, embora sob a polaridade negativa, promove uma movimentação da energia psíquica que estava estagnada, o empurrando para os vícios e o uso de drogas ou sexo de forma

compulsiva, e, desta forma, puxá-lo para a outra polaridade. Isso fica claro nas palavras da Pablo “não é o que se quer, mas o que precisa”.

É necessário que Harry volte para a vida, mesmo que seja de forma desajeitada, primitiva, erotizada e instintiva, como Mefistófeles fez a Fausto - obra prima de Goethe - levando-o ao auge das paixões para poder transformá-lo. Após esta integração entre ego, anima e alguns conteúdos da sombra, Harry sonha com Hermann. Ao acordar escreve um poema, que inicia com as palavras: “Enfim em casa, deprimido pela tristeza e desespero...” (sic). Embora ele ainda não consiga se sentir alegre, pelas imagens, demonstra estar mais inteiro. Está na fase alquímica *albedo*, em que o desespero inicial pela fragmentação psíquica já tenha diminuído, mas ainda o branco, a tristeza por faltar Eros, faltar vida, mas já consegue escrever poemas novamente.

Ocorre uma ligação com Maria - seus desejos sexuais - e Pablo - seu lado hedonista anteriormente não reconhecido - e em uma das falas entre Harry e Pablo, o último, pergunta ao primeiro: se era luz que ele queria, ele teria que sair das sombras para poder enxergá-la.

3.5 A BUSCA POR SI MESMO

Em uma festa à fantasia, Harry procura por Hermine, que como estava vestida com terno não foi encontrada. Pablo lhe diz: “procure a si próprio, vai encontrá-la” (sic). Sim, a anima encontra-se dentro do homem e não fora. Ele recebe uma mensagem: “Teatro mágico – Hoje à noite, somente para homens loucos. Hermine está no inferno”.

Harry desesperado, sem saber do que se trata ou como iria encontrar Hermine, é tirado para dançar por uma mulher fantasiada. Era Maria. Eles dançam, beijam-se e ela lhe diz que Hermine estava esperando-o no inferno.

O inferno aqui é uma representação do submundo, ou seja, o mundo que está situado abaixo da consciência, ou seja, do inconsciente. Despedem-se e Harry se vai. No meio da multidão, encontra Hermine e ela pergunta-lhe se estava pronto para ir ao inferno para encontrá-la. A resposta foi positiva, uma vez que não haveria outra forma. Que teria que ir.

Uma voz diz que Harry tem o desejo de “abandonar este mundo para penetrar em um mundo além do Tempo” e que este mundo existe. A voz referia-se ao inconsciente. O inconsciente é atemporal e realmente o ego sabe de sua existência. A voz diz ainda que não poderia criar nada que não existisse dentro dele, previamente. Pablo e Hermine aparecem com uma taça nas mãos.

Pablo o convida para o pequeno entretenimento destinado “somente para os loucos”, mas o preço a ser pago seria a sua morte. Pergunta se Harry estava pronto e lhe entrega a taça com um líquido escuro. Fica em dúvida, mas ao ver Hermine tomando, resolve aceitar a oferta e também toma o líquido da taça. Pablo diz “agora vou mostrar o ‘nosso’ pequeno Teatro Mágico” e abre a porta.

Esta cena é simbólica, pois mostra os três vestindo roupas semelhantes. Ao se referir ao Teatro, Pablo enfatiza a palavra ‘nosso’, confirmando a hipótese de se tratar de vários elementos da psique de Harry.



Fig. 142 - Integração entre ego, sombra, anima e instintos.



Fig. 143 - Alegoria da Prudência- Ticiano.

Inclusive mostra o reflexo de Harry no espelho com a imagem de lobo. Assim, em um momento de integração psíquica entre Harry - o ego; Pablo – a sombra; Hermine – a anima e o lobo – o lado dos instintos, Harry poderá finalmente efetivar um mergulho no inconsciente profundo. O velho “eu” terá que morrer, para que o novo ressurja transformado.

Pablo enfatiza “Quantas portas quiser, e atrás de cada porta, exatamente o que está procurando. Mas o preço da admissão será um pequeno suicídio sem valor”. “[...] para conquistar o tempo e a realidade, precisa extinguir os conceitos supérfluos que se chama personalidade. Só necessita de uma sincera risada”. Aqui, uma importante consigna: para Harry compreender a linguagem do inconsciente, seria necessário efetivar um “pequeno suicídio”. Seria necessário matar questões egoicas para que pudesse compreender o significado existencial, e assim alçar um conhecimento profundo. Ao deixar se levar por uma estrutura maior, o centro da personalidade total - o Self - o ego precisaria estar genuflexo diante do poder da totalidade. Mas para isso, seria necessário o humor, que dá a possibilidade de se olhar para os contrários, justapostos, sem se anularem.



Fig. 144. As potencialidades do Eu, não-vividas e trancados no Inconsciente.



Fig. 145- Salvador Dali – Crianças Geopolíticas assistindo ao nascimento do Novo Homem, 1943.

E assim começa a jornada pelas portas, visitando cômodos de sua psique nunca antes percorridos. Neles estavam contidos todos os conteúdos reprimidos, seus medos, fantasias, sonhos, esperanças, desejos e potencialidades.

Realmente um mundo “além do tempo”, como assegurou Pablo. Uma verdadeira mágica: desvendar nada mais do que já havia dentro de si e que Harry nem se lembrava ou sonhara existir. Entre tantos conteúdos, Harry encontra seu amigo Hermann numa intrincada guerra contra a tecnologia, a mais sublime criação da mente humana. Hermann era outro aspecto da sombra de Harry, agora sendo integrada pelo Self.

Neste momento, Harry compreende que nem sempre se pode reduzir o irracional, (o inconsciente), para o racional (a consciência), pois isso produziria opressão e empobrecimento para a vida. Surge ainda um jogador de xadrez que enfatiza “você é o jogo todo”. Harry é convidado a sacrificar parte de sua personalidade. Sacrifício vem do latim que corresponde a “*Sacro Ofício*” ou a um “*ofício sagrado*”. Assim, ele teria que realizar o ofício sagrado de se curvar diante da grandiosidade do Self e compreender que não era aquela pequena parte de consciência, mas, na realidade, era todo o grande jogo de xadrez, que contém os quadrados brancos e pretos, simultaneamente. Que contém luz e sombra, que é humano e instintivamente animal. Um verdadeiro lobo. Mas aqui surge uma grande dificuldade: sustentar a dor provocada pela tensão dos opostos é a única forma de possibilitar o encontro da totalidade.

Mas esta sustentação é uma forma de crucificação, de estar suspenso entre os opostos. Harry sem compreender enfatiza: “mas suportar todas estas personalidades juntas é esquizofrenia”. A voz enfatiza que aquele jogo se trata da vida de Harry. “Complique-a ou enriqueça-a como quiser”. “Sua alma caiu em pedaços e partes. Organize-se”. Estas palavras proferidas pelo narrador, o Self, a totalidade e simultaneamente o centro da psique dizem claramente do que se trata. Ele, na primeira fase da vida, se permitiu quebrar em “pedaços e partes”, segundo as palavras do Self, mas agora, na metanoia, ou seja, na metade da vida, era necessário se organizar e sim, suportar todas aquelas diversas personalidades dentro de si. Isto

somente seria esquizofrenia se não tiver um ego que organize todo este material em uma síntese criativa.

Ocorre uma enantiodromia, outro par de opostos: Antes, na primeira metade da vida, Harry domava o lobo, mas agora, ele é domado pelo lobo. Isso demonstra que ele ainda se perde no embate, ainda não consegue efetuar a síntese dos opostos. Surge então o encontro com Rosa, seu primeiro grande amor que, por timidez não chegou nem mesmo saber de seus sentimentos.

O processo irracional, ou seja, inconsciente está a caminho. Ao suportar conscientemente a dor provocada pela tensão dos opostos, propiciará o trabalho de síntese da personalidade, unindo as partes cindidas pela qualidade feminina da psique. Surge então uma porta onde estão Hermine e Pablo. Estão nus deitados em um colchão no chão. Ele simplesmente chega a ela e a apunhala. Mozart aparece e pede que ele se cale e apenas ouvisse a música. E o presenteia com um sábio conselho: “Você deve olhar além da aparência para ver a realidade interior. Aprenda a ouvir primeiro. Aprenda o que deve ser levado a sério e ria do resto”. Ironicamente pergunta a ele se não havia nada mais inteligente a fazer com aquela encantadora jovem do que aquilo, e aponta para o corpo de Hermine. Ele assustado afirma que quer pagar pelo que fez. Mozart diz que ele ainda aprenderá a ter humor. Se aproxima do corpo de Hermine como se ele fosse um desenho em uma folha de papel, o amassa formando uma bola de papel escura e diz: “O humor da força”. Abre outra porta com o tema “a execução de Harry”. Muitas pessoas em praça pública e Harry se dirigindo para ser enforcado. Foi julgado como culpado pelo Teatro Mágico.

Ele não apenas insultou a majestade da Arte, também amaldiçoou nossa linda galeria de quadros com a chamada realidade e apunhalou até a morte a reflexão com uma faca e demonstrou a intensão de usar nosso Teatro como um mecanismo de suicídio e se mostrou desprovido de humor (HAINES, O LOBO DA ESTEPE, 1974).

A punição que Harry recebeu foi a de ser condenado à “vida eterna” e ainda sua permissão para entrar no Teatro foi suspensa por “doze horas”. Harry então, pensativo, começa a dizer que enfim estava entendendo Goethe e que ainda tinha todos os pedaços de si mesmo no bolso.

Ele só queria mais uma chance. Pablo diz que ele teria quantas chances quisesse, que aquilo não era o fim, era apenas o começo. Harry pergunta aonde poderia ir agora. Pablo afirma que “o caminho da inocência conduz sempre para frente, indo sempre em direção ao pecado”. Tambores tocam e o Juiz conclui: “A personalidade também, de ser humilhada na

corde, não pode ser perdoada” e todos juntos contam: “um, dois, três” e explodem em risos. Ele então, sem compreender, pensativo por uns instantes e, posteriormente, começa a rir livremente.

Finalmente Harry consegue perceber que seu maior erro foi ter insultado a arte do inconsciente quando o colocou como realidade literal. Goethe, quando falava sobre Mefistófeles, evidenciava que o ser humano possui dois tipos de pensamento.



Fig. 146 – Harry concluindo a oitava hora do relógio e assim como Ulisses está pronto para voltar pra casa, para si-mesmo, transformado.

Para Jung (2011g), o primeiro tipo é o pensamento dirigido, referente à consciência e a sua forma mais elaborada pode ser manifestada pela ciência, tendo como base a cultura e objetivando a comunicação. O segundo grupo trata do pensamento não verbal, simbólico, não dirigido e associativo que surge espontaneamente nos sonhos e fantasias e é totalmente dirigido pelo inconsciente. São estes dois grupos que contribuem para que o indivíduo se adapte, tanto às realidades internas, quanto às externas. Para o autor, o pensamento dirigido pode entrar em contato com os conteúdos do inconsciente por meio dos sonhos e das fantasias, tornando-o simbólico e se expressando pela linguagem da analogia para anunciar algo arquetípico, ou seja, algo desconhecido pela consciência.

Na visão de Jung (2011g), o pensamento simbólico faz a conexão entre a consciência e as profundezas do inconsciente, e traz a possibilidade de juntar o objetivo ao subjetivo. Por isso, a advertência de Mozart a Harry, para que ele aprendesse a ouvir primeiro, ou seja, ele estava tentando dizer que, no inconsciente, o tipo de linguagem a ser utilizada seria a linguagem não verbal, a linguagem simbólica, dos sonhos e da fantasia, por isso a necessidade da loucura e do humor. Somente o humor conseguiria conviver com os opostos unidos sem se anularem. Por isso, somente a um louco era dado o direito de entrada ao Teatro Mágico. Somente o louco assim como o artista conseguem conciliar os opostos sem a rigidez do pensamento dirigido.

A arte se expressa com a linguagem simbólica, metafórica e carregada de sentido. Somente quando Harry conseguiu ter este *insight*, compreendeu que “matar Hermine” não era para ser compreendido de maneira literal, mas para poder vivenciar um verdadeiro amor teria que compreendê-la como uma estrutura psíquica, mais uma peça de seu jogo de xadrez, e assim, permanecer “morta”, dormindo no inconsciente. Platão (2000) critica o posicionamento racional excessivo, sobretudo, quando se trata de amor. Ele valoriza a loucura, o irracional e o considera um dom divino.

Desta forma, Harry conclui a oitava hora do relógio mitológico com sucesso, e dá início ao retorno para si com êxito, rumo ao processo de individuação, pois a imagem de Hermine surge, na cena final. Retomo a imagem inicial, do *Rosário Philosophorum*, na prancha intitulada “O banho” que afirmava que somente o amor seria capaz de unir o masculino, o corpo à sua alma, a anima. O amor é o vínculo unificador por excelência.

4 DIANTE DO TEMPO E DOS SEUS MISTÉRIOS EM “BLOOM: TODA UMA VIDA EM UM ÚNICO DIA” DE SEAN WALSH

Oh! *Ulisses*, tu és um verdadeiro livro de devoção para o homem objetivamente crédulo, objetivamente amaldiçoado! Tu és um *exercitium*, uma ascese, um ritual cruel, num procedimento mágico, dezoito retortas alquimistas ligadas uma a outra, onde, com ácidos, vapores venenosos, gelo e fogo; será destilado o homúnculo de uma nova consciência universal! (JUNG, 2011e, §201, p. 134).

O *corpus* utilizado para este capítulo será o filme *Bloom: Toda uma Vida em um Único Dia*²⁷, uma narrativa cinematográfica produzida em 2003, baseada na obra *Ulisses*, de James Joyce. Esta versão em filme desabrocha como a obra prima produzida e dirigida por Sean Walsh. Trata-se de uma narrativa típica da contemporaneidade, pois apresenta uma singular relação com o tempo, conforme postulou Giorgio Agamben (2009). Trata-se de uma narrativa híbrida, densa, intensa, heterogênea, composta por simultaneidades de tempo. Revela a visibilidade do sujeito contemporâneo, sendo um marco do modernismo da literatura no ocidente.

Nos capítulos precedentes desta tese, foi apresentada a Jornada do herói como todo o processo de individuação, foi evidenciado o sonho como portador do mito pessoal e também enfocada a crise da meia idade. A partir deste ponto, será enfatizado algo ainda menor: um único dia na vida de um homem normal, ou seja, dezesseis de junho de 1904, em Dublin, Irlanda.

Os capítulos anteriores puderam expressar o tipo de arte com característica *introvertida*, devidamente explicada na introdução desta tese, construída dentro de um pensamento linear e lógico, com intenções e finalidades conscientes, enquanto o presente capítulo terá o intuito de demonstrar uma obra com característica *extrovertida*, em que o anseio criativo se sobrepuja ao ego e se impõe sem a elaboração da consciência. Este tipo de arte alcança um tempo além do ego do criador e atinge um tempo do inconsciente, do Self, com seus opostos que coexistem e é o amálgama entre o coletivo e o particular.

O Elenco principal de *Bloom* é constituído por Angeline Ball, que vivencia o papel de Molly Bloom, Hugh O’Conor como Stephen Dedalus e, como protagonista, Stephen Rea, como Leopold Blomm. Os personagens corporificam o herói Joyciano, ou seja, o homem comum, contemporâneo. O sujeito imperfeito e fragmentado, muito diferente do herói

²⁷ Obra, cujo título original é *Bloom*. Produzida em 2003, na Irlanda e dirigida por Sean Walsh. Sua estreia no Brasil foi em 21 de outubro de 2005, com duração de 113 minutos. O filme foi classificado como não recomendado para menores de 16 anos. Seu gênero foi classificado como “Romance”.

descrito por Homero. O filme apresenta temas profundos como segredos, paixões, mentiras, arrependimentos, traições, preconceitos, medos e muitos outros sentimentos absurdamente humanos e simultaneamente particulares bem como a relação deste homem comum com o tempo e o espaço.

Aparentemente a história se passa em um dia banal, sem nada em particular em que Leopold Bloom desperta, vai ao banheiro, prepara o café da manhã para sua esposa, Molly, vai ao funeral de um amigo, perambula pela cidade, termina o dia em um bordel e retorna para casa de madrugada em companhia de seu amigo Stephen Dedalus.



Fig. 147 – Bloom: Toda uma vida em um único dia.

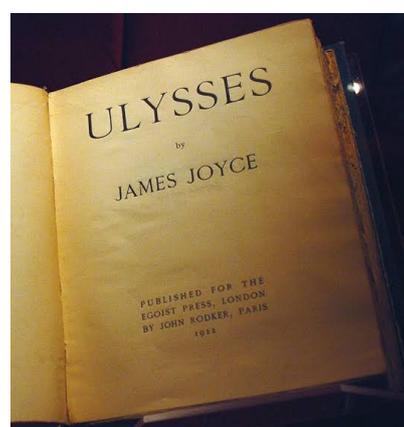


Fig. 148 – *Ulysses* – James Joyce.

É importante desconfiar do óbvio, pois nada é evidente quando a obra estudada oferece uma linguagem esquizofrênica, fragmentada, com uma mistura de gêneros como narrativas de cartas, relatos de viagem, narrativas amorosas, tudo se intercalando no tempo e espaço, ocorrendo em um único dia. Este brevíssimo resumo é muito semelhante à história narrada por James Joyce (1882 – 1941) em sua obra *Ulysses*, considerada pela crítica como um dos maiores clássicos da literatura mundial e descrito pelo *Sunday Tribune* como: “Obsceno, irreverente, lírico”.

Borges (2016), em uma Conferência sobre *Ulysses*, de James Joyce, televisionada e gravada em vídeo em La Plata, na Argentina, afirma que se algo ocorresse com toda a literatura moderna do mundo e tivesse que salvar apenas duas obras literárias, em sua opinião, ele escolheria em primeiro lugar *Ulysses*, e em segundo, *Finnegans Wake*, de 1939. Ambas as obras de James Joyce. Tal é a importância da obra deste escritor para a contemporaneidade.

Joyce escreveu *Ulysses* no período da primeira guerra mundial. Seu livro foi escrito entre os anos de 1914 e 1921, e isso nos leva a pensar que o escritor não tinha motivos para estar alegre com o mundo rodeado por guerra, tristeza, mortes, desolações e abandono de toda

sorte. Em um cenário como este, não há como o artista não projetar em sua obra seu mundo interno a ponto de o livro ter sido censurado nos países anglo-saxões, como descreveu Jung (2011e), “para evitar o escândalo de uma contradição com o relato da criação” (p. 129). Assim, *Ulisses* nos induz a perceber que, para Joyce, o dia 16 de junho de 1904 seria o microcosmo do macrocosmo mundo caótico que o cercava. Um mundo em guerra, do negro capítulo da história mundial. O universo de Joyce não era nem belo, nem feio, apenas repleto de desesperanças que chega a invadir o leitor e provocar um desconforto físico, visceral. Este fato evidencia o quanto o artista e o escritor são porta-vozes do segredo espiritual de sua época; são como arautos da sociedade, seres visionários ou profetas do cotidiano que, muitas vezes, pensam estar falando sobre si, sobre suas angústias e opressões, mas acabam por expressar o *zeitgeist*, o espírito da época que se manifesta subliminarmente em sua obra.

4.1 CALEIDOSCÓPIO TEMPORAL: O TEMPO EM SUAS DIVERSAS FACES

Para Brandão (2014), a etimologia popular estabeleceu uma relação entre *Khrónos*, como a personificação do “Tempo”. Pela mitologia, *Crono* era o filho mais novo de *Urano* e *Geia*. Assim, ele era pertencente à primeira geração de deuses. *Urano*, ao ver o nascimento de cada filho, exilava-os no *Tártaro* a fim de evitar que assumissem o poder. *Geia*, cansada de ser privada da presença dos filhos, resolve libertá-los.

Crono, seu filho caçula, se une à mãe para que juntos efetivem uma vingança cruel. *Geia* entrega-lhe uma foice, um instrumento sagrado e símbolo de poder, e impiedosamente *Crono* castra *Urano*, seu pai. Ao ser castrado, *Urano* automaticamente foi destituído do poder. *Crono*, por este ato de bravura, assume o domínio como Senhor do mundo. Casa-se com a irmã *Reia* e possuído pelo arquétipo do Poder torna-se um déspota maior que o pai, e repete o comportamento do mesmo. A cada filho que nascia, ele os engolia. Assim fez com *Héstia*, *Deméter*, *Hera*, *Hades* e *Poseídon*. Somente *Zeus* teve outra sorte. O que se pode evidenciar neste mito é o tempo personificado na imagem de *engolir seus filhos* como metáfora para a sensação que se tem de ser engolido, ou seja, de não ter tempo hábil para desempenhar as tarefas cotidianas.

Cronos, o tempo, possui seus mistérios, pois assume diversas facetas e temporalidades. O homem contemporâneo se encontra submergido diante da aceleração da velocidade temporal, vista pelo tempo linear, mensurável e ininterrupto, mas por outro lado, quando se refere ao tempo psicológico, o tempo da dor, o tempo do luto, o tempo do amor, chegam-se a certas lacunas de temporalidades como se estivesse no labirinto do Minotauro,

num tempo que se reveste de uma circulambulação, uma fragmentação descontínua, a temporalidade da memória.



Fig. 149 - Saturno devorando um filho
Francisco de Goya, Museu do Prado, Madrid.

Jung (2011) considera o tempo como um arquétipo, e como tal desponta em todas as culturas e pode ser encontrado nas artes, nos sonhos, nos contos de fada e nos mitos. Torna-se algo de difícil definição, como assegurou-nos Santo Agostinho (1973), em suas *Confissões* e, segundo ele, chega a ser um grande enigma. Em suas reflexões, o filósofo pergunta-se o que é, de fato, o tempo? Pergunta-se:

Que é, então, o tempo? Quem poderá explicá-lo breve e claramente? Quem o poderá, mesmo em pensamento, compreender tal coisa a fim de pronunciar uma única palavra a respeito? E o que mencionamos em nossas conversas com mais familiaridade do que o tempo? Entendemo-lo quando falamos dele, assim como quando ouvimos outros falarem acerca dele. O que é, então, o tempo? Se ninguém me pergunta, o sei; eu sei; se preciso explicá-lo a quem pergunta, não o sei (AGOSTINHO, 2019, Livro XI, cap. 14, p. 223).

Santo Agostinho (2019) afirma que o tempo encerra muitos mistérios e que para que se atinja a compreensão, é necessário que se faça uma análise minuciosa sobre ele. Em suas conjecturas, questiona como se pode afirmar sobre existência do tempo, pois, para que exista, o tempo presente necessariamente precisa se tornar tempo passado, eis aqui *Cronos* devorando seus filhos... O presente sendo devorado e transformando-se eternamente em passado. Seu questionamento é: como pode existir algo que “sua razão de ser é aquela pela qual deixará de existir?”.

Segundo Gagnebin (1997), a reflexão agostiniana sobre tempo e memória marca um corte fundamental nos pensamentos platônico e aristotélico que definiam o tempo em relação

ao movimento dos astros. Ao indicar uma definição do tempo como inseparável da interioridade psíquica, Agostinho promove uma nova percepção: a da temporalidade, em que o humano não apenas nasce e morre inserido “no” tempo, mas tem consciência de sua condição temporal e mortal. Desta forma, o pensamento de Agostinho, longe de ser apenas um texto de cunho espiritual, evidencia o contraste entre o tempo humano e a eternidade divina.

Na visão de Platão e Aristóteles,

o passado não existe, pois já morreu, o futuro tampouco, pois ainda não é, e o presente, que deveria ser o tempo por excelência porque é a partir dele que se afirmam a morte do passado e a inexistência do futuro, o presente, então, nunca pode ser apreendido numa substância estável, mas se divide em parcelas cada vez menores até indicar a mera passagem entre um passado que se esvai e um futuro que ainda não é (GAGNEBIN, 1997, p. 72).

Agostinho se contrapõe a esta ideia, quando afirma que se não houvesse passado, como se poderia falar sobre ele? Afirma que, ao falar do passado, pode-se distinguir entre o verdadeiro e o falso e até mesmo se pode tecer previsões quanto ao futuro, dependendo das ações praticadas no passado e as que se esteja efetivando no presente. Gagnebin (1997) afirma que esta consideração se aplica à própria narrativa de Agostinho nas *Confissões*, para a autora:

Se não pudesse lembrar do passado, saber o que nele aconteceu, não poderia narrar sua infância e sua juventude – tema dos primeiros livros das *Confissões* - nem chegar a esse momento de auto-reflexão narrativa que constitui a especulação do Livro XI sobre o tempo, ou ainda: a própria narração das *Confissões* pressupõe, como condição transcendental, a existência do passado, portanto, do *tempo* passado e do tempo presente em que se escreve, mesmo que não saiba como explicar ou definir a existência (GAGNEBIN, 1997, p. 74).

Desta forma, conclui que existe, de fato, três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro. Para Agostinho, esses tempos existem apenas em nossa mente, e define: o presente do passado como memória, o presente do presente como percepção direta e finalmente, o presente do futuro como esperança. Afirma que refletir sobre o tempo, necessariamente, obriga a “pensar na linguagem que o diz e que ‘nele’ se diz (p.75). E, posteriormente, seria uma espécie de reflexão sobre *rastros* (*vestigia*); um tipo de “imagens” deixadas na alma que a memória relata. Consiste em palavras concebidas pelas imagens dos fatos. Assim, a questão inicial sobre o que seria o tempo muda: Deixa de ser “o

que é o tempo?” e se transforma nas condições transcendentais de sua apreensão pela atividade intelectual e linguística da psique.

Quando contamos histórias do passado, o que vem à mente não são os eventos em si, mas as palavras concebidas pelas imagens dos eventos, que, ao passar, deixaram por meio dos sentidos, seus traços gravados na mente. Minha infância, por exemplo, que não existe mais, está no tempo passado, que também cessou de existir; mas quando eu me recordo e conto sobre ela, observo suas imagens no presente, pois ainda estão gravadas em minha memória. Seria a predição do futuro seguiria um caso semelhante? Estarão os eventos que ainda não existem antecipadamente gravados em minha mente por meio de imagens já existentes? Confesso, meu Deus, que desconheço. Sei, porém, que acostumamos premeditar nossas ações futuras, e que essa premeditação acontece no presente, mas a ação premeditada ainda não existe, pois é futura. Quando colocamos o planejamento da ação em prática, a ação passa a existir, pois já não é futura, mas presente (SANTO AGOSTINHO, 2019, cap. XVIII, p. 226).

Esta percepção de Santo Agostinho (2019) fundamentou o trabalho de Wenth (2005), que enfatiza que, de forma arquetípica, há dois aspectos de tempo:

O aspecto *infinito*, cíclico, circular, urobórico, o aspecto circular do zodíaco, do calendário, do relógio; e o aspecto *linear*, irreversível, de fluxo do tempo, dos ponteiros do relógio marcando um tempo específico, ou parando, ou acelerando, do calendário em que suas folhas vão sendo impiedosamente retiradas (WENTH, 2005, p. 90).

Assim, pode-se observar que, o primeiro se relaciona a *Eon* / oceano, o tempo perpétuo, eterno e divino dos gregos. Trata-se de um princípio cósmico que contém todos os opostos como mudança e permanência, vida e morte, bem e mal, entre outros. O segundo aborda especificamente *Cronos*, ou seja, o aspecto linear do tempo, referindo-se ao tempo finito, com suas passagens, metas, transformações e morte. Desta forma, reveste-se com características de irreversibilidade, de decomposição, e envelhecimento. Mas, além destes dois tempos, como na visão de Santo Agostinho, ainda há um terceiro tipo de tempo: *Kairós*, que é o tempo presente, o momento oportuno, do aqui e agora. Para os gregos era um deus alado, que segura a balança e decide o destino. *Kairós* ensina ao homem o *carpe diem*, ou seja, que se pode viver e desfrutar da “eternidade do momento” (p. 91). Para Alves (*apud* WENTH, 2005), *Kairós* significa a consciência de que não se deve perder a alegria do momento. Isso seria um pecado capital.

A conclusão que se pode tirar é que o tempo aparece sob três maneiras distintas: A primeira é o tempo cronológico, linear que exerce ação sobre as coisas e pessoas, como a

transformação e o envelhecimento: é o tempo do ego e o tempo da natureza. O segundo é o tempo *eônico*, o tempo da eternidade, do Self, da totalidade e de todas as potencialidades nele contidas; e, finalmente, o tempo *Kairós*, o momento em que o micro e o macrocosmo se encontram. É o saber do momento oportuno.

A grande contribuição de Bachelard (1994) foi trazer a questão da psicologia dos fenômenos temporais. Ele acredita que as ocorrências marcantes da vida do indivíduo encontram ressonâncias, e podem provocar marcas profundas. O ponto de vista de Pierre Janet enfatiza que, para que se possa reviver ou rememorar o passado, faz-se necessário o encadeamento deste em um tema afetivo necessariamente presente. Desta forma, a evocação, a confiança e a narrativa preenchem o vazio dos tempos ociosos.

Assim, o autor define o tempo como uma série de rupturas, ou seja, ao examinar as diversas camadas dos planos de encadeamento do psiquismo, percebe a existência de lacunas na duração, percebe as discontinuidades da produção psíquica, e é exatamente isso que se pode observar em *Ulisses*, de Joyce. As rupturas e lacunas existentes no fluxo de pensamento dos personagens interconectam passado, presente e futuro. A eterna interligação existente entre os pares de opostos como felicidade e dor, vida e morte, alegria e tristeza nunca foi tão intensa como quando se encontra com a dialética temporal. O autor cita um fragmento do texto de René Poirier²⁸ sobre a vivência temporal e a tomada de consciência de morte no decorrer da vida.

A espera nos serve de pretexto para vivenciar o passado. Sem dúvida, ela é desejo frustrado, irritação e sensação de impotência, mas ela é mais ainda amargura do tempo que foi destruído. Cada momento que ela gasta se torna um tema de saudade. Entre o passado vivo e o futuro se estende uma zona de vida morta, e em nenhuma parte a saudade e o sentimento do irreparável são mais fortes. É desse modo que o tempo nos é sensível. Ele o é ainda mais na angústia e no pensamento da morte. Não a angústia por causa de certos sofrimentos ou de determinado abandono, mas a de não ser mais nada, e de que todo o mundo seja desse modo destruído. Quem não terá experimentado esse pensamento, que entra na alma como uma lâmina afiada? O corte é tão rápido que nem chega a ser doloroso: mas o coração o percebe mais fundo, ele se sente desfalecer; assim, quem quer que pense realmente a morte não o pode fazer sem empalidecer. É um pensamento breve, e quase secreto, agudo como o grito da andorinha, ou o do arco nas mãos de Odisseus quando os pretendentes o ouvem, e ele não se atenua senão por um lento endurecimento, ou por grande esperança. Pois podemos não tolerar ser mais nós mesmos, mas quem é que pode tolerar não ser mais nada, se já sentiu alguma vez toda a dor disso? Como um cavalo bufá diante do cadáver de outro, assim a alma diante desse pensamento (BACHELARD, 1994, p. 38).

²⁸ René Poirier, *Essai sur quelques remarques de notions d'espace et de temps*, p. 64.

Pode-se compreender que, na visão de Bachelard (1994), o tempo é vivo e a matéria é temporal. Ele comenta sobre a filosofia de Bergson, que acredita que o passado continua a ser substância do presente e, por sua vez o momento presente seria constituído pelo fenômeno do passado. O autor acredita que é preciso admitir a alternância temporal, em que o tempo é contínuo como possibilidade e, simultaneamente, descontínuo como ser. Desta forma, também na visão de Bachelard (1994), não se parte de uma unidade, mas de uma dualidade temporal.

Para Didi-Huberman (2019), toda vez que se está diante de uma imagem, se está perante o tempo. E, como exposto nesta tese, o mito é também uma imagem - uma imagem arquetípica. Mas, a que tipo de tempo o autor se refere? Segundo sua perspectiva, quando se está diante de uma imagem, o passado nunca interrompe sua reconfiguração, pois necessita da construção da memória para que se torne compreensível e, simultaneamente, tem-se que reconhecer que ela provavelmente sobreviverá.

Diante da imagem, o expectador se torna um elemento de passagem, enquanto ela, a imagem, é “o elemento do futuro, o elemento da duração [durée]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [étant] que a olha” (p. 16). Portanto, estar diante de uma obra de arte é estar diante do tempo. Passado e futuro se interconectam no aqui e agora, diante do olhar do observador. Para o autor, ao encontrar-se diante de uma obra de arte, é estar

(...) diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária *montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos*. Na dinâmica e na complexidade desta montagem, noções históricas tão fundamentais quanto as de ‘estilo’ ou de ‘época’ revelam, de repente, uma perigosa plasticidade (perigosa somente para aquele que gostaria que tudo estivesse em seu lugar, de uma vez por todas, na mesma época...). Propor a questão do anacronismo é, então, interrogar esta plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos *diferenciais de tempo* operando em cada imagem (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 23).

Para Mircea Eliade (2018), existem duas categorias distintas de tempo: o Profano e o Sagrado. O primeiro, também conhecido como histórico, é caracterizado por uma visão linear, em que tudo tem começo, meio e fim. E, de acordo com o autor, um fato precede o outro. As criaturas nascem, crescem e morrem. Tem-se aí a finitude. É atual e irreversível. O segundo se reveste de um caráter de circularidade, cujas características assumem a capacidade de renovação periódica da vida. Na vivência do ritual, advém a união do presente, do tempo finito, com o atemporal, transcendente e infinito.

Viver um ritual é sair temporariamente do tempo profano e ser conduzido ao tempo sagrado. É desta forma que o tempo sagrado supera o profano e há a impressão de que o tempo parou, liberando o ser humano das amarras do tempo e permitindo assim a superação do passado. O tempo flui e reflui sobre si mesmo de forma cíclica, retroalimentando-se e constantemente sendo renovado.

Todas estas diversas facetas sobre o tempo, embora diferenciadas, convergem para a ideia da existência de mais de um tipo linear de tempo. Esta é a diferença que será enfatizada neste capítulo.

4.2 JUNG, LEITOR DE JOYCE

Jung escreveu um ensaio em setembro de 1932²⁹ sobre o trabalho de Joyce, que foi incluído na categoria de *Tratados Psicológicos*. Nele, o autor descreve:

Ulisses é um documento humano essencial e característico para a nossa época, e, segundo minha opinião, também um documentário psicológico que mostra ideias que, em minhas obras, representam um papel bastante significativo, sendo aplicadas, na prática, através do material concreto (JUNG, 2011e, Nota do autor, p.109).

Ao categorizar o trabalho de Joyce como *Tratado Psicológico*, Jung (2011e) o coloca, de antemão, como algo que merece estudo e um olhar diferenciado. Ele faz a distinção entre a *Odisseia* de Homero e *Ulisses* de Joyce. Para o autor, enquanto o *Ulisses*, da obra de Homero (2018), é um personagem errante que sempre soube escapar à hostilidade dos deuses por astúcia e ação, é também capaz de regressar ao lar após uma interminável viagem de vinte anos.

Ulisses, na obra de Joyce (2000), é um personagem que representa um absoluto contraste com seu homônimo da Antiguidade. Tanto *Ulisses* de Joyce quanto o filme *Bloom* - a versão atualizada para o cinema - referem-se a James Joyce. O personagem representa um aspecto da própria personalidade de Joyce, que assim como Zaratustra, representa um aspecto da personalidade de Nietzsche. Segundo Jung (2011e), *Ulisses* é o símbolo da consciência passiva de Joyce. De forma extrovertida, das mãos do autor brotaram 957 páginas³⁰ escritas de forma torrencial para representar o insignificante 16 de junho de 1904, em Dublin. O

²⁹ Publicado pela primeira vez em Berlim na *Europäische Revue VIII* e reeditado em *Wirklichkeit der Seele*, intitulado *Ulisses: um monólogo*.

³⁰ 12. ed. Portuguesa, Rio de Janeiro, 2000.

impulso criativo inicia e termina do nada. Paradoxalmente nada acontece, mas ele pode descrever sentimentos demasiadamente humanos sobre a essência da vida e suas infinitas nuances de sombras. Para Jung (2011e), em todas estas páginas,

Não há qualquer repetição evidente, nenhuma única ilha de paz e felicidade, onde o leitor benevolente, atordoado de reminiscências, pudesse sentar-se após um caminho percorrido de, digamos, umas cem páginas, para contemplar com satisfação, nem que fosse apenas a recordação de um lugarzinho comum, que, prazerosamente, tivesse-se insinuado de novo em algum lugar inesperado. Mas não, uma torrente impiedosa e ininterrupta vai rolando e passando. Sua velocidade ou continuidade aumenta nas últimas quarenta páginas, chegando a uma completa falta de pontuação, em que o vazio sufocante ou irrespirável, tenso ou saturado quase insuportável se expressa da maneira mais cruel. Este vazio inteiramente sem esperanças é a nota dominante do livro. Ele não só começa e acaba no nada, mas também consiste apenas de nada (JUNG, 2011e, §164, p. 110).

Jung (2011e) faz uma menção a E. R. Curtius³¹ ao analisar *Ulisses*, de Joyce, referindo-se que “tudo é infernalmente nulo, decididamente um brilhante produto do inferno, se considerarmos o livro sob o aspecto de uma obra de arte técnica” (p. 110). Assim, Curtius denomina o trabalho de Joyce como um “livro luciferiano [...] é uma obra do Anticristo”³². Esta característica leva a pensar no trabalho de Canevacci (1990) que fala sobre a capacidade que as imagens cinematográficas têm de tocar instâncias profundas do expectador, a ponto de produzir, não apenas epifanias, mas também outras sensações, desde as emocionais até mesmo de desconforto físico.

Tanto o filme *Bloom*, quanto o livro *Ulisses*, de Joyce, provocam no expectador/leitor uma sensação de angústia frente a uma interminável espera. Diante da secreta perspectiva que se contrapõe a uma resignação sem esperança perante densos fatos existenciais como a morte, o luto, a perda, a traição, o abandono e muitos outros apresentados tanto por Joyce quanto por Walsh, Jung (2011e) afirma ter sentido que “nada vem de encontro ao leitor, tudo se afasta dele [...]. E vai vivendo esquivando-se, nada satisfeito consigo mesmo, mas irônico, sarcástico, venenoso, desdenhoso, triste, desesperado, amargo [...]” (p. 111).

E esta característica intrigante pode ser ocasionada porque não ocorre o conflito entre os quatro elementos, denominados por Canevacci (1990) como “o mistério do quarto”, como citado anteriormente nesta tese. Isso impossibilita uma interpretação transversal do filme. Não há ressonâncias, pois, como se trata de uma narrativa, os quatro elementos denominados por

³¹ Apud CURTIUS, E. R. *James Joyce und sein Ulysses*. Zurique: Neue Schweizer Rundschau, 1929.

³² Nota de Jung (2011e), p. 110.

Jung como *Pater*, *Filius*, *Spiritus*, e *Diabolus* não são possíveis de serem encontrados e constituídos para o confronto, se estabelecendo como pares de opostos. O livro todo está repleto de narrações, monólogos e pensamentos.

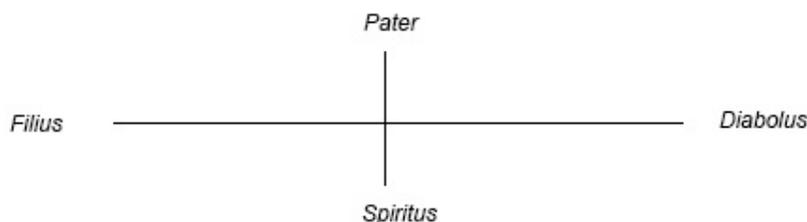


Fig. 150 – O Mistério do Quarto: *Ulisses* – Como narrativa, não há ressonâncias.

Segundo Jung (2011e), a obra de Joyce expressa um tipo de arte que demonstra a manifestação coletiva do nosso tempo. Assim, *Bloom* não estabelece metas de consciência individual, portanto, não se instalam o conflito nem as provas a serem superadas individualmente. Assim, diante de temas coletivos, arquetípicos, a psique individual demonstra uma sensação de impotência, gerada nos expectadores/leitores. Não ocorrem os elementos de separação; tudo está em uma unidade, em uma fusão incongruente. Não apresenta a visão linear do tempo, expressa por Mircea Eliade (2018) como aquela que apresenta início, meio e fim. E isso é o que se espera em um texto literário com introdução, desenvolvimento e conclusão, e que pode ser observado em muitas narrativas fílmicas em que um fato precede o outro como nascimento, crescimento e morte, antecipando a própria finitude da obra. E é a este tempo que Eliade (2018) define como o “tempo profano”, que é um tempo cronológico, histórico, que obedece a uma linha contínua, incessante e linear dos acontecimentos. E não é a este tempo que o filme *Bloom* está inserido, por isso o estranhamento ao assisti-lo.

Jung (2011e) relata diante de tamanha sensação de desconforto que sentira ao ler algumas partes da obra, levou-o a criar um método particular para que pudesse lê-la. Segundo ele, EM um determinado momento percebeu que:

[...] o livro pode também ser lido de trás para diante, pois ele não tem parte de trás, nem de frente, nem de cima e nem de baixo. Tudo já podia ter sido assim antes ou vir a ser no futuro. Pode-se ler uma conversa com igual prazer, de trás para diante, pois não se perde nenhum ponto importante. A conversa, como um todo, tem nenhum ponto principal, mas cada sentença é um ponto alto. Também pode-se parar no meio da frase [...]. O livro tem a característica de um verme cortado ao meio que desenvolve uma cauda para a parte que ficou com a cabeça, e uma cabeça para a parte onde ficou a cauda (JUNG, 2011e, §165. p. 112).

E o filme de Sean Walsh, por ter sido baseado em *Ulisses*, apresenta as mesmas características, transpostas para o cinema. Foi dividido em dez capítulos, retirando-se os créditos iniciais e finais, que totalizariam onze. Inicia e termina com o feminino, ou seja, com a esposa de Bloom, e, segundo o pensamento de Stuart Gilbert³³ talvez como uma analogia à terra verdejante, “cabendo-lhe a graça de, após todas as gritantes e diabólicas dissonâncias, deixar ressoar o harmonioso acordo final” (p. 128 e 129).

4.3 A *ODISSEIA* INTERNA DOS BLOOM

Nos créditos iniciais, considerados pelo produtor como o primeiro capítulo, Angeline Ball, no papel da Sra. Molly Bloom, está em sua cama a divagar, perdida em seus pensamentos, que vão desde a admiração que ainda sente pelo marido, principalmente pela gentileza que dispensa às velhinhas, garçons e mendigos, até a raiva que sentiu ao entrar no quarto para comunicar que lera no jornal sobre a morte de seu amigo Dignam, e ele, escrevendo a alguém, fingiu que estava pensando nos negócios.

Ela acredita que ele esteja tendo relações extraconjugais, apesar de não se importar, mas tem curiosidade em descobrir quem seria a pessoa. Demonstra ciúmes pela forma com que ele olha para a criada, e pensa: “Na minha casa, não! Não vai roubar minhas pérolas!” Ao pensar na hipótese de Bloom estar se relacionando com ela. Pensa que se ele não tem ninguém em casa, com certeza teria em outro local. Lembra também de suas relações sexuais com o Sr. Blazer Boylan e o quanto ficou nervosa por ele ter-lhe dado tapinhas. “Não sou cavalo”, pensava ela... Lembrou ainda do quanto havia engordado em sua primeira gravidez e no parto de sua filha Milly, agora com quinze anos.

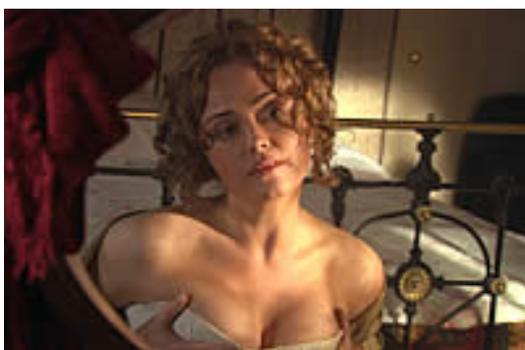


Fig. 151 - Molly pensando.

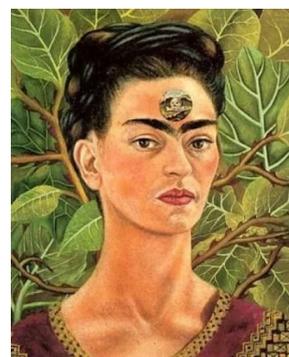


Fig.152 Pensando na Morte, 1943.
Frida Kahlo, México.

³³ Citado por Jung (2011e), § 191, p.128.

Olhou os seios e se lembrou da grande quantidade de leite que produzira, e no formato de suas mamas ao estar amamentando... Acreditava que, com certeza, os seios eram dois, para o caso de a mulher ter filhos gêmeos. Ficava elucubrando... Pensava que ainda poderia ter outro filho, mas não queria que fosse de Bloom. “Poldy” - como ela carinhosamente o chamava - conhecia muita coisa estranha, ao se referir ao pensamento filosófico. “Ele diz que não temos alma, só massa cinzenta... Porque não sabe o que é ter uma alma”. Pensa no quanto Bloom e seu amante são diferentes.

Nesta parte, é possível observar o quanto o fluxo de pensamento de Molly ia e vinha. Ia do presente, de suas relações extraconjugais, até o passado, quando teve sua filha, nos sentimentos advindos pela maternidade, na ambiguidade sentida em relação ao marido, entre outras coisas. Josefina Ludmer (2006) escreve sobre a temporalidade da memória e a apresenta como a que traz seu golpe, sua repetição, seu movimento de ir à frente, ao presente e, inesperadamente retornar ao passado, fundante, obscuro, tenebroso e violento que se repete até se chegar ao trauma. A autora se refere ao período trágico da ditadura, mas que pode ser visto também no trabalho de Joyce. Nele o tempo da narrativa presente na memória dos personagens circunda em torno de uma monoideia, de um complexo, que os prendem no tempo e no espaço.

Embora o tempo externo seja um tempo histórico, linear, o tempo emocional é um caleidoscópio temporal, preenchido com o seu drama pessoal. Assim, a *Odisseia* de Joyce é uma jornada interna, um monólogo interior, com o tempo fragmentado. E por assumir estas características, foi um marco do Modernismo da Literatura no ocidente, assumindo características de Romance de Aprendizagem³⁴, embora não seja de tradição alemã. É intenso e traz a visibilidade do sujeito contemporâneo. Demonstra um sujeito que caminha, de passagem, em uma deambulação, mas com o diferencial de não voltar para o início, como Ulisses, de Homero, que retorna para casa. É como se *Ulisses*, de Joyce não se conectasse com o que deixou, mas apenas se integrasse nos locais por onde passa, vivendo diversas experiências nesta caminhada.

Tais características se interconectam com o que constitui o Romance de Espaço³⁵, com o diferencial da ideia do sujeito se manter e ser uma constante. Assim, como o trabalho de

³⁴ Refere-se a um tipo de Romance, cuja característica principal é apresentar o protagonista em sua jornada pela aquisição de crescimento psicológico, físico, moral, social, político, entre outros.

³⁵ Tipo de Romance que representa um tempo histórico, seu *Zeitgeist*, apresentando questões sociais, econômicas e ambientais que permitem um melhor conhecimento do ser humano daquele contexto, relacionando-o com seu espaço e acontecimento a que lhe diz respeito.

Josefina Ludmer (2006) sobre as temporalidades do presente, pode-se observar que *Bloom* também pode ser categorizado como uma narrativa Pós-modernista. Assume uma fusão de gêneros, numa condensação temporal, sem deixar claro o que é passado, presente ou futuro e um hibridismo de formas que atravessam a literatura, em uma verdadeira ruminação mental.

A teoria do fluxo de consciência, de Robert Humphrey (1976), também pode ser um importante instrumento para análise do trabalho de Walsh, juntamente com as teorias sobre dialogismo, de Mikhail Bakhtin (2010). Ambas se caracterizam por não seguir uma linearidade. Formam um labirinto de ideias no tempo e no espaço, constituindo-se em uma narrativa em zigue-zague. Pôde-se observar que a voz dos personagens é construída a partir da exposição do fluxo de consciência. A técnica de Robert Humphrey (1976) foi denominada de *monólogo interior direto*, um tipo de monólogo interno que apresenta as marcas estilísticas que caracterizam o pensamento de cada personagem, que transita de forma desordenada e confusa, sem uma lógica aparente. Um personagem que transcorre pelos labirintos da linguagem, mistura eventos passados, se projeta, simultaneamente, no futuro e se mescla no aqui e agora do tempo presente. Ao leitor, cabe o complexo trabalho de mergulhar na vida psíquica de cada personagem a fim atingir a compreensão do texto.

Para Bakhtin (2010), a construção do texto ocorre pelo diálogo com outros textos; é o que se conhece por “dialogismo Bakhtiniano”, um conceito que está intimamente atrelado à noção de intertextualidade, de Júlia Kristeva. Este processo compreende a incorporação de textos prévios, conserva seu sentido e/ou transforma-os, para que possa construir os intermináveis caminhos labirínticos e desconexos dos capítulos que representaram este único dia na vida de Bloom: dezesseis de junho de 1904, em Dublin. Seria uma verdadeira *via crucis* a demonstrar a vivência do inconsciente.

É no monólogo interior, tanto de Molly quanto de outros personagens, que Joyce revela as relações íntimas de cada um, demonstrando como os pensamentos surgem espontaneamente na consciência e se podem acessar informações e opiniões profundas. Para Garcia (2000), é desta forma que o personagem entra em contato consigo mesmo e expressa, sem restrições, suas emoções e pensamentos. Para ele, “trata-se de uma frase que muito nos lembra um ‘depoimento’ feito em divã de psicanalista” (p. 138).

Ele diferencia ainda o *fluxo de consciência*, outro recurso muito utilizado na obra de Joyce, que, por sua vez, revela os pensamentos que ocorrem desenfreadamente e os fatos são apresentados de forma desordenada e desconexa. Ao utilizar-se do fluxo de consciência, muitas vezes, Joyce abre mão de recursos gramaticais como pontuação para não interromper o fluxo de pensamento do personagem.

A sinistra qualidade que o trabalho de Joyce produz de provocar um correspondente fisiológico foi descrita por Jung (2011e) como a obra pertencente à “classe dos animais de sangue frio e à dos vermes em especial” (p. 112). Para o autor, Joyce apresentava “um modo de pensar visceral” e concorda com Stuart Gilbert³⁶, citado anteriormente, em que cada capítulo é dominado por uma víscera ou um órgão sensorial. Gilbert cita: genitais, rins, pulmões, coração, cérebro, sangue, músculos, ouvidos, olhos, útero, nariz, esqueleto, nervos, esôfago e carne. Jung (2011e) esclarece que os animais de sangue frio, se possuíssem, por analogia, a capacidade literária, utilizariam o Sistema Nervoso Simpático, uma vez que não possuíam cérebro.

Isso não quer dizer que Jung estivesse inferindo que Joyce não teria cérebro. Mas, por sua erudição de médico, o que ele estava querendo dizer, era que o Sistema Nervoso Simpático é responsável por desencadear mudanças corporais como acelerar os batimentos cardíacos, dilatar as passagens dos brônquios, provocar a dilatação das pupilas e aumentar a pressão sanguínea, fazendo o corpo responder às sensações de estresse. E é exatamente isso que tanto o filme *Bloom*, quanto *Ulisses* provocam no espectador/leitor. Ao entrar em contato com a obra, desperta sensações físicas, emoções ou mesmo representantes orgânicos, que, segundo Jung (2011e), para a psicologia de Janet, este fenômeno é conhecido como *abaissement du niveau mental*. Nos pacientes psiquiátricos, este evento é provocado involuntariamente, mas, em contato com a obra de Joyce e outras poucas obras de arte,

[...] é o resultado de um treinamento deliberadamente artificial pelo qual toda a riqueza e a grotesca profundidade do pensamento onírico vêm à superfície perceptível, quanto à *fonction du réel*, isto é, a consciência adaptada é desligada. Daí a preponderância do automatismo psíquico e verbal e a total negligência da comunicabilidade e do sentido agradável (JUNG, 2011e, nota 8, p.112).

Jung enfatiza o admirável modo como o trabalho de Joyce atinge ampla repressão da atividade cerebral restrita à percepção, ou seja, no nível sensorial. “o que ele vê, ouve, degusta, cheira e apalpa, tanto interna como externamente, e o modo como o faz, é realmente assombroso” (p. 113). Para o autor, a maioria dos especialistas em esferas de percepção ou sensoriais limitam-se unicamente ao externo ou ao interno. Surpreendentemente, Joyce conhece ambos. Suas associações subjetivas tramam e entrecruzam com figuras objetivas de

³⁶ Das Rätel Ulysses, Zurique, 1932.

uma rua de Dublin. “Objetivo e subjetivo, externo e interno interligam-se mútua e constantemente” (p. 113).

Borges (2016) explica este fenômeno. Revela que Joyce estudou duas grandes correntes literárias francesas da época. Duas escolas que apresentavam técnicas literárias opostas: O *naturalismo* e o *simbolismo*. Enquanto o *naturalismo* narra com a forma mais fiel possível os sentidos e pela memória, uma espécie de impressionismo literário, o *simbolismo*, contrariamente, representa por símbolos, pela metáfora o que quer representar e ainda admite as palavras como símbolos. Seria uma forma *simbólica* ou *abstrata*, oposta ao *naturalismo*. Em sua obra, Joyce, deliberadamente, se utiliza de ambas, mas, não contente, cria uma terceira: a *consciência fenomenológica*, que admitiria a *linguagem do pensamento*³⁷.

Este tipo de linguagem se diferencia da linguagem oral e escrita, pois refere-se a um tipo de consciência. Quando surge em um texto, faz com que se percam a lógica, a ordem e o aspecto descritivo, e deixa de ser argumentativo ou sintético. A consciência dos objetos pode surgir quando irrompe abruptamente. Os estímulos e as percepções a respeito deles surgem aos saltos ininterruptos entre uma lembrança e outra, fato ou devaneio, que pode ser cortado por uma preocupação ou pensamento recorrente, e assim sucessivamente.

O segundo capítulo inicia na manhã do dia dezesseis de junho, com Bloom saindo de casa. Uma manhã comum, de um dia comum, na vida de um homem também comum, após uma noite comum. Foi denominado por Walsh como “*Fornicar enquanto o sol brilha*”. Ocorre um corte na cena, uma fragmentação do tempo e aparecem Bluck Mulligan (Álvaro Lucchesi) e Stephen Dedalus (Hugh O’Conor) em frente ao mar, deitados em uma pedra a conversar inúmeros assuntos desconexos, sob o sol da manhã. Mulligan, dentre outros pontos, afirma que sua tia acredita que Dedalus tenha matado a própria mãe somente pelo fato de ele, um filósofo, ter se recusado a rezar por ela, enquanto doente.



Fig. 153 – Dedalus e Mulligan na praia.



Fig. 154 – On the Beach – Magdalena Dluginska.

³⁷ Teoria baseada no trabalho do filósofo Jerry Fodor, que descreve que os pensamentos são representantes da linguagem. O termo foi utilizado pela primeira vez em 1973, por Gilbert Harman. Consultado em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Linguagem_do_pensamento.

Lembrava que no dia da morte da mãe de Dedalus, a tia disse que ela havia sido “brutalmente morta”. Dedalus se perde em seus pensamentos a rememorar o período que antecedeu a morte da mãe, de como ela gostava que ele tocasse piano. Lembrava-se de quando ela, chorando, dizia a ele: “O amor é um amargo mistério; reze por mim, Stephen”. E ele perdido em seus pensamentos e amargurado pela culpa por não ter atendido aos pedidos da mãe.

Advém um novo corte temporal e a cena muda abruptamente para quando Bloom chega à escada e avisa à Molly que irá sair. Pergunta se deseja algo para o café. Espera um instante e, como não houve resposta, apanha o chapéu, procura as chaves e como não as encontra, sai pensando que estavam no bolso das calças que havia usado no dia anterior. Sai pensando que será um dia quente, principalmente por ele estar com roupas escuras.

Enquanto caminha se perde em elucubrações que o calor faz as pessoas se sentirem jovens; que de manhã poderia partir muito cedo e viajar diante do sol para roubar a marcha de se manter para sempre jovem, sem envelhecer um dia sequer; divagava que poderia ir para algum lugar do Oriente, cheio de toldos e turbantes passando por ele, andando o dia todo entre lojas de tapetes escuros e talvez pudesse até conhecer um ou dois ladrões, mas, acreditava piamente que nada seria daquela maneira. Chega, enfim ao açougue. Vê uma mulher que acaba de fazer compras e sai. Ele somente aponta para o que quer, sem proferir uma única palavra e enlouquecido pensava se conseguiria encontrá-la ao sair. Conjecturava que sim, se ela caminhasse devagar conseguiria. Começa a imaginá-la com suas roupas íntimas e o quanto seria agradável “*fornicar enquanto o sol brilha*”. Após o pagamento sai apressadamente pela calçada, mas não foi possível encontrá-la.

Ocorre a mudança de cena e aparece Mulligan, Kinch e Dedalus tomando o café da manhã. Mulligan dizia que estava falido e que após ir à escola era necessário que Dedalus trouxesse algum dinheiro para ajudar nas despesas. Kinch, em atitude evasiva, explica que necessitava ir à biblioteca nacional.

Outro corte temporal e surge Bloom que, ao chegar em casa, vê sob a porta três cartas. Molly, sua esposa, o chama e ele entra com uma carta na mão. Ela pergunta de quem eram as correspondências. Ele afirma que uma era da filha Milly que escrevera para ele, a segunda era um cartão que Milly enviara para ela e, finalmente havia uma carta enviada para ela. Ela fica a ler o cartão que a filha havia enviado e pede que Bloom a sirva, pois estava com sede.

Mulligan, Kinch e Dedalus caminham e conversam sobre Hamlet. Dedalus quer provar sua tese de que Shakespeare era o verdadeiro Hamlet por meios lógicos, por

intermédio da matemática. Para ele “Hamlet é o avô e que Shakespeare é o fantasma de seu próprio pai”. Discutiam que havia lido uma interpretação teológica sobre a ideia do pai e do filho. O último lutava para se igualar ao primeiro.

Kinch perguntava se Dedalus não era crente no sentido mais restrito do termo. Na acepção de um deus pessoal, da criação a partir do nada, em milagres. Continuaram em uma discussão filosófica e Dedalus conclui que ele era criação de dois únicos mestres: um inglês e um italiano. O inglês era o Estado Imperial Britânico e o italiano era a Igreja Católica Apostólica Romana. Enfatizavam que o problema nacional da Irlanda era que não queriam ver o país cair nas mãos dos Judeus.

Neste ponto, o tema coletivo foi trazido por Joyce para mostrar aos contemporâneos aspectos reprimidos desde os primórdios para que pudessem ser conscientemente integrados. O tema foi adaptado por Walsh como a unilateralidade política e religiosa.

Em *Ulisses*, ficou demonstrado o quanto o artista Joyce renunciou todo seu conhecimento egoico e permitiu que um conhecimento maior, proveniente do Self, de sua totalidade, pudesse se expressar, vir à tona, assim como um cristal que brilha em um lamaçal negro e desolado. Jung (2011e) afirma que Joyce permaneceu católico, mas lançava “um olhar retrospectivo, fixo e fiel à Mãe Igreja e à Irlanda, utilizando-se dos países estrangeiros apenas como âncora que deveria proteger seu barco contra o turbilhão de suas reminiscências e ressentimentos irlandeses” (p. 121).

Em Joyce, *Ulisses* “não procura sua Ítaca, mas, ao contrário, faz esforços desesperados para despojar-se de sua herança irlandesa”. Mas infelizmente este fenômeno local pode ser visto na maioria dos países, chegando a ser quase coletivo, servindo à contemporaneidade em geral. O grande sucesso da obra lida até os dias atuais e classificada como um dos livros mais lidos na literatura estrangeira na atualidade, também demonstra que quase todos os indivíduos parecem estar “promovidos, restaurados, instruídos, convertidos ou, ao contrário, deslocados para alguma condição desejável” (p. 121), pois se não fosse assim a obra teria se extinguido. Jung (2011e) desconfia que a “Irlanda medieval e católica” seja muito maior do que consta nos mapas geográficos. Para o autor, parece ser universal e muitos *Dedalus* devem estar presos ao ambiente espiritual local,

[...] que é necessário um explosivo joyceano para quebrar o seu isolamento hermético. Estou convencido do seguinte: ainda estamos imersos até o nariz na Idade Média. Nada pode abalar esta situação. E por isso é necessário que profetas negativos como Joyce (ou Freud) esclareçam os contemporâneos medievais, profundamente preconceituosos sobre a outra realidade (JUNG, 2011e, §181, p. 122).

Bloom - outro corte temporal – entra no quarto da esposa Molly e ela reclama de sua demora. Ele deposita a bandeja com o café na mesinha, do lado de sua cama. Quando Molly se debruça para pegar o café da manhã, pode-se perceber o envelope da carta aberto, embaixo de seu travesseiro. Curioso, Bloom pergunta quem havia escrito a carta recebida pela manhã. Molly responde que era de Boylan. Escreveu para dizer que traria o programa da turnê naquela tarde. Molly começa a comer vorazmente e a tomar o café que o marido lhe trouxera.

Bloom queria saber que horas seria o enterro de Dignam, pois até o momento não havia lido os jornais. Molly, com a mente repleta de pensamentos, não chegou a ouvir a pergunta. Pediu que Bloom apanhasse um livro que havia caído embaixo da cama, pois gostaria que ele lhe explicasse o sentido de uma palavra que ela não conhecia. Ele apanhou o livro, em buscando o termo previamente anotado. Era a palavra “Metempsicose”.

Calmamente Bloom assegura que esta palavra deriva do grego e significa “transmigração das almas”. A esposa, enraivecida porque ele utilizava termos desconhecidos, pede que explique em palavras mais simples, afirmando-lhe que ainda não era capaz de compreender. Bloom, compreendendo sua fragilidade, elucida o termo dizendo que algumas pessoas acreditam que, após a morte, se continua a viver em outro corpo, e a isso dá-se o nome de “reencarnação”.

Os gregos antigos denominavam “metempsicose” ao fato de se poder voltar no corpo de um animal ou ainda de uma planta como uma árvore. A Sra. Bloom, assustada, grita que estava sentindo cheiro de queimado. Bloom sai correndo para ver o rim, comprado no açougue naquela manhã e que ele havia esquecido no fogo. Chega correndo e encontra a cozinha repleta de fumaça.

Neste segundo capítulo, podem-se comprovar as palavras de Jung (2011e), quando afirmam que “um livro enfim tem um conteúdo, representa alguma coisa, mas desconfio que Joyce nada quisesse ‘representar’ (§168, p. 114). Jung (2011e) chega até a questionar se o livro estaria simbolizando *ele* próprio; a sua indivisível solidão. Confessa que sentiu, diante da obra, uma irritação por ter se deparado com sua “própria burrice” por não estar encontrando um sentido na leitura (p. 114). E, como analista que sempre foi, praticava sua autoanálise.

Relata que começou a avaliar o que aquele sentimento de irritação significaria. Compreendeu que era como se a irritação estivesse afirmando-lhe que ele ainda não era capaz de compreender o que estava atrás de tudo aquilo. Ele foi acompanhando seu aborrecimento e questionando o que inspirava aquele mau humor, provocado por Joyce, por não se preocupar com o leitor culto e inteligente, em sua tentativa em compreender a obra. Entendeu que sim,

que o que lhe atacava os nervos era “o não relacionamento a sangue frio de seu espírito que parece ter se originado abaixo das regiões dos sáurios³⁸” (p. 114), ou seja, que Joyce conservava dentro de seu inconsciente um homem de pedra, com as entranhas petrificadas e uma serenidade petrificante como o olhar da medusa, que chegava a ferir os sentimentos de simpatia do leitor.

Da visão deste inconsciente, deste submundo petrificado de Joyce, surge o que Jung (2011e) denomina “lombriga peristáltica”, ou seja, uma sensação ondulante e sinuosa, que provoca efeitos monótonos na psique - e entenda-se corpo também como psique - provocando as atividades no plano sensorial daquilo que Jung chamou “pensar visceral”. Desta forma, conclui que cada parte do livro, por menor que seja, representa:

Joyce é ele mesmo e o único conteúdo de qualquer capítulo. Tudo é novo, e sempre aquilo que existia desde o início. A mais alta fidelidade à natureza! Quanta riqueza e quanto tédio! Joyce consegue entediá-me até as lágrimas, mas é um tédio perigoso, ruim, que nem a mais aborrecida banalidade poderia produzir. É o tédio da natureza, o sibilar desolador do vento em volta dos escolhos das Hébridas³⁹, o nascer e pôr do sol no Saara, o marulhar do mar e - como diz Curtius acertadamente- ‘música de Wagner’ e, no entanto, uma eterna repetição (JUNG, 2011e, §169, p. 114 e 115).

Jung (2011e) afirma que embora ocorra em sua obra uma assombrosa variedade, questiona a existência, em Joyce, de motivos involuntários. O autor acredita que talvez Joyce não quisesse apresentar causalidade, finalidade ou valor e conclui que os motivos são inevitáveis, pois são o esqueleto, a estrutura de todos os acontecimentos anímicos. Tudo brota na consciência de Joyce como se estivesse desprovido de alma, como se todo o calor do sangue quente fosse congelado, e desenrolam-se os acontecimentos nada amenos ou agradáveis, mas desesperançosos, nebulosos, irônicos, pois tratam-se de vivências daquilo que o autor denomina “lado sombrio” da psique. E como são inconscientes, demonstram-se caóticas e desconectadas, mas caso se analise profundamente, é possível observar uma interdependência dos motivos e acontecimentos. Eles existem, sobretudo sob a forma de um “ressentimento de natureza pessoal não confessado, restos de uma história de juventude amputada com violência; ruínas da história do espírito em geral, exibidas para a multidão embasbacada, em sua lamentável nudez do vir-a-ser” (§169, p. 115).

³⁸ Subordem de répteis escamados, que compreende os lagartos, com cerca de 3.700 espécies, encontradas em todo o mundo, em regiões tropicais e temperadas.

³⁹ Ilhas na Escócia. As Hébridas compreendem um largo arquipélago na costa Oeste da Escócia, que em termos geológicos são compostas das mais antigas rochas das Ilhas Britânicas.

Para Jung (2011e), a história prévia religiosa, familiar e erótica de Joyce é refletida tanto em Bloom, homem materialista, sensível, inteligente, porém banal, quanto em Stephen Dedalus, homem curioso, filósofo, especulativo. Dois lados completamente diversos, porém, pode-se verificar que estão interligados pela dor da perda e do luto. Enquanto o primeiro perdera um filho, o último perdera o pai ao ser indevidamente acusado pela morte da mãe.

O terceiro capítulo foi denominado por Walsh como “*O Rei está no trono*”. O capítulo inicia-se com Dedalus ensinando crianças de aproximadamente oito a nove anos de idade em uma sala de aulas. Ele lecionava história e fazia uma pergunta específica para Armstrong, um garoto calado e com evidentes dificuldades de aprendizagem. Dedalus queria saber como o personagem histórico Pirro havia morrido. Armstrong, confuso por não saber a resposta, pergunta se *Pirro* era uma espécie de *pier*. Todos os alunos riem da resposta e Dedalus amplia o pensamento do aluno numa espécie de maiêutica, estimulando-o a pensar.

Quando a aula acaba e os demais alunos saem para jogar Hóquei, Armstrong apanha outro caderno e se coloca a escrever. Dedalus questiona o que ele estava fazendo e o aluno responde que o Sr. Deasy o havia mandado escrever novamente a lição e apresentar-lhe posteriormente. Dedalus perguntou se ele sabia como fazer e começou a ensiná-lo.

Enquanto olhava para o caderno do garoto, pensava nas palavras de Kinch: “[...] ele prova que o fantasma de Shakespeare é o avô de Hamlet”. Pensa: “É uma futilidade! Feio e fútil. Mas ainda assim alguém o amou e carregou nos braços e no coração”. Seus pensamentos ficavam girando em torno da culpa que sentia pela morte da mãe e o quanto não se sentia amado. Em sua tela mental via a imagem de sua mãe, de preto a dizer: “Demônio! Comedor de cadáveres!” e ele respondia: “Não, mamãe! Deixe-me em paz! Deixe-me viver!” Nesse momento, seus pensamentos foram interceptados por uma pergunta de Armstrong. Ele responde e volta a pensar que, assim como Armstrong, ele estava de ombros caídos, com uma falta de graça e sua infância se curvava ao seu lado. “Minha vida está longe e a dele é um segredo. Segredos, em silêncio, mortos, ficam nos palácios sombrios de nossos corações”. Armstrong, novamente puxando-lhe para o mundo real e tirando-o de seus intrincados pensamentos, agradece os ensinamentos prestados, dizendo que a matéria realmente era muito simples e a dificuldade era sua. Dedalus pede que Armstrong pegue o taco de Hóquei e que se juntasse aos demais alunos nos jogos.

A cena muda e aparece Bloom tomando café e pensando na carta que recebera de sua filha. Ela agradecia pelo presente de aniversário. Fizera quinze anos no dia anterior. Dizia que estava gostando muito do curso de fotografia que estava fazendo e contou-lhe que um rapaz chamado Bannom estava lhe visitando todas as noites.

Neste momento Bloom percebe a sincronicidade que ocorreu, ou seja, da filha ter feito quinze anos exatamente no dia quinze de junho e que era o primeiro aniversário que a filha passava longe de casa. Ainda se lembrava da manhã de seu nascimento. Ele correria para chamar a Sra. Thornton, na rua Denzelle. Neste momento seu pensamento saltou para quando a Sra. Thornton foi fazer o parto de seu segundo filho, Rudy, e que não sobreviveu. Se estivesse vivo, estaria com onze anos. Nisso seu pensamento volta para a sua filha. Para ele, era ainda uma criança, quase saindo das fraldas e este tal de Bannom... .

Logo ele interrompe seus pensamentos e pensa que a filha saberia se cuidar. Paradoxalmente se questiona: “e se ela não souber se cuidar?” O que poderia acontecer? Resolveu então esperar “até que se cumpra seu destino”. Pensou que daria um tempo para tomar banho naquela manhã. Pensou ainda que deveria ter cuidado para não sujar as calças, pois ele as usaria no enterro de Dignam. Refletiu que não deveria ter pressa porque *o rei está no trono*, e se dirigiu ao banheiro. Calmamente pegou o jornal e começou a ler. Pensava em rascunhar qualquer coisa para ser publicado no jornal e assinar como o Sr. e a Sra. Bloom. Estava em dúvida se deveria ser uma história ou um provérbio. Ficou a pensar que Boylan se dera bem, que ele tinha muito dinheiro. Lembrou-se do funeral de Dignam e se preocupava, pois não sabia ao certo o horário e resolveu buscar no jornal... Enquanto procurava, falava: “Pobre Dignam...”.



Fig. 155 – O rei está no trono.



Fig. 156 - Study For a Pope II. Francis Bacon, 1961. Musei e Galerie Pontificie, Musei Vaticani.

A cena muda e Dedalus está recebendo seu salário: três xelins e doze cents. O Sr. Garret Deasy solicitou que ele conferisse as moedas. Dedalus agradeceu e quando ia saindo e colocando as moedas no bolso, foi interceptado pelo diretor dizendo que não o fizesse, pois ele poderia perdê-las. Falou que ele deveria comprar uma carteira. Dedalus disse que seria inútil, pois estaria sempre vazia. O Sr. Deasy falou para que ele economizasse um pouco e

enquanto isso pediu que Dedalus pedisse aos seus amigos literários para transcrever um arquivo que ele havia escrito sobre febre aftosa para que pudesse ser publicado.

Naquele momento surge uma discussão sobre os judeus. O Sr. Deasy disse que a Inglaterra estava nas mãos dos Judeus. Que eles eram o sinal da decadência de um país. Dedalus afirmava que o comerciante é aquele que vende com lucro, seja Judeu ou Gentio, demonstrando o quanto estava aborrecido com aquele assunto. Respondeu que a História era um pesadelo do qual estava tentando acordar, que queria mesmo era aprender com a vida. Ela seria sua grande mestra. Disse que conhecia uns dois editores e que tentaria publicá-lo.

Pode-se observar a transição de uma para a outra cena, a quebra do tempo linear, o tempo profano, como assegurou Eliade (2018) quando apresenta uma narrativa híbrida, densa, composta de simultaneidades de tempos, como demonstrado nos capítulos acima. E, embora possa haver algum ordenamento secreto, como pensava Curtius (*apud* Jung 2011e), é tão subliminar entre os capítulos, que fica quase impossível de ser observado. Isso faz da obra *Ulisses* e conseqüentemente sua transposição para o cinema – *Bloom* – algo único. Se o livro tivesse desaparecido com o transcorrer dos anos, demonstraria que era mais uma obra como milhares de outras escritas e esquecidas pelo tempo. Mas, contrariamente, foi um trabalho que fez de Joyce um escritor amado por uns e odiado por outros, mas que continua sempre no centro das discussões.

Jung (2011e) acredita que Joyce representa um fenômeno psicológico e sua influência para seus contemporâneos seja bastante significativa. A partir de seus intermináveis monólogos, Joyce escancara o “tragicômico do homem mediano, o lado frio e sombrio do existir e o turvo e cinzento niilismo espiritual fazem do seu dia-a-dia – uma melodia monótona, insípida e sem estímulo”.

“Nada disso consegue abalar-me ou causar-me emoção” (p. 116) e é exatamente isso que *Ulisses* realmente quer: “continuar cantando a sua interminável melodia até o infinito” (p. 116). Infinito, pois todos os humanos da contemporaneidade demonstram em maior ou menor grau certo niilismo em algum momento da vida, como é o caso da culpa e do possível preconceito que se pode sentir diante da perda, do luto e da impotência diante da morte, seja concreta de sonhos ou esperanças como no caso de traições.

Tal melodia é conhecida pelos humanos por estar impregnada pelo espírito do tempo, o *Zeitgeist* da época, a ponto deles a saberem de cor, até sua saturação. E, segundo Jung (2011e), o leitor se sente desagradavelmente preterido, pois tanto Joyce quanto Walsh não empreenderam qualquer tentativa para realizar uma reconstrução dos escombros humanos, dando a impressão que “a destrutibilidade se tornou um fim em si mesmo” (p. 116).

Minha alma caminha comigo: este foi o título dado por Walsh para o capítulo IV. Bloom vai ao correio. Pede a correspondência endereçada para Henry Flower. Era uma carta de Martha. Ele para em um beco para ler. Tratava-se de uma narrativa amorosa. Dentro do envelope havia um pequeno botão de rosa que Bloom tira, cheira e guarda no bolso. Retoma sua caminhada. No caminho encontra um rapaz que pediu informações sobre o cavalo francês, pois gostaria de arriscar, nas corridas. Bloom pensa agora no chá. A cena muda e Dedalus estava caminhando na praia, a filosofar. Pensava:

Modalidade inevitável do visível: ao menos, se não mais existir, pensarei através de meus olhos. Assinatura de todas as coisas que estou aqui para ler, desovas no mar, desastres no mar, a maré que se aproxima. Verde-meleca, azul prateado, sinais coloridos. Feche os olhos e veja. Está andando através disso, de alguma forma. Eu estou (sou?), um passo largo de cada vez. Um curto espaço de tempo. É isso mesmo. E essa é a inevitável modalidade do audível. Abra os olhos. Não! Cristo! Prossigo sem problemas no escuro. Minha espada de cinzas pende ao meu lado. Bata com ela. É o que eles fazem. Meus dois pés nas duas botas dele, ao fim de duas pernas. Estou caminhando pela eternidade pela praia de Sandymount Strand? Abra os olhos – espera – Este sonho! Sim, uma rua de meretrizes. Aquele homem me enganou [pensou em Bloom]. Ele falou: Não fique com medo! – Abra seus olhos agora – vou abrir – um momento – Tudo desapareceu desde então? Se eu abrir os olhos ficarei sempre na escuridão. Verei se posso ver (WALSH, Bloom, 2003).



Fig. 157 – Dedalus na Praia.



Fig. 158 – Mesmerizing Art Work by Salvador Dalí.

Abriu os olhos e pensou: “Veja! O tempo todo sem você... e sempre será um mundo sem fim”. Tira o chapéu e pensa: “Meu chapéu do quarteirão latino. Deus! Temos simplesmente que vestir o personagem”. E continuava seu percurso pela areia a elucubrar: “Você foi um estudante, não foi? De quê, afinal? Você ia fazer maravilhas com o dinheiro que a sua mãe mandava: oito xelins. Um missionário ferrenho na Europa, fingindo que fala inglês”.

Neste momento, ele é invadido pela culpa pela morte da mãe. “Você trouxe de volta coisas belas”. Lembra-se de ter recebido um telegrama azul escrito apenas: “Mamãe morrendo. Volte para casa. Papai.” Continua refletindo que sua tia pensa que ele havia matado a mãe. Pensava ainda que não dormiria na casa dela quando a noite chegasse. “Pegue tudo! Fique com tudo! *Minha alma caminha comigo!*” Este pensamento se refere ao fato de pensar que ele se bastava. Que não precisaria da herança que possivelmente teria direito com a morte da mãe.

Este capítulo em sua totalidade, principalmente nestas elucubrações de Dedalus, refere-se muito ao sentido da visão. “Feche os olhos e veja”. Muitas vezes é preciso estar com os olhos cerrados para as coisas exteriores para que se possa enxergar a verdadeira realidade. Tal como Tirésias que somente começou a profetizar após ter ficado completamente cego, Dedalus teve que fazer este exercício de fechar os olhos e caminhar pela praia para poder entrar em contato com seus pensamentos, sentimentos e sensações para dialogar com sua dor.

Segundo Jung (2011e), a intensificação da atividade sensorial que com frequência ocorre nos pacientes psiquiátricos, em particular na esquizofrenia. Neste caso, é provocada pela escrita de Joyce. Existe uma maior acuidade visual que possibilita uma memória fotográfica para as percepções sensoriais. Pode-se observar também uma curiosidade sensorial dirigida tanto para dentro, quanto para fora.

Enquanto Dedalus caminhava na praia, era possível visualizar uma linda ponte com três carruagens. Em uma delas estava Bloom, o pai de Dedalus e outro homem, dirigindo-se para o funeral de Dignam. Bloom visualiza Dedalus e avisa seu pai que o filho estava caminhando na praia.

O Sr. Dedalus pergunta se Mulligan estava com o filho. Bloom diz que não. O Sr. Dedalus fala que o filho tem andado com um estranho grupo e que Mulligan era traiçoeiro em todos os sentidos. Bloom pensava que aquele era um homem agitador e teimoso. Que se o seu filho tivesse sobrevivido, vê-lo crescer seria maravilhoso. Lembrou-se da culpa que sentia porque quando sua esposa estava grávida ele teve relações sexuais com ela. Atribui a isto o fato da criança ter morrido no parto. “Eu o teria ajudado na vida. Eu poderia torná-lo independente e fazê-lo aprender alemão”, pensava ele.

O Sr. Dedalus interrompeu seus pensamentos. Começaram a falar sobre suicídio, que isso era a pior coisa que um homem poderia fazer. “Foi um caso de insanidade temporária. Devemos ser mais condolentes”. Isso leva a pensar que a morte de Dignam não tenha ocorrido de forma natural. “Dizem que o homem que faz isso é covarde”, disse o Sr. Dedalus. E o outro homem responde que ninguém tem o direito de julgar.

Enquanto isso, Bloom pensava em seu pobre pai e em sua esposa que, naquela hora, estaria com Boylan na cama. Sabia que ela mantinha relações sexuais com ele. Tinha observado que ele tinha as unhas bem cortadas. E, como se tivessem lido seu pensamento, perguntam-lhe como estava indo a turnê do concerto. Bloom responde que estava bem, que tinha ouvido ótimas críticas. A ideia seria passar pelas principais cidades com a turnê. “O que perde-se em uma, ganha-se na outra”. Todos concordaram.

Nas cenas anteriormente descritas, pode-se observar que ocorre uma predominância de ressentimentos, tanto na relação paterna de Dedalus, quanto na relação conjugal de Bloom com sua esposa, fingindo não perceber que ela mantém em sua casa suas relações extraconjugais. Ele também mantém outras relações após ter perdido o filho e pela culpa que sentia, acreditando ser responsável pela morte da criança.

Jung (2011e) afirma que a narrativa de Joyce mostra uma delirante confusão de sentimentos, que mistura psíquico subjetivo e a realidade objetiva - “um modo de apresentação com seus neologismos, suas citações fragmentadas, suas associações motoras de sons e fala, suas transições e interrupções abruptas de pensamento” (p. 117), que foram demonstradas pela intensificação da atividade sensorial. Embora a narrativa tenha esta característica, nada é contraditório.

[...] tudo se movimenta e nada permanece fixo. O livro todo é levado por uma corrente subterrânea viva, mostrando uma tendência homogênea e uma rígida seletividade; uma prova evidente da existência de uma vontade pessoal uniforme e uma intenção dirigida. As funções mentais não aparecem espontaneamente nem têm uma meta, mas estão sob severo controle. Geralmente as funções da percepção - sensação e intuição - têm preferência, enquanto as funções de discernimento - pensar e sentir - são, em consequência, igualmente reprimidas (JUNG, 2011e, § 173, p. 117).

É a esta corrente subterrânea, a este movimento que leva o livro que Jung denominou, metaforicamente, de “lombriga peristáltica”, pois o peristaltismo apresenta um movimento rítmico, compassado e dirigido por algo maior que a consciência. Ele é coordenado pelo Sistema autônomo. E, na psique, isso quer dizer que não é apenas coordenado pelo ego, mas pelo centro maior, o Self, a totalidade psíquica.

Jung (2011e) classifica o trabalho de Joyce como “arte cubista”. Para ele, é “cubista” no sentido mais profundo, pois possui a capacidade de decompor a imagem da realidade num interminável quadro em diferentes matizes; uma verdadeira aquarela de infinitas gradações de cores cuja tônica é a “melancolia da objetividade abstrata” (p.118). O cubismo é “uma

tendência de reproduzir a realidade, ora de um modo grotescamente concreto, ora grotescamente abstrato” (p. 118).

4.4 O IMPÉRIO DO IMAGINÁRIO.

E prossegue a arte de Walsh com o quinto capítulo, sob o título *Lembranças de uma vida jovem*. Dedalus estava na praia, sentado sobre algumas pedras a escrever. Em um pedaço de papel, anotava: “A enchente está me seguindo. Posso vê-la daqui. Estas areias são da maré da linguagem. Areias e pedras pesadas com o passado não poderia tê-la salvado”. Mantinha o pensamento fixo na ideia de sua impotência diante da morte da mãe, mostrando o cubismo de infinitas tonalidades de sua melancolia. “Não consegui salvá-la”. Morte amarga.

A inevitável modalidade da inevitável imagem: a imagem da janela... Paradoxalmente surge em sua tela mental a imagem de uma linda moça que morava em Leeson Park. “Toque-me olhos suaves. Mão suave, suave. Estou sozinho aqui. E triste. Toque. Toque-me...”. Fica então preso entre estes pares de opostos: vida e morte. Dor e alegria. Amor materno e erótico... “A dor está longe. E a culpa? Sou como sou: tudo ou nada”. Levanta-se da pedra e perdido em suas reflexões e, despreocupadamente, urina no mar como um menino ingênuo a conjecturar: “Deus se torna homem que se torna peixe que se torna Bernaca⁴⁰, que se torna montanha macia... Suspiros mortos que eu respiro vivendo...”. Pega a bengala e vai embora lentamente.

Para Sérgio (2020), o monólogo interior é um gênero literário, cujo objetivo consiste em reproduzir o transcurso do pensamento do personagem, como se este dialogasse consigo mesmo. Este gênero caracteriza-se, principalmente pelo fato de se ter um personagem desdobrado em duas entidades mentais: o “eu e o tu”, ou ainda o “eu e o outro” que se confrontam, discutem como se fossem dois indivíduos distintos.

No fragmento acima, pode-se observar que Dedalus exprime suas lembranças por seus pensamentos. Momentos vivenciados com dois aspectos diferentes do feminino: sua mãe e a mulher amada. Defronta-se com suas maiores fragilidades como vida e, conseqüentemente seu oposto: a morte. Rememora as vivências felizes, juntamente com suas dores. Admite suas culpas e fantasias que nunca puderam ser realizadas, bem como seus desejos inconfessáveis. É como se declarasse a este “outro” que mora dentro de si seus sonhos e desejos, seus atos e assim assinala-se o monólogo interior.

⁴⁰ Nome popular de um tipo de ave, o mesmo que ganso-de faces-brancas (fonte: dicionário informal).

No funeral de Dignam, Bloom, também perdido em seu monólogo interior, encontra-se a elucubrar sobre o solo do cemitério.



Fig. 159 - Funeral de Dignam.



Fig. 160 – Bigger Fish eat the little one
Arte surrealista formada por braços humanos.

Pensava ele que a terra do cemitério deveria estar repleta de ossos, carne, estrume, unhas. Tudo aquilo para ele era um horror. Sua teoria era a de que as células continuariam a existir, de alguma forma. “Elas vivem para sempre, praticamente. Não há nada para alimentá-las, então elas comem a si mesmas. Mas devem criar um monte de vermes... Pobre Dignam. A última vez que se deita é em um caixão”.

Ao olhar para o caixão pensava que aquilo tudo era um desperdício de madeira. Matutava que alguém poderia inventar algo com um painel que deslizasse e abrisse, mas poderá haver oposição em se pensar que estarão enterrados sob outra pessoa. “Elas são tão únicas. Deite-me em minha terra-mãe. Um pedaço de argila da Terra Santa... A casa de um irlandês é o seu caixão ou o embalsamamento, as catacumbas, as múmias...”. Neste momento, olhou e viu um homem desconhecido e pensou: “Quem é o velhote magricela de capa de chuva? Nunca o vi antes...”. Pensa em curas em Lourdes, em estátuas sangrando, na ideia de salvação e o seu pensamento recai novamente na ideia de que se o seu filho fosse vivo estaria com onze anos... Neste momento, o padre começa a jogar água no corpo e nas pessoas e ele pensa: “Espero que isso seja água benta...”. Pensava que o padre deveria estar cheio de coisas como velórios, enterros.

Sacudindo aquela coisa sobre os cadáveres que trazem... Todo dia uma fornada nova: homens de meia idade, mulheres velhas, crianças... mulheres que morrem no parto, homens barbados, executivos carecas, meninas consumistas de seios pequenos... O ano todo ele pede a mesma coisa para todos ele: que durmam. Agora é a vez de Dignam. É um longo descanso. Não sentirá mais nada. Deve ser muito desagradável. Não acreditei. Deve ser engano. É outra pessoa. Tente outra casa. As pessoas falam um pouco de você, depois esquecem. ‘Não se esqueçam de rezar por ele. Lembre-se dele

em suas orações'. Então, vem a fila: um, depois o outro, caindo numa cova... (WALSH, Bloom, 2003).

Em outro local, Dedalus está entregando o artigo do Sr. Garret Deasy sobre febre aftosa para ser publicado. O editor, conhecendo a história do escritor, disse que a mulher dele havia contraído a febre aftosa, por isso ele, a partir de então, constantemente escreve sobre este assunto. “Mande a febre aftosa para o inferno! Escreva algo mais atraente, que inclua todos nós... Você consegue”.

Simultaneamente um garoto vende jornais e Bloom compra pães. Ele encontra a Sra. Breen e fala sobre o funeral. Ela comenta que a Sra. Beaufoy estava internada em trabalho de parto há três dias. Despedem-se e ele, pensativo, se apressa, pois esquecera o chá. Enquanto ia apressadamente para casa pensava como alguém poderia sofrer três dias por problemas de parto. Sua esposa Molly, embora tenha perdido o filho, tinha se recuperado depressa.

Reduz os passos quando passa sobre a ponte, joga pãezinhos para os pombos. Pensa que os pães eram para os pombos como o maná caído dos céus... Bravo, ele saiu aos sobressaltos dizendo que não daria mais, pois os pombos não haviam agradecido e, além do mais, eles espalhavam febre aftosa. Ao olhar a água, pensava no “riacho da vida que navegamos...”. Nisso, tentava se lembrar do nome de um rapaz que parecia um padre e vivia guinchando... Preocupa-se, pois percebe que sua memória estava falhando... Lembra-se dos pombos e, sarcasticamente, pensa: “Em quem vamos evacuar? Escolho o sujeito estranho que estava no funeral... Vai lá...” (fecha os olhos, se concentra e faz um “pum”). Pensa que seria o máximo que se poderia fazer em plena rua. Ao voltar para casa se lembra de sua juventude. De uma linda moça, do êxtase que sentia quando a beijava, de sua vida jovem, que ele tinha 28 anos e ela 23. Lembra-se de Molly, que após se mudaram da rua Lombard, algo mudou. “Nunca mais gostou de sexo após a morte de Rudy... Não posso fazer o tempo voltar ... É como tentar segurar águas nas mãos”.

Concomitantemente, Dedalus, na biblioteca, conversava sobre arte. “A arte deve revelar ideias a nós, essências espirituais sem formas... Na mais profunda poesia de Shelly, as palavras de Hamlet põem mentes em contato com a sabedoria e o mundo das ideias de Platão”. Para ele, o resto não passava de especulação e acredita que Aristóteles tenha sido aluno de Platão. Eles discutiam uma peça de teatro em que Shakespeare diz que era o espírito do pai de Hamlet. Neste exato momento, Bloom está tomando uma taça de bebida em um bar e pensando: “Ele fala com um filho, o filho de sua alma, o filho de seu corpo, Hamlet Shakespeare que morreu em Stratford. Que seu nome viva para sempre!” e toma a taça de

bebida, comemorando. Dedalus, na biblioteca, a discutir como fazer a peça de teatro e um amigo questiona-o se ele estava pretendendo rir de uma tradição de três séculos. Para Dedalus, um gênio como Shakespeare não comete erros.

Neste capítulo, o tema central foram os pares de opostos vida e morte, e o quanto pensar nesta dualidade pode necessitar da arte para trazer uma imagem para temas tão difíceis. Para Jung (2011e), o artista moderno, diferentemente do doente mental, na maioria dos casos, apresenta uma tendência de considerar a realidade como algo estranho ou contrário a si mesmo, ou até mesmo alienar-se dela. Esta tendência ocorre, segundo o autor, porque trata-se de uma *manifestação coletiva do nosso tempo*. O impulso sentido pelo artista não é individual, mas, como arautos de seu tempo, obedecem a uma corrente coletiva, que, não é oriunda diretamente de sua consciência, mas do inconsciente coletivo, e pode aparecer em diversas modalidades de arte, tais como na pintura, literatura, arquitetura, escultura e muitas outras expressões artísticas.

A distorção do sentido e da beleza pela objetividade grotesca ou pela igualmente grotesca irrealidade é, no doente, uma manifestação consequente da destruição de sua personalidade. No artista, porém, é um propósito criativo. O artista moderno, longe de vivenciar e sofrer em sua criação artística a expressão da destruição de sua personalidade, encontra justamente na destrutibilidade a unidade de sua personalidade artística. A mefistofélica inversão do sentido em sem sentido, da beleza em feiura, a semelhança dolorosa do sentido com o sem sentido e a beleza provocante do feio, exprimem um ato criativo que nunca antes chegou à tamanha extensão na história cultural da humanidade, embora ele em princípio não represente nada de novo (JUNG, 2011e, § 175, p. 118 – 119).

E para exemplificar que não é novidade a questão do grotesco, do feio e da fragmentação, como expressões artísticas, Jung (2011e) cita as alterações de estilos que surgiram em Amenófis IV, no que se refere ao simbolismo do cordeiro dos primitivos cristãos, nas figuras humanas melancólicas dos pré-rafaelistas e no autoestrangulamento dos arabescos no final da era barroca. Apesar de se apresentarem em diferentes momentos históricos, estes fatos têm em comum, tratam-se de períodos de transição, daquilo que Jung (2011e) denomina “incubação criativa”. Isso significa que “estas manifestações da psique coletiva revelam o seu sentido somente quando são consideradas antecipações, ou seja, teleologicamente⁴¹” (p. 119). No primeiro caso, a época de Amenófis (*Echnaton*), berço do primeiro monoteísmo, preservada para outras partes do mundo pelas tradições judaicas, estava entre a transição do Império Romano num Estado de Deus e o bárbaro infantilismo do

⁴¹ No sentido de finalidade.

cristianismo primitivo. O segundo, os primitivos pré-rafaelistas, precursores da extraordinária beleza corporal, que desde a antiguidade havia desaparecido do território artístico, e, finalmente, o barroco, último estilo eclesiástico vivo, que antecipou, com sua autodestruição, a vitória do espírito da ciência sobre o dogmatismo medieval.

Assim, *Ulisses*, ao insultar nossos sentimentos convencionais, realiza algo admirável: não se importa com as expectativas do leitor se tornando uma sátira de tudo o que é síntese. Rompe com todos os critérios de sentido e beleza, esperança ou alegria, escancarando o que Jung (2011e) diz: “Tudo aquilo que temos a reclamar contra *Ulisses* apenas demonstra suas qualidades; pois nossa reclamação é fruto do ressentimento do ‘antiquado’ em nós, que não quer ver o que ‘os deuses’ ainda ocultam magnanimamente” (p. 120). Aparentando objetividade, chega a usar nomenclatura e terminologia científicas, tornando-se pura negação da cientificidade. Trata-se de uma destruição criativa, para que possa revelar a verdade como ela é, rompendo com os mecanismos de defesa que se usa para evitar entrar em contato com a dor e o desconforto que a vida traz. Apresenta uma objetividade artística.

No capítulo sexto, Walsh denomina: *Cristo era judeu, como eu!* Bloom ajuda um jovem cego a atravessar a rua. Fica fascinado com a beleza do rapaz e achou que suas mãos eram tão suaves e sensíveis com as de Molly, sua esposa. Vê o moço entrar em um estabelecimento e pensa em ir atrás dele. Observa algumas pessoas e fica com medo de ser reconhecido. Pensa: “Prossiga!” Andou cabisbaixo até conseguir virar a esquina. Estava exausto e assustado por medo de ser reconhecido. Enquanto isso, na biblioteca, Dedalus e seus amigos Kinch, Mulligan e alguns outros continuavam a calorosa discussão sobre Shakespeare ser Hamlet.

Assim como fazemos e desfazemos nossos corpos dia após dia, suas moléculas indo de um lado para outro, o artista também faz e desfaz sua imagem. Por meio do fantasma do pai irrequieto, a imagem do filho morto tem o que esperar. No instante intenso da imaginação, quando a mente é uma brasa que se apaga, consigo me ver enquanto sentado aqui, mas pelo reflexo do que serei (WALSH, Bloom, 2003).

E a discussão prossegue até que resolvem sair e combinam de se encontrar à noite. Na saída ficam frente a frente com Bloom. Cumprimentam-se e saem. Mulligan diz: “O judeu perambulante” e diz para Dedalus que Bloom o conhece. “Viu o olhar dele? Olhou para você com luxúria”. E todos riram. Em outro local, homens torcendo pela corrida de cavalos. Fizeram apostas. Bloom, andando pelas ruas, passa por um vendedor ambulante de livros e se interessa por um livro: “Delícias do Pecado”. Dá uma olhadinha no conteúdo e resolve levá-

lo. O jogador, ao sair do bar, esbarra no cego e o insulta. No bar, um dos apostadores, em tom especulativo, diz que Bloom havia apostado cinco xelins e que era bom apostar também.

A cena muda e aparece Bloom andando em uma ponte sobre uma pequena cachoeira. Sentou-se para escrever uma carta. Enquanto isso, na casa dele, sua esposa recebe Boylan, seu parceiro para seus encontros íntimos. No bar um homem estava impaciente porque Bloom não chegava. Quando entrou no bar, Bloom não quis beber nada. Queria apenas falar com Martin Cunningham sobre a apólice de seguros de Dignam. Enquanto esperava por Martin, Bloom fumou um charuto “em memória dos mortos”. Um homem lhe falou que ficara sabendo que Blazer Boylan fará uma turnê para o Norte. Questionou se era verdade. Bloom confirmou dizendo que seria uma turnê de verão, como umas férias. O homem ironizando, perguntou-lhe se a Sra. Bloom era a estrela particular. Bloom lhe responde que ela vai cantar e acredita que será um sucesso.

Neste ínterim, os homens que efetivaram as apostas na corrida de cavalos falavam alto e diziam que haviam perdido um xelim e ganhado meio xelim. Um homem caolho pergunta a Bloom de que país ele era. Respondeu que nascera ali na Irlanda, mas que pertencia a uma raça odiada e perseguida neste momento (referindo-se aos Judeus). Uma raça “roubada, pilhada, insultada, perseguida...” e falou da injustiça, do ódio e aquilo não era vida para homens e mulheres. “Todo mundo sabe que o oposto disso é que é vida... O Amor. Ele é o oposto do ódio”. E saiu bravo por terem tocado em suas maiores feridas, a ironia sofrida em relação à mulher e sobre o preconceito racial.

Enquanto isso, na cidade, Dedalus estava descendo uma passarela e encontra a moça de seus devaneios. Ela estava lendo, sentada nos degraus de uma escada. O livro era em francês. Disse que era para poder aprender o idioma. Ele fala que espera que o pai não penhore seus livros, mas ela supõe que pelo menos alguns de seus livros já tenham sido penhorados.

No bar, Martin Cunningham soubera que Bloom estava a sua procura e veio para encontrá-lo. Bloom entra e diz ter ido ao tribunal em sua procura. O caolho falou: “Que tribunal, que nada! Seus bolsos balançam cheios de ouro e prata. Um típico Judeu... Tudo pelo dinheiro”. Bloom encolerizado bradou: “Mendelssohn era Judeu, assim como Karl Marx, Mercadante e Spinoza. Salvador era Judeu e o pai também... Seu Deus!” Neste momento, é puxado por Martin e ele complementa: “Cristo era Judeu, como eu!”. O caolho enraivecido queria socá-lo e grita que o iria crucificá-lo também - como Cristo - mas por ele ter falado Seu nome em vão. Todos o seguraram enquanto Bloom se vai.

Neste capítulo, o tema coletivamente reprimido e focado por Walsh foi o preconceito racial. Olhar para *Ulisses*, ou *Bloom* observando apenas um único campo de experiência ou mesmo um aspecto, ficaria difícil ou até mesmo quase impossível apreender o que está ocorrendo.

Jung (2011e) não se refere a um único aspecto, mas acredita que Joyce estaria fazendo “uma reestruturação quase universal do homem moderno que está se libertando do jugo do velho mundo” (p. 120). E o tema preconceito é algo que ainda está longe de ser resolvido e integrado na consciência coletiva. Esta obra obriga a se olhar para este tema tão complexo e Jung (2011e) afirma que livros e obras de arte com este teor “são purgativos extremamente drásticos, [...] uma espécie de remédios psicológicos drásticos, que só têm sentido quando se trata de material dos mais resistentes ou fortes” (p. 120), para que se possa lidar com o fanatismo unilateral e valores que ameaçam a ruir. Trata-se de um medicamento forte, porque obriga as pessoas a olharem, contra a vontade, para o lado sombrio do mundo. Um mundo horrivelmente árido, insípido, ateu e preconceituoso.

Por trás do cinismo demonstrado nas telas cinematográficas, pode-se observar a grande compaixão, o padecimento e o desencanto que a arte de Joyce efetivou ao demonstrar um mundo nem belo nem feio, apenas desesperançoso diante de injustiças e preconceitos; de efetivar um corte no envolvimento romântico, ou conhecido por Jung (2011) como *participation mystique* ou participação mística, citado anteriormente nesta tese, em que o indivíduo permanece em um envolvimento e um deslumbramento sem consciência com o mundo, somente separando-se desta ligação do consciente com o seu objeto – o mundo que o rodeia – é que o homem poderá voltar para casa.



Fig. 161 – Unilateralidade.



Fig. 162 – Ciclope: Polifemo -filho de Posídon.

O homem caolho, um ultranacionalista, xenófobo⁴², racista, é a versão Joyceana para o ciclope, de Homero. É uma figura mitológica já discutida anteriormente, que apresenta uma visão cristalizada e unilateral que discrimina Bloom por ser judeu. Seu olhar é unilateral, pois somente compreende a realidade à sua maneira, somente pelo seu prisma, recriando a diferença.

4.5 SAGRADO *VERSUS* PROFANO

“O Homem misterioso na praia”: este é o título de Walsh para o sétimo capítulo. Inicialmente, aparece uma cena de um padre rezando uma missa. Enquanto isso, numa praia deserta, uma mulher está sentada na areia a cuidar de dois meninos que estão jogando bola. Bloom surge e se senta próximo a ela. Ela sorri. Devaneia, estando vestida de noiva, saindo da igreja de braços dados com Bloom. Ele a beija. Surge, na tela mental a cena da missa. Bloom, na praia, sentado próximo a ela, fitando-a ardorosamente, enquanto a mulher tira lentamente o xale e, sutilmente começa a mostrar as pernas.



Fig.163 - O Homem misterioso na praia.



Fig. 164 – O Terapeuta, 1941. René Magritte.

O clima erotizado vai envolvendo o casal e, finalmente, Bloom masturba-se na praia. Em sua tela mental fica fortemente a cena do padre a dizer: “rogai por nós, pecadores...”. Finalmente a estranha chama os meninos, distantes, para que fossem embora. Ao se levantar, pode-se observar que apresenta um problema na perna; é manca. Bloom pensa: “ela é aleijada, coitada! Por isso foi rejeitada... um defeito é dez vezes pior numa mulher... que bom eu não percebi quando ela estava se mostrando, mas é uma diabinha mesmo assim, de qualquer forma eu me dei bem, é preciso se aliviar...”. Neste momento, pega um pedaço de papel e

⁴² Significa a pessoa que ou quem manifesta aversão aos estrangeiros ou à cultura estrangeira.

escreve: “*O Homem misterioso na praia*”, do Sr. Leopold Bloom. Pagamento de um guinéu⁴³ por coluna. Percebe-se, então, que toda a cena foi um devaneio, fazia parte do mundo mental de Bloom, um conto que havia lhe ocorrido e, posteriormente seria publicado na coluna do jornal.

Dedalus, Kinch e Mulligan estavam bebendo. Embriagado, Dedalus diz “pois este não é meu corpo, mas a incorporação da minha alma. Nossa luxúria é breve. Somos veículos para as criaturinhas, e a natureza possui outros fins”. Neste momento, é questionado sobre quais seriam estes veículos, e ele responde prontamente que, no útero da mulher, o verbo se tornava carne, mas que no espírito do criador a palavra não passaria. E conclui: “Essa é a pós-criação, todos nós ligados por cordões umbilicais...”. Satirizando, Mulligan disse: “semente, criação e geração...”. Kinch disse que se nasce da mesma maneira, mas morre-se de formas diferentes.

Dedalus fala do passado e de seus fantasmas e questiona porque se deve falar neles. Afirma que se ele os chamar à vida, os pobres fantasmas atenderão ao chamado. Os amigos perguntam quem supõe isso e ele afirma que ele, Stephen afirma. Responde: “as ruínas do tempo constroem as mansões. Portanto, e não apesar disso, houve a transformação violenta e instantânea, no momento da pronúncia da palavra...” e todos juntos respondem: “BURKE!”. Tomam a bebida em um só gole, colocam os casacos e saem.

Na rua, o trio passa por Bloom e Dedalus quase se choca. Mulligan, ironicamente abraça Dedalus e pergunta a ele se precisava de algum serviço “profissional” que Bloom pudesse oferecer. Eles caem na gargalhada. Bloom começou a segui-los. Pensava que como eles estavam bêbados; sabia bem aonde estavam indo. Dedalus, completamente embriagado, repetia suas questões filosóficas sobre a vida, a morte e no meio de suas conjecturas, para em um beco para urinar em um canto, disse que não dormiria lá naquela noite, mas não poderia voltar para casa.

Este capítulo pode trabalhar mais um dos pecados capitais expostos brilhantemente tanto por Joyce quanto Walsh, nas telas cinematográficas: a luxúria, e com ela, questões como bebidas, entre outras. A sexualidade é uma questão universal, coletiva e como tal, foi trazida na arte de Joyce pelo Self. Fica clara a maneira desmistificada com que os conteúdos sexuais da sociedade da época em que o livro veio à luz (entre 1914 a 1921), os quais foram apresentados, mas que ainda assolam o homem contemporâneo, por isso o livro é um livro atual. Quem seria este homem misterioso na praia que consegue lidar, no século XIX, com

⁴³ Antiga moeda Inglesa, equivalente a 21 xelins. Foi cunhada pela primeira vez em 1663, em ouro proveniente da Costa de Guiné, na África do Sul.

essa energia “humana, demasiadamente humana”, sem se deixar levar pelo *zeitgeist* vitoriano da época, contemporâneo a Freud, de forma tão simples e natural?

Segundo Jung (2011e), o mundo de *Ulisses* demonstra ser um pouco melhor do que o mundo atual, que apresenta tantas pessoas reprimidas, presas e sem esperanças aos seus preconceitos, negando seu instinto sexual como se não existissem. O livro causa desconforto porque, mesmo que predominem o mal e a destruição, foi uma forma encontrada pelo Self, naquele momento de transição, de guerra, não apenas mundial, mas as guerras entre valores, as guerras morais e sexuais em que, de um lado, reprimiam completamente a sexualidade e, de outro, ousavam vivê-la deliberadamente, ficando a mesma sempre presa a uma polaridade.

Esta é mais uma unilateralidade, o que, mitologicamente seria a imagem do ciclope. O próprio Freud sofreu e teve que pagar o preço ao trazer para os bancos acadêmicos a questão da sexualidade humana e infantil. Foi, a princípio, completamente rechaçada, e apenas posteriormente pode ser levada a sério, de forma científica. Tanto o filme quanto o livro trouxeram para a claridade, para a luz da consciência coletiva, a sexualidade, despindo-a de um sistema ilusório de preconceitos e escancarando-a para que todos pudessem se escandalizar com ela.

A libertação para quem está coagido é o reconhecimento ‘objetivo’ de seu mundo e de seu ser-assim. Como um nobre bolchevique⁴⁴ sente alegria em não se barbear, assim o espírito coagido se sente feliz em poder, pelo menos uma vez, dizer como é o seu mundo. Para uma pessoa ofuscada pela luz, a escuridão torna-se alívio e a vastidão do deserto sem fronteiras um paraíso para o preso. Para o homem medieval significa simplesmente uma libertação não precisar ser, ao menos uma vez, bonito, bom e de bom-senso. Pois, para o homem das sombras, os ideais não são atos criativos ou faróis no alto das montanhas, mas carrascos e prisões, uma espécie de polícia metafísica originalmente inventada no Monte Sinai pelo tirânico guia de hordas Moisés e posteriormente imposta à humanidade através de uma hábil artimanha (JUNG, 2011e, § 184, p.122, 123).

Reconhecer objetivamente, como Jung acima mencionou, não é viver escancaradamente este impulso, indo para a outra polaridade, mas é simplesmente não o negar. É dar espaço que ele exista em nosso plano mental sem que nos dirija inconscientemente, de forma autônoma, como acontece com a maioria dos conteúdos reprimidos e negados.

⁴⁴ Do russo bolchevik, 'maior', 'maioria'. Diz-se da ala majoritária do Partido Operário Social Democrata da Rússia que, com Lenin, lidera a revolução de 1917, e por fim passou a constituir-se no Partido Comunista da União Soviética.

O capítulo demonstra ainda o dilema entre a vivência natural da sexualidade do homem misterioso na praia que, despididamente se masturba ao ver uma mulher bonita, mas mesmo sem nenhum fator que o impeça, seus pensamentos ficam interligados com a ideia de pecado. No exato momento em que vive a experiência de liberdade plena, não é totalmente livre. Seu mundo interno o pune. Surge a imagem do padre a dizer “rogai por nós, pecadores...”. Ou seja, há uma liberdade externa, mas internamente se vê preso à ideia de culpa e pecado que as igrejas impõem sobre o instinto sexual que envolve o homem contemporâneo, historicamente.

Para Jung (2011e), visto pelo lado causal, Joyce demonstra ser também mais uma vítima da autoridade católica, contudo, demonstra ser um reformador que ‘vive’ conscientemente sua reforma, um protestante que ‘vive’ objetivamente seu protesto. Habita a atrofia dos sentimentos humanos e pode reagir a eles quando estão em excesso, e denunciar o que está obscuro pelas instituições, com a função de “vigiar e punir”, como denominou Foucault. “A falta de sentimentos em *Ulisses* nos permite chegar a uma conclusão sobre uma sentimentalidade incurável” (p. 123).

Para o psiquiatra suíço, o sentimentalismo⁴⁵ é algo que se constrói artificialmente sobre a brutalidade, e seu oposto correspondente, ou seja, a insensibilidade sofre as suas consequências. Assim, o *efeito positivo* produzido pela obra *Ulisses* foi demonstrar que há, na sociedade contemporânea, sentimentos em excesso e que o homem da atualidade necessita se comprometer em reduzi-los. A única forma de fazê-lo é atuando sobre nosso próprio sentimentalismo.

Joyce, como um profeta, ousou mostrar à nossa cultura a existência de uma insensibilidade compensadora. Jung (2011e), de forma divertida, alega que como os profetas são sempre antipáticos, apesar de acertarem, na maioria das vezes, nos convida a pensar se Joyce era um pequeno ou grande profeta. E que cabe à história decidir.

Walsh denomina de *Criador de confusões* o oitavo capítulo. A cena continua exatamente de onde tinha parado, ou seja, Bloom prossegue correndo atrás do grupo sem saber ao certo o porquê, pensa ter cortado a perna pela dor que sentira, mas, com medo de perdê-los, acaba sendo interrompido por Mulligan estranhamente vestido de mexicano.

Aqui suas imagens mentais se misturam com a realidade. Assustado Bloom diz: “Buenas noches!...”. Mulligan responde: “No...”. Bloom tenta outro cumprimento, agora em francês: “Merci...”. a resposta foi: “No, no, no...!”. Bloom pergunta: “Esperanto?” e a resposta

⁴⁵ Afetação exagerada e às vezes ridícula de sentimentos.

continuou negativa. Alguém grita: “O que está fazendo neste lugar? Não tem alma? Não é meu filho, Leopold?” E, do escuro sai o seu pai e Bloom se vê vestido como judeu. O pai bradava que ele havia deixado o lar e tinha abandonado o Deus de Abraão e Jacó e no final o esbofeteou. Surge Molly, sua esposa, com roupas vermelhas de dançarina árabe. Ela diz que era para que ele a chamasse de Sra. Marion e puxa suas orelhas. Ao se virar, a imagem desaparece e desponta outra imagem. Um homem lhe oferece 10 xelins por cabeça.

Agora aparece a moça da praia e mostra sangue nas pernas. Disse que ele havia feito isso com ela e ela o odiava. Chama-o de Homem casado e indecente. Outra mulher surge e ele aparece sem calças. Diz que sentia muito prazer em escrever-lhe cartas. Ela responde: “Sr. Bloom! O Sr. por aqui, nas assombrações do pecado? Peguei o Sr., safado!...”. Ele pede que ela fale baixo para não ser ouvida. Ela pede para que ele assuma o que fez imediatamente. Ela esvaece e despontam dois soldados com fardas vermelhas. Eles pedem seu nome e endereço. Ele responde que no momento tinha esquecido.

Bloom aparece com outras roupas, usando uma cartola marrom e diz se chamar Leopold Bloom – cirurgião dentista. Pergunta aos soldados se eles já ouviram falar de Von Bloom Pasha, um milionário dono da metade da Áustria e do Egito. Os soldados pedem para que ele prove. Ele tira a cartola e dentro há muito dinheiro e documentos no nome de Henry Flower, o pseudônimo utilizado nas cartas de amor que mantinha com inúmeras mulheres.

Ele então tira o botão de rosa recebido em uma das cartas e diz: “Esta é a flor em questão! Foi me dada por um homem, não sei o nome dele! Estamos noivos, sargento! Compromissos de Amor!” Ao se virar já estava vestindo uma farda preta, da marinha: “Apesar de tudo, galantes da marinha têm esse poder... é o uniforme. Vou apresentá-lo, inspetor! Ele topa tudo! Vai concordar num instante!...”. Alguém diz: “Não acredite nestas palavras. Esse é Leopold Macintosh!”. Era o homem estranho de capa que estava no enterro de Dignam. E grita para que todos escutem: “Leopold Macintosh, o famoso criador de confusões! Seu nome verdadeiro é Higgins. Chame a tal Driscoll!”.



Fig.165 - O Criador de Confusões Fig. 166 - O jardim das Delícias Terrenas – Hieronymus Bosh, 201

Depois deste quadro hilário, surge a cena de um julgamento. Alguém gritava: “Chame a tal Driscoll!” Era o pai de Bloom, com roupas de Juiz, para iniciar o julgamento, em que Bloom era o réu. Ele perguntava por qual crime estava sendo acusado. Surge uma antiga criada e diz que ele havia feito “certa sugestão” e ela, pobre, aceitara. Ele grita que lhe dera presentes e a defendera da acusação do roubo do colar de pérolas, ocorrido na casa de Bloom.

O Juiz questiona se houve mesmo o crime que estão alegando. A criada começou a dar detalhes íntimos do fato ocorrido. As pessoas riem e se agitam, enquanto o Juiz pede ordem no tribunal. O advogado Martin Cunningham o defende e diz ao juiz que se seu cliente pudesse falar, contaria uma história jamais narrada em um livro. E conclui que ele não era responsável por suas ações. Outra mulher se levanta e grita para que o prendessem.

Ela afirma que Bloom escreveu a ela uma carta anônima oferecendo um livro do Sr. Paul de Kock e o mandaria pelo correio. E mais uma mulher se levanta e afirma que para ela também. E outra e mais outra, até que todas as mulheres do recinto estivessem de pé, com exceção da Sra. Bloom, que assistia ao julgamento. Inclusive muitos homens se levantaram. “Silêncio no tribunal!”, gritou o juiz. “Vou dar um fim a esse tráfico de escravas brancas e livrar Dublin desta peste odiosa!”

Ele coloca um lenço preto sobre a cabeça de Bloom e diz: “Levem-no na doca onde está agora e enforcem-no até a morte! Senhor, tenha piedade da alma dele. Levem-no daqui!”. Bloom grita: “Não! Eu estava em um enterro!” Em uma cena cômica, surge um caixão em pé no júri. A tampa cai e Dignam, seu amigo que morreu e foi enterrado, surge todo roxo e diz que sim, que era verdade. Era o enterro dele.

O juiz pergunta como isso era possível e o morto responde: “Pela metempsicose!”. Molly, a esposa de Bloom diz: “Essa não!” Bloom, achando aquilo tudo engraçado diz que vem do grego “transmigração das almas”. E repete o que tinha dito à esposa: “Alguns creem que vivemos em outro corpo após a morte: reencarnação. A metempsicose é o nome que os gregos antigos davam... Eles acreditam que você poderia virar animal ou árvore...”. O juiz falou: “Vamos! Pode fazer um discurso sobre isso!”

Bloom inicia um longo discurso, sem calças, sentado no trono e com os jornais nas mãos e uma coroa na cabeça: “Meus queridos amigos! Uma nova era está prestes a nascer. Eu, Bloom, digo que ela está ao alcance das mãos. Pelas mãos de Bloom vocês devem entrar na cidade dourada, que deve ser a nova *Bloomsalém* na nova *Hibérnia* do futuro”. Termina o discurso e puxa a descarga. Sai do banheiro vestido de rei e um homem pergunta: “O que farei com meus preços e meus impostos?” Bloom o manda pagá-los. Todos aplaudem. Perguntaram

quando teriam a casa própria com chave. Ele diz que era favorável à reforma moral e também à reforma dos dez mandamentos.



Fig.167 - Dupla polaridade: odiado x amado



Fig. 168 – Napoleão em seu trono imperial.
Jean Auguste Dominique – 1806.

Gritam: “Viva!” Bloom diz que haveria novos mundos para os velhos! E todos: “Viva!” Bloom pede a união de todos: judeus, muçulmanos e gentios. Todos: “Viva!” Bloom: “Lava-louças elétricas...”. Todos: “Viva!” Bloom afirma que chega de patriotismo, bêbados e impostos falastrões. Todos aplaudem. Bloom pede dinheiro livre, amor livre e uma igreja livre, num estado livre. E novamente os súditos aplaudem. Alguém sugere: “Que tal banhos mistos?” e Bloom complementa: “Sempre que possível!” Todos aplaudem energeticamente.

O padre estarrecido se aproxima e diz que Bloom era episcopal, agnóstico e estava tentando suprimir a santa fé. Uma mulher diz a Bloom: “Estou decepcionada com você! Você é um homem malvado!” Uma moça se aproxima e diz que era a *Bloomita* e que adorava tudo aquilo. Diz que acreditava nele, apesar de tudo. Daria a sua vida por ele, o “homem mais engraçado da Terra”. Grita dizendo que era seu herói, ergue um punhal e suicida-se na frente de todos, como na cena de Julieta, de Shakespeare. As pessoas, indiferentes, pedem que Bloom cante uma canção, e ele canta: “Jurei que eu jamais a abandonaria. Ela acabou sendo uma enganadora...”.

De volta ao tribunal, Bloom fala que é tão inocente quanto a neve imaculada e convocou o Dr. Malachi Mulligan, especialista em sexo para dar um testemunho sobre ele. Mulligan se apresenta e diz que Bloom é *bissexualmente anormal*. Afirma ainda que traços de elefantíase foram detectados em seus antepassados e, devido à masturbação excessiva ficou careca prematuramente. Declara que constatou, em um exame “pervaginal”, que Bloom seja “Virgo intacto”.

Afirma que o professor Bloom é um exemplo do “novo homem feminino”. Pede clemência ao juiz, enquanto Bloom aparece de pé, completamente nu diante do júri, apenas

com um chapéu cobrindo a genitália. Mulligan conclui: “... em nome das palavras sagradas que nossas cordas vocais já foram requisitadas a pronunciar... Ele vai ter um bebê!” Bloom aparece com calças, camisa larga e suspensórios e com uma barriga grande como se estivesse grávido e com 9 meses de gestação. Ele, com um olhar terno, fita o júri e diz: “eu quero tanto ser mãe!...”.

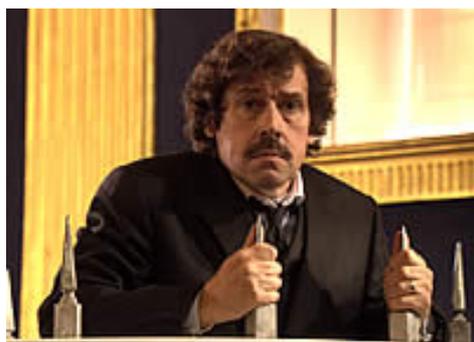


Fig. 169 - Bloom no Julgamento
Capela Sistina, Vaticano.



Fig. 170 – Juízo Final – Michelangelo Buonarrotti,

Este capítulo, em particular, é o mais perturbador e complexo para o leitor que tenta encontrar um sentido ou algum significado simbólico ou uma revelação do inconsciente por traz das páginas que se sucedem uma após a outra. Todas as tentativas de enquadrar a obra em alguma categoria ou esforços mentais para trazer à superfície o que se encontra escondido nas entranhas, de forma subliminar, são infrutíferas. Lá nada existe. Nada pode haver por traz disso. Jung (2011e) explica que é exatamente isso que *Ulisses* tenta evitar. Para ele, “o que caracteriza a atitude do poeta é um sereno desprendimento” (p. 125). *O desprendimento da consciência* é a meta. Jung se utiliza das palavras de Gilbert que enfatizam que nesta obra e, particularmente neste capítulo do filme,

[...] todos os fatores mentais, materiais, sublimes ou ridículos têm para o artista o mesmo valor. Este desprendimento, tão absoluto quanto a indiferença da natureza para com suas criaturas, deve ser uma das causas do realismo de *Ulisses* (apud JUNG, 2011e, nota16, p.125).

Assim, o verdadeiro segredo desta obra consiste em não ler com os olhos do ego, num tempo linear, mas contemplá-la pelos olhos de *Ulisses*, e Jung (2011e) questiona: “seria esse desprendimento da consciência, essa despersonalização da personalidade, a Ítaca da Odisseia Joyceana?” E o autor complementa que, em um mundo de tantos nadas sobrasse apenas o “eu”, ou seja, restasse somente o próprio *James Joyce*. Todos os personagens

reunidos, no tribunal do júri, seriam todos os “eus” de Joyce. Cada um deles se torna uma verdade insuperável, com suas dores e sua história individual, cada qual com a sua.

Eles são ‘eles-mesmos’ em todos os sentidos e, contudo, não possuem um ego e nenhum ponto central humano plenamente consciente como aquela ilha-eu, circundada pelo sangue quente do coração, que é – oh! Deus – tão pequena, porém, de vital importância. Todos os Daedalus, Blooms, Harries, Lynchs, Mulligans e os demais falam e se locomovem como se estivessem num mesmo sonho, que começa no nada e termina em lugar nenhum e somente existe porque ‘ninguém’–, um invisível Odisseu, o sonha. Ninguém sabe disso, contudo, todos vivem porque um Deus mandou que vivessem. Assim é a vida, e é por isso que os personagens joyceanos são tão verdadeiros – *Vita somnium breve* (a vida é um breve sonho). (JUNG, 2011e, §188, p. 126).

Desta forma, Joyce - o escritor - seria o ego, e *Ulisses* - a obra - é o Self que necessita do ego para se realizar. Por isso esta obra é classificada por Jung como extrovertida. Cada personagem é um arquétipo do inconsciente coletivo que compõe o Self, a totalidade. Joyce, por meio do desprendimento da consciência, foi capaz de captar a obra que já existia previamente no inconsciente coletivo. Joyce foi um instrumento; o contato com a realidade que deu corpo à obra. Como arquétipos, cada personagem possui dupla polaridade: a feminina e a masculina e assim Bloom pode engravidar. Possui a polaridade feminina e masculina, simultaneamente.

Os personagens não foram criados, eles são *apriori*. É como se o “eu” do criador estivesse diluído nos inúmeros personagens. Segundo Jung (2011e), a consciência desprendida e contemplativa de Joyce pode abranger “a simultaneidade intemporal dos acontecimentos do dia 16 de junho de 1904 com o único olhar indiferente” para definir o nenhum-eu, mas o si-mesmo, o Self, a totalidade. E somente a totalidade, o si-mesmo abrange o eu e o não-eu; o inferno das entranhas e o céu, simultaneamente. Joyce, como um iogue em meditação, liberta-se do ego - o eu – para adentrar o estado de completude do si-mesmo, o que foi denominado por Jung como o “solitário disco lunar em repouso”, uma síntese do ser-não ser, e de lá haurir sua obra.

Pode-se pensar também em Ulisses, de Joyce, em uma perspectiva muito mais de Penélope, sua esposa, que tenta tecer no sentido do que ela espera na sua jornada de esperar o amado. Ela constrói e desconstrói, e ao desconstruir vão se abrindo perspectivas muito mais de deslocamentos, de desconstrução de uma reafirmação. Assim, o mito pode assumir um fundo de semelhança com a perspectiva da Contemporaneidade.

Há uma face que está na multiplicidade, na polifonia das significações e chega aos leitores nas diversas temporalidades que permitem deslocamentos do fundo de semelhança e realocações distópicas. Bloom, o filme, avança no sentido de ajudar a pensar no mito como reafirmação com fundo de semelhança, mas se transforma em metáfora, como na perspectiva de Leites Junior (2012). Esta transformação ocorre por esfacelamento, com fundo de significado que se estilhaça e um pedaço ou outro vai construir novas narrativas.

4.6 O ETERNO JOGO ENTRE EGO E SELF

O nono capítulo, intitulado por Walsh como *Prometo Jamais Desobedecer*, inicia em um bordel. Bloom estava com uma mulher. Ela encontra uma batata em seu bolso e esclarece. Explica que era um talismã que recebera de herança. Discretamente ela rouba o talismã. Dedalus, por sua vez, também se encontra no bordel, mas estava em conversa com um casal, enquanto ele tocava piano. Filosofava sobre o fim do mundo, e dizia: “[...] o que aconteceu com o fim do mundo para atravessar não só a si mesmo, Deus, o Sol, Shakespeare, tendo ele atravessado... Na realidade, ele mesmo torna-se aquele ser...” e continuava suas divagações enquanto é frequentemente interrompido por um jornalista que grita lá fora: “Parem as máquinas!”, repetindo várias vezes, juntamente com o resultado da corrida de cavalos, a chegada do anticristo, apontando para Bloom.

Enquanto isso, um homem tocava piano e Dedalus disse: Imito-o. Toque de olhos fechados... O homem tocou, eles cantaram. De repente Bloom e a mulher adentram ao salão. Ela afirmava que ele era casado. Responde que era, “parcialmente”. Ela, encolerizada, complementa: “e a patroa é sua mestra... domínio das mulheres?” Ele afirma que com certeza. Eles vão para cama e ela pergunta se ele havia esquecido dela. Confuso ele gagueja, responde: “Sim... não...” A mulher irritada bate nele e diz é o destino, que ele pertencia a ela.

Bloom afirma que desejava imensamente sua dominação, que estava exausto, abandonado e velho. Complementou: “Estou com uma carta não enviada diante do posto dos correios da vida...” Nisso ele cai da cama em queda livre, cai, cai até chegar em um lugar escuro, iluminado apenas pela luz de velas. A mulher surge com roupas diferentes dizendo que era para se curvar, pois era seu escravo... “perante o trono dos gloriosos saltos de sua déspota brilhando em sua ereção cheia de orgulho!” e Bloom, com medo, responde: “prometo jamais desobedecer!” E ele afirma que jamais se esqueceria dela e começa espancá-lo. Ele aparece de cabelos longos, com laço e vestido vermelhos, de seda. Ela lhe dá uma chicotada e diz: “seja comédia ou uma ótima história de fantasmas ou uma poesia”.



Fig. 171- Prometo Jamais Desobedecer



Fig. 172 – A renúncia do gênero – Frida Kahlo

Ela começou a recitar, gaguejando, e enraivecida o manda sair dali. Começou a agir como um homem autoritário, mandando que ele preparasse seu banho, lavasse suas roupas, esvaziasse as comadres... Coloca-lhe um anel e diz que com aquele anel seria sua dona e o obriga a dizer: “obrigada, mestra!” De repente a cena retorna exatamente onde ela o cumprimentou. Tudo não passara de um devaneio na cabeça de Bloom... Ele se aproxima dela e pede o talismã de volta: A batata era uma lembrança e gostaria de ficar com ela.

Dedalus ainda na sala, filosofando: “ter ou não ter, eis a questão...” e toca piano batendo energeticamente nas teclas. A mulher diz para ele não quebrar o piano, pois quem pagaria pelo prejuízo? Ele lhe entrega algumas moedas dizendo que “a raposa cantou, os galos voavam. Está tudo na hora de sua pobre alma sair do céu...”. Bloom entrega-lhe moedas que caem no chão... Ele pede que seja justo, antes de ser generoso. Conta: “Um, sete, onze e cinco. Seis, onze... não respondo pelo que eu posso ter perdido”.

A mulher lê a mão de Dedalus e diz que ele ainda tem um caminho longo pela frente, que tem amigos influentes, dentre outras coisas. Bloom lhes pede que sintam o cheiro de seus dedos. Foi como ele se reportasse no tempo e lembrasse do cheiro de lagosta e de maionese. Estava com roupas diferentes e um homem lhe dá dinheiro para que compre uma dose de gim.

Ele fala que vai se encontrar com uma mulher e que ele poderia espiar pelo buraco da fechadura. Bloom pergunta se poderia levar alguém para tirar fotos e ele concorda. Ele convida Dedalus, Kinch e Mulligan e ficaram ouvindo o casal atrás da porta. A cena muda e pela fechadura pode-se ver Mulligan vestido de bobo da corte e uma mulher toda coberta de preto deitada na cama. “Ela foi brutalmente morta, que pena!” Dedalus entra no quarto. Era sua mãe, com chapéu e véus pretos, sentada na cama. Ela diz ao filho: “Todos devem passar por isso, você também, Stephen, a hora vai chegar”!

A cena retrocede ao momento que Bloom pediu para que sentissem o cheiro de seus dedos. Eles observam que Dedalus estava completamente pálido, como prestes a desmaiar.

Ele fala que disseram que ele a matou - se referindo à mãe – ele diz: “Foi o câncer... não fui eu! Destino!” E a mãe responde-lhe: “O amor é um amargo mistério... rezo para você no meu outro mundo... por anos e anos eu amei você”. Dedalus retorna de seus devaneios ainda ouvindo as palavras da mãe a dizer que era para que ele se arrependesse... “Oh, fogo do inferno” - dizia ela... “Cuidado! A mão de Deus! Comigo ou sem nada”.

Bloom pediu para que dessem água gelada para ele. Mas, incessantemente Dedalus ouvia as palavras da mãe, dentro de sua mente a gritar: “Oh sagrado coração de Jesus, salve-o do inferno. Tenha piedade dele!” Como que acordando de um pesadelo, Dedalus dá um salto e grita: “Não, não, não... dominem meu espírito todos vocês, se puderem! Farei todos vocês se arrastarem!” Bate as mãos em algumas garrafas, quebrando-as todas.

Estas cenas desconexas, sem nenhuma linearidade a iniciar pela contagem das moedas por Dedalus; a mãe morta falando que reza para o filho do local onde se encontra - como se houvesse a polaridade vida que há na morte e a morte que há na vida - a fragmentação do tempo, evidenciam o que Jung (2011e) assevera, ou seja, que o desprendimento da consciência humana e a aproximação do que o autor denominou “*consciência divina*” se referindo ao Self ou à totalidade psíquica propiciam a característica única e a maior realização artística em *Ulisses*.

Mas, o que acontece neste caso, ou o que este fato proporciona é sucumbir à mefistofélica desfiguração na loucura, se assemelhando a uma linguagem fragmentada, esquizofrênica. A bebedeira no bordel é a melhor imagem para este estado, pois, o pensamento encapsulado de *Ulisses*, que anseia para voltar a si-mesmo, ao Self, lutando pelas turbulências vividas nos dezoito capítulos da obra e nos onze em sua adaptação para o cinema, e se livrar das ilusões do “mundo dos doidos” (p. 128). O desprendimento da consciência foi capaz de permitir observar à distância e perceber as polaridades, simultaneamente. E somente quando se é capaz de visualizar os opostos ao mesmo tempo, é que se pode transpô-los, ir além, e chegar a uma totalidade, a uma unidade, nos assegura Jung (2011).

O décimo capítulo foi denominado “*Perdi meu centro de gravidade*”. Já no final do dia, no dia 16 de junho de 1904, em uma rua deserta, Bloom vê um menino de aproximadamente onze anos. Diz “Rudy!” O menino olha para ele com um caderno nas mãos e beija-o. Vira-se inesperadamente e sai portão afora. Bloom começa a persegui-lo apressadamente e se depara com Dedalus, desfalecido na calçada. Ele lhe dá tapinhas na face e o chama pelo nome até que ele começa, gradativamente, a se recobrar... Suas primeiras palavras são: “Maldita morte! Vida, longa vida... Perdi meu centro de gravidade!”. Relata ter

esquecido o truque que a vida tem que é sentar em algum lugar e discutir. E a Lei da existência seria a luta pela vida. Bloom sugere que caminhem juntos, assim ele se sentiria melhor. Dedalus concordou e passou o braço em torno do pescoço de Bloom para que pudesse permanecer de pé.

Bloom questiona porque ele havia deixado a casa do pai, uma vez que o mesmo era um contador de histórias nato, bem-sucedido e se orgulhava muito dele. Dedalus responde que suspeita que a Irlanda deva ser importante, pois pertence a si. Bloom, sem compreender, pede que ele seja mais claro, pois não havia entendido.

Dedalus diz que não se pode mudar um país, sendo assim deviam mudar de assunto. Bloom, compreendendo a confusão mental que o amigo estava apresentando, perguntou-lhe a que horas havia jantado. Pôde observar que ele não se alimentara nas últimas doze horas, por isso o álcool havia feito tão mal. Bloom leva Dedalus para sua casa, para tomarem um chá. Na mesa, além do chá havia uma lamparina e livros. Após tomarem o chá, Dedalus sai. Bloom lhe diz para ir com cuidado. Bloom, em idioma desconhecido, diz: “Teu templo, no meio dos meus pelos, é como uma fatia de romã”. Eles riem e Dedalus sai pela porta.

Por fim inicia o último capítulo: “*O sol brilha para você*”. Em seu quarto, Bloom se prepara para dormir. Coloca uma camisola de linho, masculina, própria daquele momento histórico. Chega ao lado da cama, carinhosamente arruma os lençóis, cheira sua esposa e cobre-a melhor. Vira-se ao contrário dela e dorme.

No meio da noite, Molly começa a elucubrar sobre seu casamento. Pensava que no início até que fora bom, mas ele começou a mentir para encobrir seus segredos, como no dia que ela entrou para lhe dar a notícia da morte de Dignam e ele fingiu que estava pensando em negócios. Ela sabia que era mentira. Lembra-se de uma cena com um trem, um pessegueiro... Começa a enumerar os homens por quem ela havia se apaixonado. Mulvey foi o primeiro.

Ela começa a visualizar cenas em que ela, muito jovem estava com um rapazinho também jovem. “Ele foi o primeiro a me beijar”, pensava ela... Eu nunca tinha pensado em beijo antes... “Ele enfiou a língua na minha boca... Levantei meus joelhos várias vezes para pegar o jeito...”. Por brincadeira, disse a ele que estava noiva do filho de um nobre espanhol chamado Don Miguel de La Flora. Tentou lembrar-se do nome dele, mas não conseguiu. “Parece que foi ontem!”, pensava. Cogitou que jamais havia pensado que seu nome seria Bloom. Costumava escrever “Sra. Bloom” em um pedaço de papel para ver como ficaria num cartão de visitas ou ainda quando treinava para ir ao açougue, e ele, com certeza diria: “Sra. Bloom, está radiante!” Bem, Bloom é melhor do que “Breen”, “Briggs” ou sobrenomes que terminem com “Bottom”, tipo: “Sra. Ramsbottom ou qualquer outro bottom...”. Eu também

não teria gostado muito de Mulvey... E se eu me divorciasse dele? “Sra. Boylan...?”. “Quem dera ele dormisse sozinho, sem encostar os pés frios em mim?” Pensava a respeito de Bloom. “Adeus ao meu sono por esta noite... Espero que não chegue com remédios, que o deixam tonto. Acha que voltou a ser jovem chegando em casa as quatro horas da manhã...”.

Ficou feliz por ele ter tido educação de não a tocar. “O que conversam, gastando e ficando bêbados? Porque não bebem água? Então, ele começa a pedir ovos e chá...”. Pensava que ideia tinha sido a dele (de Bloom), de ter enviado a filha para aprender tirar fotos? Ele só deve ter feito isso por causa de Boylan... “tenho certeza de que foi isso!”.

Começou a pensar em que momento de sua vida tinha se sentindo plenamente satisfeita sexualmente ... “Quando tinha o quê?... Vinte e dois anos? Mas sempre no lugar errado... Sempre houve algo errado conosco... cinco dias a cada três ou quatro semanas...”. Olhava para o sono pesado de Bloom... “Veja como ele dorme... Deve ter se divertido em algum lugar. Adoro ouvi-lo cair na escada com xícaras tremendo na bandeja”.

Ela se lembra de quando Bloom diz que é escritor e que ainda será professor universitário de italiano. Diz que ela fará um curso. “Será ótimo se eu puder encontrar um belo jovem poeta de minha idade...” Pensa que não se importaria de deixa-lo louco para que ele pudesse escrever sobre ela, sua amante. Se assim o fosse, não gostaria que tivessem sigilo, mas adoraria sair nos jornais quando ele ficasse famoso.

De repente se lembra de Boylan... “Ah, este burro! Não, isso não é para ele. Ele não tem educação, refinamento nem nada assim, batendo no meu traseiro só porque não o chamei de Hugh!...”. Um ignorante... “Não sabe distinguir poesia de um repolho”. Olha para seus seios e pensa: “Vai ver eles são tão tentadores que ele não consegue resistir...”. Pensava que os homens não sabem o que é ser mulher e mãe. “Como poderiam?”

É uma pena alguém ter um belo filho e não lhe dar valor... e eu não tenho nenhum. Não foi culpa minha... Gozamos juntos enquanto eu observava os cães... Foi nossa primeira morte. Jamais fomos os mesmos”. Pensava no casaquinho que havia tricotado para o filho, e que sempre soubera que jamais teria outro. Mudou a posição na cama e pensou que não vai mais se deprimir pensando nestas coisas. “Já sei o que vou fazer! Darei a ele mais uma chance!”. Disse isso se referindo a Bloom. “Vou andar feliz por aí, sem cantar muito, só de vez em quando! E vou deixá-lo dar uma boa olhada...”. Ela alega toda a culpa sobre o adultério sobre Bloom. “E daí se esse é o maior mal que cometemos neste vale de lágrimas... Deus sabe que não é muito. Todos não fazem isso? Só que escondem”. Molly pensa no mar:

Deus do céu, não há nada como a natureza, as montanhas selvagens, o mar, as ondas batendo. Para quem diz que Deus não existe, eu não daria o mínimo valor. Quem foi a primeira pessoa do universo antes de tudo ser feito? Ninguém sabe, nem eu. Então pronto. Podemos tentar evitar que o sol se levante amanhã. ‘*O sol brilha para você*’, ele disse no dia que nos deitamos entre os rochedos em Howth usando um terno de tweed e seu chapéu de palha. No dia em que o fiz me pedir em casamento. Primeiro, dei a ele um pedaço do bolo de sementes. Era um ano bissexto, como este. Dezesesseis anos atrás. Meu Deus! Após aquele longo beijo, quase perdi o fôlego. Ele disse que *eu era uma flor da montanha*. Foi a única verdade que ele disse na vida, e que *o sol brilhava para mim*. Por isso gostei dele, e porque vi que ele entendia o que era uma mulher e que eu sempre poderia conquistá-lo. Dei a ele todo o prazer possível, guiando-o até ele me pedir para dizer ‘sim’. A princípio não respondi. Eu olhava para o mar, para o céu e pensava nas coisas que ele não sabia. Sobre Mulvey, o Sr. Stanhope, o papai e o capitão Groves... e as moças espanholas... e o mar, o mar cor de cravo, às vezes da cor de fogo e os crepúsculos gloriosos e Gibraltar, quando eu era jovem e era uma flor na montanha. E eu pensei ‘pode ser ele’, como qualquer outro e pedi a ele com os olhos para perguntar de novo. Primeiro envolvi-o em meus braços e o fiz abaixar para que sentisse meu perfume. O coração dele enlouqueceu e disse ‘sim’, aceito! (WALSH, Bloom, 2003).



Fig. 173 – Reminiscências

Este monólogo é o único fragmento em que é possível sentir uma pontinha de sentimento, certa nostalgia e quase uma admiração que Molly sente por Bloom, escondida em tamanha amargura de uma mulher que endureceu pela perda do filho e buscou em suas relações extraconjugais a força para continuar existindo.

O harmonioso acorde final deu ao livro um único sinal de beleza e leveza. A possibilidade de uma segunda chance, não somente a Bloom, mas, na realidade, é outra chance que *Ulisses* dá ao leitor para que mude sua opinião sobre ele. Todo o tédio inicial que *Ulisses* provoca todo desconforto visceral e sono quase hipnótico gerado diante de tantos fragmentos de acontecimentos de um dia comum, vivido por pessoas comuns sobre fatos cotidianos a todos os seres humanos.

Ulisses é um ser vivo. “Um Deus criador em Joyce”, disse Jung (2011e, p.129), e continua: “*Ulisses* se comporta como *Fausto* diante de Goethe e *Zaratustra* diante de

Nietzsche”. Todas estas obras foram consideradas por Jung como extrovertidas, pois, para o autor, representam o Self maior ou o princípio organizador de seus autores. Nem no livro nem no filme, é citado o nome *Ulisses*. Por quê? Porque o próprio livro e o filme são *Ulisses*, um microcosmo dentro de Joyce.

Joyce, semelhante a um demiurgo que, segundo Platão, é semelhante a um artesão divino, modela e organiza a matéria caótica preexistente de um mundo em guerra, que se liberta da confusão física e mental na qual vivia, sem, de fato criar nada. *Ulisses*, que conta a história destes personagens como arquétipos do inconsciente coletivo. Leopold Bloom e Stephen Dedalus são os protagonistas. Bloom é a metáfora para o arquétipo da maturidade e Dedalus, a imagem arquetípica da juventude. Em um par de opostos como se fossem pai e filho, simbolicamente.

A visão verdadeira que *Ulisses* apresenta sobre o mundo, sem começo e sem destino, de modo obscuro, irônico, infernal, feio, demoníaco e caótico, pode até gerar pesadelos, pois não apresenta sentido. Narra um dia em quase mil páginas, mas que é impossível serem lidas ou apreendidas em apenas uma única vez ou em um único dia. O autor usa como referências, tradições históricas, filosóficas, psicológicas, da medicina, da mitologia, das religiões como o catolicismo, judaísmo, a cabala, a escolástica, o hermetismo, entre outros tantos enfoques encontrados, pois o Self contém todo conhecimento coletivo anteriormente construído, por isso, esse livro é único.

Ele é muito mais do que uma simples expressão de opinião pessoal e subjetiva; pois o gênio criativo nunca é *um*, mas *vários* e por isso fala, no silêncio da alma, à multidão, cujo sentido e destino ele encarna tanto quanto o próprio artista (JUNG, 2011e, §193, p. 130).

Jung (2011e) confessa que olhar sob este ponto de vista faz com que, o que anteriormente era visto como negativo, uma característica denominada por ele de “sangue-frio” pela forma bizarra, grotesca, banal e até infernal em alguns momentos, transforme-se em virtude positiva e digna de elogios, pois confere à obra de Joyce o caráter de originalidade e um marco para a Modernidade. Ela, na realidade, reflete um tipo de linguagem conhecida como *linguagem do pensamento*, explicada anteriormente.

Ulisses é absolutamente objetivo, honesto e, portanto, digno de confiança. Pode-se confiar em seu testemunho que revela o poder e a nulidade do espírito e do mundo. Só *Ulisses* é vida, sentido e realidade; nele encontra-se incluída e concluída a verdadeira fantasmagoria da mente e da matéria dos eus e das coisas. Gostaria de fazer uma pergunta ao Sr. Joyce: ‘Será que o

senhor percebeu que o senhor é uma imagem, um pensamento e talvez até um complexo de *Ulisses*? Que ele enredou completamente como um Argos⁴⁶ de cem olhos e que lhe inspirou a imagem de um mundo e de um antimundo, a fim de que o Sr. possuísse objetos sem os quais não lhe seria possível tornar-se consciente do seu eu? Não sei qual seria a resposta do ilustre autor a esta pergunta. E também não me interessa; nada me impede de fazer metafísica por conta própria (JUNG, 2011e, §197. p. 131 e 132).

Assim, segundo estas palavras de Jung (2011e), *Ulisses* “é o símbolo daquilo que é o resumo, o conjunto de todas as aparições isoladas” (p. 132), ou seja, simultaneamente é o Sr. Bloom, Stephen, a Sra. Bloom, Mulligan, o próprio James Joyce, pois representa a alma coletiva, incolor, constituída pelo somatório das almas individuais juntamente com as casas, ruas, bordéis, igrejas, o mar, Dublin, mas, acima de tudo, possui uma consciência capaz de perceber, reproduzir e organizar todas as coisas.

Para finalizar este capítulo, apresento um fragmento de uma carta de Jung endereçada a James Joyce, após escrever o ensaio sobre a obra:

O problema psicológico que o seu *Ulisses* legou ao mundo foi tão excitante que por várias vezes fui convidado a me pronunciar como suposta autoridade em questões psicológicas. *Ulisses* provou ser uma tarefa difícilíssima, forçando a minha mente não apenas a um esforço fora do comum, mas também a uma peregrinação bastante extravagante. [...] não sei se V. S. apreciará o que escrevi sobre *Ulisses*, porque não pude me abster de relatar ao mundo o quanto ele me entediou, como resmunguei, como praguejei e como o admirei. As quarenta páginas contínuas do final representam um colar de verdadeiras pérolas psicológicas. Suponho que a avó do diabo entenda muito da verdadeira psicologia da mulher, eu, no entanto, até agora, não. Tento simplesmente recomendar-lhe meu pequeno ensaio como um esforço cômico de alguém completamente de fora que se perdeu no labirinto de *Ulisses*, saindo dele só por acaso e por um triz. De qualquer forma, V. S. pode perceber, pelo meu ensaio, o que *Ulisses* pôde fazer a um psicólogo supostamente atual e equilibrado. Com a expressão do meu mais profundo apreço, subscrevo-me, mui estimado Sr. Joyce, atenciosamente. C. G. Jung. Natal de 1934. (JUNG, 2011e, apêndice. p. 136 e 137).

⁴⁶ Gigante da mitologia grega que possui cem olhos; é uma variante do mito do Gigante. Aparece também uma referência na obra Prometeu Acorrentado (agrilhado), de Ésquilo – os cem olhos de Argos na cauda do pavão.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: AS TESSITURAS DE ULISSES E O GIRO DOS PONTEIROS

Esta tese pôde demonstrar que a análise de conteúdos mitológicos torna-se de vital importância não apenas para a cultura grega, mas também para que se possam compreender questões universais, presentes no inconsciente coletivo de todos os povos, pois como ficou evidenciado, o mito é uma imagem arquetípica, que empresta uma face para que o inconsciente possa se expressar.

A universalidade da figura do herói assume uma importância psicológica no imaginário e adquire aspectos semelhantes em todos os contextos, como o nascimento divino, sua *nekya*, ou seja, a descida ao submundo e as tarefas perigosas e batalhas que deve engendrar com a ajuda, muitas vezes de seres sobrenaturais, e finalmente a ideia de derrota, morte e renascimento. Jung entendia a figura do herói como um arquétipo dentro da psique coletiva que se identifica especificamente com a consciência do ego, que aos poucos necessita se tornar consciente das regiões obscuras do inconsciente. Esta tarefa é um tanto perigosa, um verdadeiro duelo de Titãs.

Foi utilizada a análise psicológica das projeções filmicas aqui apresentadas, com o intuito de captar os fragmentos míticos presentes na contemporaneidade. O método comparativo entre a *Odisseia* épica e a cinematográfica propiciou a construção de um olhar para as viagens de Ulisses. Primeiramente, no que se refere à arte intitulada por Jung (2011e) de introvertida, o mito foi demonstrado como metáfora para o desenvolvimento da estrutura egoica que, ao nascer, o ser humano necessita se tornar sujeito de sua história.

A mensagem subliminar da *Odisseia* é também uma tentativa de conduzir um adolescente a entrar em contato com seu eu milenar, seu centro que vive em si, o *Self*, para superar seus conflitos e contradições, seu caos primitivo e encontrar dentro de si forças para os embates da vida adulta.

O prolongado e sinuoso percurso errante de Ítaca à Tróia representa também uma alegoria para o desenvolvimento pessoal e coletivo do herói como um símbolo da libido, ou seja, da energia psíquica. Desta forma, no início da estruturação egoica, a criança sente a angústia provocada pelo que Jung (2011) denomina *participação mística*, experimentada como indiferenciação, identificação inconsciente e uma dependência fusional com os pais, representada no mito como a necessidade de sair de Ítaca e partir para a Guerra de Tróia, ou seja, partir para a vida, libertando-se do vínculo materno.

É preciso buscar o autoconhecimento, pois, ao enfrentar o mundo, como Ulisses, a criança consegue ter consciência da separação de si e da mãe como duas coisas distintas, que existem, independentes e também percebe a existência de um mundo além de si, reconhecendo valores e conquistando sua identidade. Adquire uma forma de raciocinar sobre o pensamento. Assim, atinge a reflexão, ou seja, torna-se capaz de compreender simbolicamente ao abstrair o mundo e adquirir senso ético.

No enfrentamento das dificuldades cotidianas, o ego pode superar as projeções. O *Self*, anteriormente projetado nos objetos externos, foi percebido como um momento de crise, de esvaziamento e solidão. Havia ali a necessidade do autossacrifício e a autoafirmação de si. Pelo enfrentamento das adversidades, Ulisses foi capaz de desenvolver instintos primitivos como medo, fome e frio, provocados pelas lutas necessárias à jornada como a Bruxa Circe, o Ciclope, as Sereias, entre outras tantas dificuldades e atingir, não pela força, mas pela astúcia, a descoberta de si, a autoconsciência e a consciência do mundo que o cercava. O herói precisa morrer, ou seja, aquele lado que quer dominar, que está inflado, e que, somente por meio da solidão é possível descer aos infernos de suas paixões para o esvaziamento das verdades socialmente construídas para conseguir encontrar o homem que perdeu sua alma. Somente assim é possível voltar para si transformado.

Ulisses foi vitorioso somente porque conseguiu integrar os instintos ao controle eficiente dos espaços com extrema habilidade em utilizar a razão sobre a natureza. Conseguiu integrar a *anima* primitiva, representada no mito como as sereias, um ser híbrido que simboliza a ambivalência, a origem animal que ameaça por sua forte capacidade de atração, e por provocar uma regressão que prende o humano em aspectos biológicos e instintivos.

O enfrentamento corajoso à ameaça de regressão aos instintos primitivos em que o ego poderia ser tragado pelos aspectos infernais do inconsciente promoveu o retorno à Penélope, sua *anima* humanizada e desenvolvida. Já Polifemo, o Ciclope, foi vencido quando Ulisses, humildemente, conseguiu se esquivar do perigo de vida ao anular a si mesmo. Ele usou seu lado animal, instintivo, como alguns animais o fazem diante de um perigo inelutável, fingindo-se de morto. Conseguiu se salvar à medida que, de forma astuta, disse ao Ciclope que seu nome era “Ninguém”. Ulisses é *Ninguém* porque *Ninguém* é Ulisses, ou seja, o ego pode compreender seu ínfimo significado diante da grandiosidade do *Self*.

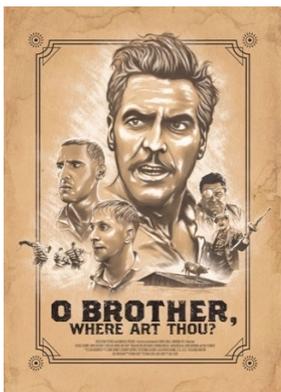
“O sujeito-Odisseu renega a própria identidade, que dele faz um sujeito, e se conserva vivo assimilando-se ao amorfo. Ele diz que se chama Ninguém porque Polifemo não é um Si Mesmo” (ADORNO-HORKHEIMER, *apud* CANEVACCI, 1990, p. 90). Polifemo não é si-mesmo, pois o si-mesmo é a totalidade.

O Ciclope representa uma cisão psíquica, uma rígida fragmentação que corresponde à própria unilateralidade egoica, à severidade de se ater sempre a um único aspecto de cada questão sem perceber o princípio alquímico postulado por Hermes Trismegisto como o Princípio de Polaridade. Para a filosofia hermética “tudo é duplo, tudo tem dois polos, tudo tem o seu oposto” (TRES INICIADOS, 2018, p. 24). Por esta definição, até mesmo o herói possui a polaridade anti-herói, ou seja, herói e anti-herói são dois aspectos de uma mesma coisa, como as duas faces de uma mesma moeda. São idênticas em natureza, modificando apenas quanto ao grau.

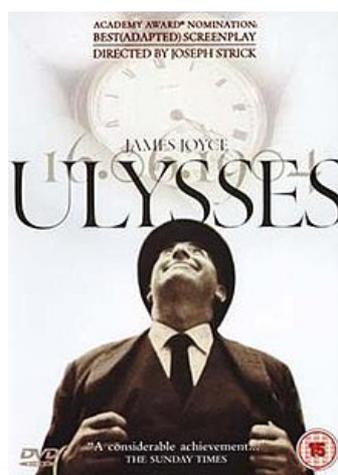
Tudo o que anteriormente não poderia ser aceito pelo humano, cindido na necessidade de ser bom e belo, ficou reprimido e, como tal, foi atribuído aos deuses como vergonha, roubo, adultério e fraudes. Eis o Ciclope unilateral que sai da mitologia e ressurge antropomorfizado pelo cinema como objeto da projeção dos vícios humanos em que o espelho é a tela do cinema, que continua a servir como ambígua socialização mitológica, pois a crueldade do homem – sua sombra – precisa continuar a ser projetada em outro local, que não seja ele próprio.

Tanto o híbrido mítico ou fílmico seriam sempre os obstáculos e os sofrimentos que o herói - o ego – necessita, para chegar a sua humanização e a compreensão de que os opostos como o bem e o mal, herói e anti-herói, bonito e feio são relativos, fundíveis e intercambiáveis. Segundo Jung (2011), somente quando o homem for capaz de perceber sua luz e sua sombra simultaneamente e suportar sua dualidade e ambivalência provocada por estes pares de opostos, conseguirá ficar entre ambos, integrando-as. E assim será capaz da superação egoica para a vivência da função transcendente ou do símbolo unificador, chegando ao que o autor denominou individuação.

Este processo foi expresso pela arte denominada por Jung (2011) como introvertida, pois exigiu um ego organizador para compor toda *Odisseia* e realizado o paralelo mítico nos três primeiros capítulos com os filmes *E aí, meu Irmão, cadê você?* Em que foi exposto à Jornada do herói. No filme *Brasil, o Filme*, a linguagem dos sonhos foi trabalhada como a forma de um diálogo entre o ego e o *Self* para a compreensão do mito pessoal e, em *O Lobo da Estepe*, foi apresentada a crise da meia idade, a metanoia, que propicia a morte do herói e sua transformação pessoal.

Fig. 174 – *Ulisses*, dos Coen.Fig. 175 – *Ulisses*, de Giliam.Fig. 176 – *Ulisses* de Haines.

No último capítulo ficou evidenciado pela arte extrovertida, que *Ulisses*, de Joyce, seria o oposto desta situação: metaforicamente pode representar o *Self*, que necessitou do ego - Joyce - para que pudesse se expressar.

Fig. 177 – *Ulisses*, de Wash. Uma adaptação de *Ulisses*, de James Joyce.

Neste capítulo, pode-se perceber que o contemporâneo cria fissuras e ranhuras implodindo com a estrutura do mito apresentada por Campbell e posteriormente adaptada por Vogler para o cinema. Surge uma pós-imagem, um pós-mito, transpondo para a arte cinematográfica o princípio de Maiakovski, admitido por Eisenstein que “sem a forma revolucionária não há arte revolucionária” (*apud* XAVIER, 1984, p.108).

Eisenstein propõe um novo modelo indo contra a montagem do cinema clássico narrativo, o qual se opõe às teorias de Kulechov e Pudovkin e sugere a “montagem figurativa”. Esta técnica “interrompe o fluxo dos acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso a partir da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço

diegético⁴⁷, que se transforma em parte integrante da exposição de uma ideia” (p. 108). Nesta nova perspectiva cinematográfica, a sucessão de eventos não segue a causalidade linear e é muitas vezes abolida por completo. Eisenstein prefere a nomenclatura “justaposição de planos” ao invés de encadeamento, como era até então denominado.

Nesta nova montagem ocorrem disjunções, tanto na evolução dos acontecimentos, que ficam muitas vezes em aberto, quanto na representação dos fatos, que não obedecem a um critério naturalista. De forma que este tipo de montagem passa da esfera da ação para a esfera da significação e do entendimento.

Segundo Xavier (1984), esta nova proposta apresenta um cinema que “pensa em imagens” ao invés de “narrar por imagens” (p.111) e demonstra que Eisenstein redefiniu conceitos como percepção, forma e conteúdo, e propôs uma síntese dialética entre a “linguagem das imagens” e a “linguagem da lógica”. Esta síntese culminou na reunião da linguagem conhecida como “cine-dialética” e edificou o cinema como o *lócus* específico da fusão entre o sentir e pensar. Assim, “a percepção visual organizada de modo a projetar a ‘reflexão abstrata no seio da ação prática’ e a ‘devolver a sensualidade à ciência’” (p. 112).

[...] O modelo literário de James Joyce se mostra de fundamental importância para Eisenstein que nele vê um estimulante exemplo de ‘exposição de um processo mental’. A partir de tal inspiração, ele quer caminhar em outra direção, procurando, a seu modo, expor um processo mental: o pensamento dialético em processo. [...] A ideia eisensteiniana de uma montagem que expõe o raciocínio ou o método de pensar está estreitamente ligada às suas convicções quanto à montagem, entendida num sentido mais amplo, como paradigma – como operação por excelência – do processo de pensamento em geral (XAVIER, 1984, p.113).

Sabe-se que Eisenstein sofreu influência direta do psicólogo russo Lev S. Vygotsky, com a teoria do monólogo interior, e assim, fez a transposição desta teoria para o terreno cinematográfico. Para ele, “o cinema seria o coroamento e o veículo por excelência do enriquecimento de um método de discurso que explicita um processo mental em sua interioridade, com a tremenda vantagem advinda de seus recursos de imagem e som” (p. 113). Eisenstein acreditava que somente o cinema sonoro possui a capacidade de reconstrução das fases e das particularidades do curso do pensamento.

Para Xavier (1984), no método do cinema intelectual de Eisenstein, o pensamento apontado em uma forma de montagem cinematográfica não precisa estar situado no espaço-tempo da consciência do personagem. Ele pode ser expresso apenas como o pensamento do

⁴⁷ Segundo a Wikipédia, tanto o tempo diegético quanto o espaço diegético são, assim, o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades, limites e coerências determinadas pelo autor.

filme, ou o pensamento exposto pelo discurso-filme e, desta forma, representar a proposição do cinema-discurso.

Além disso, este ensaio pretendeu também demonstrar que a metodologia de análise das imagens, desenvolvida por Aby Warburg (2015) e por ele denominada de “iconografia”, possibilita evidenciar o ressurgimento da imagem - sua vida póstuma - a dialética entre mito e *logos*. Tanto a mitologia da Antiguidade pagã quanto a ciência psicológica podem ser consideradas esforços de criação de espaços de reflexão que demonstrem o processo de desenvolvimento, cujas etapas iniciais são um pensamento mítico.

Estabelecer o diálogo entre as imagens míticas possibilita demonstrar como as mesmas deixam-se reportar umas às outras em um processo não linear. Tais imagens possuem descontinuidades e anacronismos, mergulhadas em diferentes contextos, mas que estabelecem relações entre si. Assumem arranjos e constelações variadas, que permitem ao pesquisador enfatizar um ou outro percurso, nexos, transcurso, inversão ou polarização. Pode-se perceber o *Nachleben*⁴⁸, não apenas em imagens plásticas, mas em textos literários, formas de pensamento, modos de conceber, de pensar, de assimilar, de formular, como apresentados neste trabalho.

Warburg (2015) denomina de “um pensar em imagens” (p.19), que propicia incorporar o complexo das dimensões sociais e históricas situando-as além dos limites de qualquer disciplina. Assim, as imagens assumem a possibilidade de se conectar a diferentes práticas como aos historiadores da arte, antropólogos, filósofos, sociólogos e historiadores, estudiosos do cinema e imagem, psicólogos, filólogos, cientistas da religião e/ou a qualquer outra área que se conecte à dimensão simbólica.

Imagem e texto possuem uma simbiose infinita. Guardam em si uma profunda relação em que o texto é capaz de fornecer matéria prima para a composição imagética e simultaneamente elucidar o significado da imagem. Desta forma, evidencia o caráter duplo: o de ser instrumento de domínio da natureza, pois explica o enigmático e, simultaneamente, oferece a possibilidade de vincular a capacidade de simbolização e incorporação de energias físicas e anímicas, internas e externas.

O eterno desejo de pacificar o microcosmo e o macrocosmo faz com que a humanidade, desde os tempos remotos, construa para si, quer seja em forma de mitos ou nas telas cinematográficas, sob a tradicional culpabilidade, um bode expiatório para depositar seus aspectos referentes à sombra.

⁴⁸ Termo cujo significado é a *vida póstuma da imagem*.

Jung (2011) retoma este aspecto quando propõe o modelo da quaternidade em substituição ao modelo de trindade, não apenas cristã, mas, segundo Ficino (2017), também para a filosofia pitagórica. Talvez por isso, pelo fato deste pesquisador incansável ter ousado trazer para o campo de reflexão filosófico o quarto elemento. Ele arriscou tocar na trindade, tanto cristã quanto pitagórica e trazer o feio, o *Diabolus* – aquele que separa, a sombra como necessária para se chegar a uma visão de totalidade.

Jung foi duramente atacado e considerado pela sociedade psicológica da época e até da atualidade como místico. Assim como James Joyce e Homero, foram homens muito à frente de seu tempo, pois continuam sendo estudados: amados por uns e odiados por muitos. Mas, afinal, quem foi Jung?

Além de ter sido um dos mais influentes pensadores do século XX, foi um dos fundadores da psicologia moderna. Suíço, se tornou um psiquiatra conhecido com sua primeira publicação em 1902: sua dissertação em psiquiatria para a Faculdade de Medicina de Zurique.

Este foi o início de sua longa produção literária que não ficou circunscrita apenas no âmbito acadêmico da psiquiatria ou psicologia. Escreveu sobre a história da cultura, das religiões comparadas, mitologia, artes e ciências em geral. Jung foi amigo de grandes artistas e pesquisadores de sua época. Dentre eles destacam-se James Joyce e Hermann Hesse. Hesse também morava na Suíça, em Montagnola, não muito distante de Kusnacht, cidade onde Jung morava, próximo a Zurique.

Jung atingiu renome internacional como escritor de sucesso e palestrante, juntamente com pessoas importantes como Freud, Adler, Wundt, Bleuler, entre outros estudiosos famosos da Europa. Como ele próprio denomina: sua obra “é apenas a formulação científica e em linguagem moderna de sua experiência das realidades da alma e de suas observações empíricas junto aos seus pacientes” (JUNG, 2019, p. 11).

Entendam-se “realidades da alma” as inúmeras atividades humanas - a arte, a religião, a mitologia, a literatura, usos e costumes humanos -, que foram por ele compreendidas como expressões da psique humana. Eram imagens linguísticas compreendidas como símbolos de processos psíquicos. Além de tamanha produção intelectual, somente após sua morte seu lado artístico pôde ser conhecido e amplamente divulgado.

A “experiência das realidades da alma”, como ele próprio denominara, teve início aproximadamente em 1913 ao vivenciar um período de grande desorientação pessoal e teórica que ocorreu após a ruptura com Freud. Naquele período, Jung experimentou “o confronto com

o inconsciente” (2019, p. 177 a 204), que consistiu, assim como Dante, na vivência interior que lhe permitiu desenvolver um novo método de acesso aos processos psíquicos, que chamou de *imaginação ativa*.

A obra mais importante deste período foi, sem dúvida, *O Livro Vermelho*. Nesta jornada interior, como Dante, Jung (2010) descreve seus diálogos com personagens internos como Filêmon, Elias, Salomé e a Serpente Negra, assim como vários outros, e trava profundas conversações entre si. Os diálogos estabelecidos com estes personagens auxiliaram na estruturação, no arcabouço teórico da psicologia analítica, que estava em construção naquele momento histórico. Assim, da mesma forma como James Joyce, a obra visual de Jung trata-se também de um texto psicológico, mas, segundo Mellick (*apud* FUNDAÇÃO C. G. JUNG, 2019, p. 104), em linguagem poética.

Como estava desorientado teoricamente e necessitava da própria posição em relação ao trato com os seus pacientes, Jung percebeu a necessidade de adquirir uma nova atitude em sua prática clínica. Iniciou pela escuta atenta dos sonhos e fantasias trazidas espontaneamente. Deixou de lado toda teoria que havia estudado até então, e ficou apenas com o trabalho de auxiliar o paciente a compreender suas imagens, tal qual elas se apresentavam.

Percebeu a urgência de se utilizar de um critério. Experimentou um momento de extrema lucidez. Pensou: “Possuo agora a chave para a mitologia, e poderei abrir todas as portas da psique humana inconsciente” (JUNG, 2019, p. 177). Foi quando percebeu uma voz interna murmurando dentro de si. Ela queria saber por que é que ele queria abrir todas as portas e ainda o que já havia realizado a tal respeito. Em resposta aos seus questionamentos internos, enumerou que já havia esclarecido os mitos dos povos do passado; realizado um extenso trabalho sobre o mito que o homem havia escolhido para viver, ou seja, se referia ao mito do herói.

A voz interna questiona ainda qual o mito que o homem moderno escolheu para viver e Jung responde a si mesmo que era o mito cristão. A figura de sua imaginação indaga se ele vive neste mito e, prontamente, Jung começa a pensar e conclui que não. “Não é o mito no qual vivo” (p. 177). Gradativamente percebeu a importância de prestar atenção aos seus pensamentos e fantasias, pois elas aprofundaram suas reflexões. Reconheceu a existência de uma personalidade diferente existindo dentro de si e a denominou de personalidade número dois.

Nesse período, uma fantasia repetia-lhe várias vezes: de que algo de morto continuava a viver, como cadáveres que, ao serem colocados em fornos crematórios, mostravam sinais de vida. Ele teve alguns sonhos com este tema. Sonhou que olhava os

cadáveres de 1830, do século XVIII e do século XII, e, ao serem contemplados, retornavam à vida. Ele, que inicialmente compartilhava da opinião de Freud, segundo a qual o inconsciente contém resquícios de experiências antigas, percebe, com auxílio de sua psique que lhe envia sonhos, fantasias e diálogo interno, que tais resquícios inconscientes pertencem à psique viva. Portanto, de forma alguma estavam mortos ou eram formas desgastadas. Estas hipóteses foram posteriormente comprovadas por seu extenso trabalho e resultou em sua *teoria dos arquétipos*.

Submetido a uma grande pressão interna, examinou repetidas vezes as lembranças de sua infância na tentativa de encontrar as causas da possível perturbação que lhe afligia. Foi então que decidiu abandonar-se conscientemente aos impulsos de seu inconsciente.

A primeira coisa que lhe ocorreu foi a lembrança da infância em que se entregava apaixonadamente a brinquedos de construção. Esta lembrança foi acompanhada de grande emoção e Jung percebeu que o garoto que fora na infância continuava vivo e que andava por perto. Mas queria saber como faria para restabelecer o contato com aquele período de sua vida e acolher a criança que se entregava a brinquedos infantis. Com grande resistência, mas disposto a se entregar a sua experiência com as realidades da alma, começou a colecionar pedras e a construir miniaturas. Eram castelos, casinhas, enfim, uma cidade completa. Brincava todos os dias após o almoço até o momento em que seus pacientes começavam a chegar. Com esta prática, percebeu que seus pensamentos se tornavam claros e apreendia com maior facilidade suas fantasias. Ao brincar, questionava qual seria o significado desta estranha prática.

Seus pensamentos internos lhe respondiam: “Constróis uma pequena colônia e o fazes como se fosse um rito” (p. 181). Ele ainda não sabia como, mas tinha a vaga impressão que estava no caminho certo para chegar ao seu mito pessoal. Jung percebeu que o brincar desencadeava uma série de fantasias que foram amplamente anotadas e, sempre que se sentia bloqueado para o desempenho de suas tarefas intelectuais, ele pintava ou esculpia uma pedra como uma espécie de rito de entrada, e assim fazendo, emergia-lhe os pensamentos.

Foi desta forma que, em 1957, escreveu seu trabalho *Presente e Futuro, um mito moderno*, e *A propósito da consciência moral*, que surgiu ao esculpir em pedra, após a morte de Emma Jung, sua esposa, que ocorreu a 27 de novembro de 1955. A técnica de esculpir restabeleceu-lhe o contato com o mundo, estabilizando-o após esta perda irreparável.

Ainda em 1913, um fato estranho ocorreu enquanto realizava suas experiências com a construção de cidades. Além da pressão interna, aliviada com a técnica de construção, Jung (2019) percebia que uma pressão se deslocava para o exterior, como se algo pairasse no ar,

tornando a atmosfera sombria. Ele não conseguia distinguir, mas era como se não se tratasse de uma situação psíquica, mas de uma realidade concreta. Foi então que, em uma viagem no mês de outubro, fora acometido por uma visão de uma onda colossal a cobrir todos os países situados entre o mar do Norte e os Alpes. Suas ondas se alastraram da Inglaterra à Rússia, atingindo a Suíça, numa espantosa catástrofe. O mar transformara-se em sangue com a morte de inúmeras pessoas. Esta visão perdurou por um espaço de aproximadamente uma hora.

Preocupou-se com sua sanidade mental pois, como psiquiatra, sabia muito bem que poderia ser uma psicose. Após duas semanas, a visão se repetiu e uma voz interior lhe afirmou: “Olha bem, isto é real e será assim; portanto, não duvides” (p. 182). Após mais alguns sonhos com a mesma temática, em primeiro de agosto estourou a Guerra Mundial. Estes fatos foram marcantes para sua compreensão sobre a existência de um inconsciente pessoal e também do inconsciente coletivo.

Claramente Jung percebeu que sua experiência individual estava intimamente interligada com a da coletividade. Queria compreender o que se passava consigo mesmo. Desenvolveu, então, um método sistematizado: começa anotando suas fantasias que lhe ocorriam durante a brincadeira de construção. Uma avalanche de fantasias começa a se descortinar a sua frente e ele sabia do grande perigo de sucumbir nesta dura jornada em que tantos outros se perderam: lembra-se de Nietzsche, Hölderlin e muitos outros filósofos, cientistas e escritores que não suportaram os impulsos internos. Concede conscientemente palavras às suas imagens e vozes interiores, procurando traduzir as emoções em imagens a fim de recobrar sua paz interior. Sua experiência comprovou o quanto é salutar tornar conscientes as imagens que se ocultam detrás das emoções.

Cria assim sua técnica: primeiramente fixava as fantasias tal qual lhe ocorria, pois percebeu que, dessa forma, estaria correspondendo ao *estilo dos arquétipos*. Anotava a forma que o inconsciente escolhia para se expressar, às vezes com impressões objetivamente sensoriais. Posteriormente compreendeu que, para que pudesse apreender as fantasias, era necessário descer até elas, e para tal, partia da representação de uma descida.

Sua verdadeira arte foi utilizar, simultaneamente, tanto os aspectos introvertidos quanto os extrovertidos de sua psique. Sua arte foi introvertida, quando, de um lado, necessitou de sua intenção consciente para construir sua teoria psicológica, obedecendo ao rigor científico, capaz de ser mensurado, experimentado e reproduzido, ao observar todas as variáveis possíveis. Mas, por outro lado, foi extrovertida, quando se permitiu ser inundado por seu impulso criador, pela torrente de pensamentos e imagens advindas diretamente do *Self*,

que se impunha para que ele desse vazão, e que ficou expresso na sua obra excepcional: *O Livro Vermelho*.

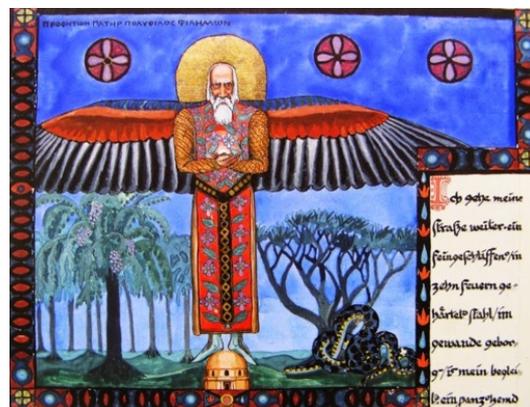
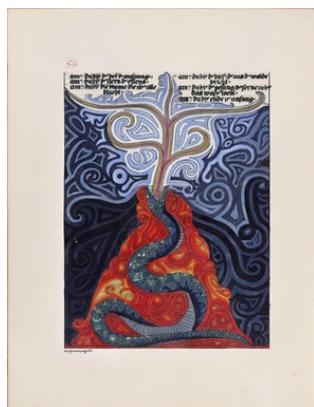


Fig. 178 – Imagem de O Livro Vermelho. Fig. 179 - Filêmon .

Nela, assim como Joyce, ao dar corpo a algo preexistente como *Ulisses*, Jung apenas obedecia aos impulsos internos, um mero Hermes a construir pontes entre ego (ele próprio) e Self (*O Livro Vermelho*). *Ulisses* e *O Livro Vermelho* são muito maiores do que Joyce e Jung. Exerceram domínio sobre suas consciências até que tivessem vindo à luz.

A marca peculiar de ambos foi a subordinação dos escritores às solicitações de suas obras. Pode-se concluir, então, que quando Jung (2011e) disse que “o anseio criativo vive e cresce dentro do homem como uma árvore no solo do qual extrai seu alimento” (§115, p.76), ele sabia muito bem do que estava falando. Tinha a experiência pessoal de seu lado artístico. Sabia, concretamente o que era o “complexo autônomo”⁴⁹, e usava, simultaneamente sua introversão e extroversão para construir sua maior obra: sua vida. “Esta é a história de um inconsciente que se realizou”, como ele afirmou em suas Memórias (2019), integrando seu lado científico ao lado artístico.

Jung foi discípulo e mestre, simultaneamente, pois soube recorrer aos meios e técnicas artísticas disponíveis na época para criar a própria maneira de explorar e mapear a psique humana, ao se utilizar da palavra e da imagem. Em seu primeiro trabalho, um pergaminho por ele denominado *Liber Primus*, utilizou-se de lápis, tinta, pena, pastel, guache, argila, aquarela, pedra, madeira, técnica mista e técnica à base de água, como relata Jill Mellick (*apud* FUNDAÇÃO C. G. JUNG, 2019). Todas estas técnicas foram utilizadas posteriormente em *O Livro Vermelho*. Além disso, ELE trabalhou intensamente em outras técnicas como esculturas, alvenaria, pintura de parede e baixo-relevo.

⁴⁹ A forma automática e invasiva do impulso criativo se impor à consciência.

Mellick (*apud* FUNDAÇÃO C. G. JUNG, 2019) teve acesso a informações sobre o material utilizado por Jung na elaboração de *O Livro Vermelho*, pela análise de arquivos de alta resolução, criados pela *Digital Fusion*, de Los Angeles e ainda pelo documento elaborado pela Fundação das obras de C. G. JUNG, de 2013, que documenta o resultado das análises do pigmento e da tinta que Jung encomendava a Jennifer Mass (cientista sênior e diretor de laboratório do *Scientific Research and Analysis Laboratory, Winterthur Museum, Delaware*), que fora utilizado em seu trabalho. Para produzir *O Livro Vermelho*, Jung arquitetou todos os pormenores para executar a obra. Ele escolheu previamente os meios, as ferramentas e os suportes necessários para elaboração de cada detalhe. Optou pelo estilo de uma iluminura⁵⁰ manuscrita em estilo alemão clássico, com aspecto medieval. As imagens combinavam uma série de cores e perspectivas, com jogo de luz e sombras para que pudesse apresentar a noção de perspectiva e dimensionalidade. Assim, para criar plasticidade e efeitos de luz, Jung se utiliza de técnicas de transparência e opacidade.

A primeira parte de *O Livro vermelho* possui como título “O caminho daquele que virá”. Esta foi a *Odisseia* de Jung. Nela, pode descrever sua jornada interior, percorrendo por caminhos ditados por sua imaginação, tal como Dante relatou em *A Divina Comédia*.

Borges (2000) descreve que a obra de Dante era o relato que o autor tivera com as sombras da Antiguidade Clássica, cujo diálogo interno foi por ele registrado sob a forma de tercetos em italiano, sua língua original. Enquanto a *Divina Comédia* possuía três personagens centrais: Dante, Beatriz e Virgílio, Jung também se deparou com alguns personagens, descritos no caminhar “daquele que virá” e que são as imagens do inconsciente de Jung.

Os personagens sobrenaturais como Virgílio, o réprobo que acompanha Dante no Inferno e Beatriz - sua amada - a qual não conseguira conquistar, demonstram que, de forma semelhante a Jung, Dante é o personagem central da *Divina Comédia*. Tal vivência interior levou Dante a questionar o que seriam o céu e o inferno. Virgílio, dentre muitos outros personagens, apresentou a Dante o casal Francesca e Paolo, condenados a viver no inferno, cuja pena foi dada por assumirem o amor que os envolvia. Foram condenados a permanecer ali e a desfrutarem, por toda eternidade, da companhia um do outro. Isso fez com que Dante sentisse inveja do casal, pois ele jamais teria o amor de sua amada. Pensava que se seria mesmo um inferno conviver pela eternidade do lado de quem se ama?

⁵⁰ Trata-se de um tipo de arte semelhante aos pergaminhos medievais, que apresentam um tipo de pintura decorativa, com letras capitulares e um conjunto de representações imagéticas executadas principalmente nos conventos e abadias da Idade Média. Segundo Mellick (2019), seria qualquer manuscrito ornamentado (nota 10, p. 233).

E nesta reflexão, enquanto perambulava pelo inferno na companhia de Virgílio, Dante encontra outro personagem interessante. Depara-se nada menos com o próprio Ulisses. Segundo Borges (2000), este é o canto⁵¹ mais intenso e enigmático da Divina Comédia. Nele, Ulisses, após ser julgado, estava juntamente com Diomedes, na vala dos enganadores. É enigmático, pois como o herói, após tantos infortúnios, errante por vinte anos, voltando para casa em situação deplorável, fora julgado enganador? Até porque, em sua explanação, Borges fala sobre cosmogonia. Ele deixa evidente sua hipótese de, nestas andanças e batalhas, Ulisses ter criado a cidade de Lisboa.

O julgamento foi provocado pela alegação implacável de ter tramado, juntamente com seu amigo, o estratagema do cavalo de Tróia, o qual permitiu que os gregos invadissem a cidade. Virgílio, na presença de Dante, pede que Ulisses explique melhor como ele, o bravo herói, havia sido morto. Este, com o rosto completamente invisível por estar queimando nas chamas eternas daquela localidade, explica que após regressar ao lar, resolveu chamar seus amigos, mesmo velhos e cansados e propor cruzarem as colinas de Hércules e o mar até chegar até outro hemisfério.

Imbuiu-os de coragem, estimulando-os a engendrar novas procuras em busca de conhecimento e compreensão. Com sua intensa capacidade de persuasão, convenceu-os e então navegaram durante cinco meses. Avistaram a terra, uma grande montanha, mas a alegria de Ulisses transformara-se em pranto porque, repentinamente, surgiu um tufão e a nave afunda. Foi então que, tardiamente, reconheceu que aquela montanha alta era o purgatório.

Dante, curioso pergunta por que ele havia sido castigado e, tristemente, Ulisses responde que a ninguém está permitido saber mais que a própria Providência. Este foi seu crime: ele, o herói, o ego, tinha que morrer para que o Self, a Providência, a totalidade, pudesse existir e ser percebida em plenitude. E, ao ser morto e estagiar no inferno, o herói pode perceber suas limitações humanas e, pela batalha da consciência de si mesmo, consciente e inconsciente, pode se libertar da inflação psíquica, resultado do contato do inconsciente. A imagem de “queimar” no inferno assume o símbolo máximo de transformação, segundo Chevalier & Gheerbrant (2001) e Jung (2011o), complementa que “árvore nenhuma, sabemos, cresce em direção ao céu, se suas raízes também não se estendessem até o inferno” (§ 78, p. 59).

Isso nos leva a pensar que a arte extrovertida, vivenciada por Dante nestes percursos entre o céu, o inferno e o purgatório e vivida por Jung e Joyce apresenta a finalidade de levar

⁵¹ Canto XXVI do segundo episódio de A Divina Comédia, de Dante.

seus autores a ampliar a consciência com conteúdos que não pertenciam previamente a estas estâncias. Talvez seja por isso que Jung tenha se ocupado por quase 20 anos com a psicologia da representação pictórica de processos mentais, resultados da experiência interna com os personagens de sua psique, a fim de conhecer o seu mito pessoal e assim, conhecer a si mesmo. Para Jung:

A arte não objetiva extrair seus conteúdos essencialmente do ‘íntimo’ da pessoa. Este ‘íntimo’ não pode corresponder à consciência, já que contém imagens dos objetos comumente vistos, cuja aparência deverá necessariamente ser aquela que corresponde à expectativa geral, aliás tão diferente, que já nem tem mais aparência, como se não existisse correspondência alguma com objetos da experiência externa. [...] Atrás da consciência não se encontra o nada absoluto, mas sim a psique inconsciente que afeta a consciência por trás e por dentro, da mesma forma como o mundo externo afeta a consciência pela frente e de fora. Portanto, os elementos pictóricos que não correspondem a nenhum lado externo devem provir do ‘íntimo’ (JUNG 2011e, § 206, p.139).

Hoerni⁵² (*apud* FUNDAÇÃO C. G. JUNG, 2019) explicita que, no centenário do nascimento de Jung, em 1975, foi organizada em Zurique uma exibição biográfica no Museu Helmhaus. Além de cartas, manuscritos, livros, fotografias, entre outras coisas, o público em geral pôde entrar em contato com o lado artístico de Jung.

Na mostra, foram expostas pinturas originais do autor, *fac-símiles* de *O Livro Vermelho* e fotografias de objetos esculpidos em pedra e madeira. Muitos destes trabalhos visuais não haviam sido divulgados até aquele momento, pois tanto a família quanto a Sociedade dos Herdeiros de Jung respeitaram o esforço de Jung não ter se identificado, em vida, como um artista. Mas, com a publicação de suas *Memórias*⁵³(2019), em 1961, organizado e editado por Aniela Jaffé, acompanhado pessoalmente por Jung nos últimos anos de sua vida, ele próprio revela suas experiências artísticas ao longo de sua vida, desde a infância. Foi por este motivo que, em 1972, a Fundação das Obras de C. G. Jung publicou em alemão um livro intitulado *A Arte de C. G. Jung*, traduzido para o português em 2019. O objetivo desta obra foi elucidar a importância, não apenas teórica deste pesquisador, mas também do artista.

O objetivo que está por trás de toda obra de arte verdadeira é a conquista de um estado de alta performance, um momento de existência acima do ordinário. Em tais momentos, a atividade é inevitável, não importa se é feita

⁵² Representante da Fundação das Obras de C. G. Jung.

⁵³ Em *Memórias, Sonhos e Reflexões*.

com pincel, pena, cinzel ou a língua, e seu resultado não é senão um subproduto do estado, um vestígio, um rastro do estado (*apud* FUNDAÇÃO C. G. JUNG, 2019, p. 219).

O Livro Vermelho foi constituído de cinquenta e quatro imagens em tamanho grande, além de várias mandalas e outras imagens menores. É também composto por uma série de iniciais. Mas, a característica marcante da arte visual de Jung é que as imagens não são meras ilustrações para o texto. Elas contam sua própria história, e, como são provenientes do Self, muitas não são compreensíveis para a consciência.

Desta forma, posso certificar que a maior obra de arte de Jung foi a de emprestar uma imagem, uma voz e uma face para que seu inconsciente pudesse se expressar. Sua arte foi traduzir a linguagem do inconsciente, de forma que pudesse ser compreendida e personificada, em forma de imagens, expressas em sua pintura, escultura e toda sua complexa teoria.

Este exímio artista teve a percepção tamanha de compreender que os pensamentos que lhe ocorriam não eram meras ocorrências fortuitas, como as vistas em *Ulisses*, de Joyce. O fluxo de seu pensamento era portador de fatos objetivos, como se fossem sonhos intencionais e arbitrários, que exigiam máxima objetividade e ausência de preconceitos. Foi exatamente o que ele fez em *O Livro Vermelho*. Utilizou técnicas de escrita em alemão gótico e desenhos abstratos com guache em papel e pergaminho. Um processo lento, que necessitou de uma elaboração cuidadosa para que a obra pudesse tomar corpo.

Posteriormente, se utilizou de relevos em madeira, esculturas e arenito, como no trabalho de talhar pedras, que assumiram um caráter quase meditativo. Desta forma, descobriu que assim seu inconsciente poderia se manifestar mediante uma atividade psíquica perceptível. Percebeu o caminho que o levaria para o seu mito pessoal, e acima de tudo observou ainda que “enquanto os complexos individuais não produzem mais do que singularidades pessoais, os arquétipos criam mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras” (JUNG, 2011) e assim compreendeu que enquanto os conteúdos dos sonhos se referem ao mito pessoal, os mitos contêm arquétipos do inconsciente coletivo.

Talvez Jung não tenha sido levado a sério pelos cientistas positivistas, pois orientou que os indivíduos cultivassem a arte de falar consigo mesmos em situações de afeto exacerbado, para que o próprio afeto tivesse a oportunidade de dizer ao ego o que estava acontecendo no mundo interno. Recomendou que enquanto o afeto estivesse se expressando por meio de imagens, pensamentos, sentimentos ou imaginação ativa, era para que o ego não

interferisse e permitisse o fluxo do pensamento. E, somente após o afeto ter expresso seu conteúdo, deveria ser estabelecida uma “crítica conscienciosa”⁵⁴.

As perguntas e respostas deverão prosseguir até que haja encontrado um final satisfatório da discussão e compreendido a serviço de o quê o afeto estava querendo representar, sua função na psique. Para Jung (2011a), deveríamos viver como se nossa própria vida fosse uma espécie de metáfora (§323). Assim, fica evidente o porquê o mito é uma metáfora. Porque o próprio ser humano é uma metáfora viva, que necessita dialogar entre si, com os aspectos personificados de suas funções psíquicas, pois “o mito é o degrau intermediário inevitável entre o inconsciente e o consciente” (JUNG, 2019, p. 297). É a lacuna que falta para se estabelecer a ligação, o eixo ego-self.

Assim, o estudo da mitologia e a história das religiões comparadas permite preencher as narrações mortas presentes no subterrâneo do inconsciente. A mitologia, carregada de símbolos sublimes ou até mesmo ridículos, expressa oposições, dualidades como a bondade e a crueldade que não surgiram de maneira espontânea, ao acaso. Brotou da psique humana, habita nas masmorras de nossa alma. Os deuses terríveis da mitologia apenas mudaram de nome. Representam o mito que o homem contemporâneo escolheu para viver, a metáfora particular de cada um.

Dessa forma, para que cada ser humano possa interpretar o enigma particular proposto pela Esfinge, é necessário que se integre seu mundo interno e externo, promovendo a união dos contrários em si, posto que a mitologia e a arte são formas possíveis para que se promova tal integração.

A Mitologia se enquadra no tempo Kairós, pois revela a eternidade do momento. Ela é o elo entre o ego e o Self. Refere-se a um tempo além de seu ego, a um tempo de *Self*, um tempo do inconsciente que pode ser apreendido no aqui e agora. “Esse é o jogo entre o ego e o *Self*. A atemporalidade do inconsciente e a temporalidade do ego” (WENTH, 2005, p. 97).

⁵⁴ Termo utilizado por Jung (2011a) em *O Eu e o Inconsciente*, §323, para designar uma espécie de diálogo como se o interlocutor fosse um indivíduo real, diretamente relacionado com o primeiro, em suas imaginações e fantasias.

REFERÊNCIAS

- Belting_por_uma_antropologia_da_imagem. Pesquisado em 15 de dezembro de 2019.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. [tradução Guido Antônio de Almeida]. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo? E outros ensaios**. [tradução de Vinícius Nicastro Honesko]. Chapecó: Argos, 2009.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. [traduzido por Beatriz S. S. Cunha]. Jandira, SP: Princípios, 2019.
- ALIGUIERI, Dante. **A Divina Comédia**: crítica e interpretação. [introdução, tradução e notas de Vasco Graça Moura]. São Paulo: Editora Landmark, 2005.
- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema Arte da Memória**. – Campinas, SP: Autores Associados, 1999.
- BACHELARD, Gaston. **A Dialética da Duração**. [tradução de Marcelo Coelho]. São Paulo: Ática S. A., 1994.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. **A Era da Iconofagia**: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.
- BAKTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. [Tradução de Paulo Bezerra]. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARCELLOS, Gustavo. **Mitologias Arquetípicas**: figurações divinas e configurações humanas. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- BARROSO, Ary. Música. **Aquarela do Brasil**. Composição de 1939.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Simiologia**. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. <http://www.academiaedu/7132650>
- BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre a Literatura e história da Cultura**. [tradução de Sérgio Paulo Rouanet]. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BÍBLIA - **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.
- BOECHAT, Walter. **A Mitopoese da Psique**: mito e individuação. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (Coleção Reflexões Junguianas).
- BORGES, Jorge Luís. **Conferência de Borges sobre James Joyce y el Úlises'**. http://www.youtube.com/watch?v=Z_XveIkJqfQ. La Plata, Argentina. 19 de jun. de 2016. Pesquisado em Jan 2020.
- BORGES, Jorge Luís. **Obras Completas de Jorge Luís Borges**. A Divina Comédia. São Paulo: Globo, v. 3, 2000.

- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-etimológico da Mitologia Grega**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- _____. **Mitologia Grega**. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 2013.
- _____. **Mitologia Grega**. Vol. III. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Disponível na Biblioteca Sérgio Milliet do CCSP. <http://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm> Acesso em 11 de julho de 2019.
- CAMPBELL, Joseph. **Mito e Transformação**. Tradução de Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.
- _____. **A Imagem Mítica**. Tradução de Maria Kenney, Gilbert E. Adams. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- _____. **O Herói de Mil Faces**. Tradução Abail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 2007.
- _____. **A Jornada do Herói: Joseph Campbell vida e obra**. [Organização e apresentação de Phil Cousineau; tradução de Cecília Prada]. São Paulo: Ágora, 2003.
- CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O Poder do Mito**. São Paulo: Pallas Athena, 1990.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do Cinema: do mito à indústria cultural**. [tradução Carlos Nelson Coutinho] 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o próximo Milênio**. [tradução de Ivo Barroso]. Companhia das Letras, 1990.
- _____. **Porque ler os Clássicos**. [tradução de Nilson Moulin]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CARVALHO, José Carlos de Paula. **Cultura de Alma e mitanálise: imaginário, poesia e música**. Londrina: Ed. UEL, 2000.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. [tradução Fernando Albagli, Benjamim Albagli], Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- CELANO, Thomás. **Vida e São Francisco de Assis**. [tradução do original latino por Frei José Carlos C. Pedroso] 7ª ed. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1986.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. [tradução de Vera da Costa e Silva]. 16ª ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2001.
- COEN, Joel; COEN, Ethan. **O Brother, Where Art Thou?** Estados Unidos da América. 2000.

- COUTINHO, Eduardo F. CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**: textos fundadores. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CRUZ, São João da (1984). **A Noite Escura da Alma**. Obras completas. 8ª reimp. [tradução de Carmelitas Descalças de Fátima (Portugal) e Carmelitas Descalças do Convento de Santa Teresa (Rio de Janeiro)]. Petrópolis: Vozes, 2017.
- CRUZ, Antônio Donizete. **Poesia e Jogo de Xadrez**: arte/ vida em diálogos lúcidos. In: *Literatura y Juego – Espetáculo*. N. 57- agosto-diciembre 2016 – UCM.
- DIDI-HUMERMAN, George. **Diante do Tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. 2ª reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**: introdução à arquetipologia geral. [tradução de Hélder Godinho]. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva. 1978.
- _____. **O Sagrado e o Profano**: a essência das religiões. [tradução de Rogério Fernandes]. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018. (Coleção Biblioteca do Pensamento Moderno).
- EDINGER, Edward F. **Ego e arquétipo**: Individuação e Função religiosa da Psique. [tradução Adail Ubirajara Sobral]. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 1989.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio do Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3ª ed. totalmente revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FICINO, Marsilio. **O Livro do Amor**: Comentário sobre o Convívio de Platão. [tradução e comentários de Ana Thereza B. Vieira e apresentação de Marco Lucchesi]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.
- FREUD, Sigmund. Mal-estar na Civilização. *In*: *Obras Completas de Freud*. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.
- _____. (1969c). **Observações Adicionais Sobre as Psiconeuroses de Defesa**. In: J. Strachey (Ed. e J. Salomão, Trad.), *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (Vol. III, pp. 159-183). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1896), 1972.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. [tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos]. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FUNDAÇÃO DAS OBRAS DE C.G. JUNG. **A Arte de C. G. Jung**. [tradução de Paul David Young e Christopher John Murray]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1997.

- GALLE, Hemut. **O Lobo da Estepe**. https://www.youtube.com/watch?v=KoN5n2_ZLTBg. Acesso em 23 jan.2019.
- GALVÃO, Lúcia Helena. **Filosofia no Renascimento**. Nova Acrópole. https://www.youtube.com/results?search_query=lucia+helena+galvao+renascimento Escola Internacional de Filosofia. Brasília, postado em Jan. de 2013.
- GARCIA, Orthon. **Comunicação em Prosa Moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar**. 19ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- GILIAM, Terry. **Brazil, O Filme**. Reino Unido. 1985.
- HAINES, Fred. **Steppenwolf**. Estados Unidos da América, 1974.
- HILLMAN, James. **Psicologia Alquímica**. [tradução de Gustavo Barcelos]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. (Coleção Reflexões Junguianas).
- _____. **Cidade e Alma**. [tradução de Gustavo Barcellos e Lúcia Rosenberg]. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- HOLLIS, James. **A Passagem do Meio: da miséria ao significado da meia-idade**. São Paulo: Paulus, 2013.
- HOPCKE, Robert H. **Guia Para a Obra Completa de C. G. Jung**. [tradução de Edgar Orth e Reinaldo Orth]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- HOMERO. **Odisseia**. [tradução de Christian Werner]. São Paulo: Editora UBU, 2018.
- HUMPHREY, Robert. **O Fluxo de Consciência**. [tradução Gert Meyer]. São Paulo: Mcgraw-Hill do Brasil, 1976.
- JOYCE, James. **Ulisses**. [tradução de Antônio Houaiss]. 12ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente**. Coletivo. Vol. IX/1. [tradução Álvaro Cabral]. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- _____. **Memórias, Sonhos e Reflexões**. [Compilação e prefácio de Aniela Jaffé. Tradução de Dora Ferreira da Silva]. 33ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- _____. **O Eu e o Inconsciente**. Vol. VII/2. [tradução de Dora Ferreira da Silva]. 22ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2011a.
- _____. **Freud e a Psicanálise**. Vol. IV. [tradução de Álvaro Cabral]. Petrópolis: Editora Vozes, 2011b.
- _____. **A Psicologia do Inconsciente**. Vol. VII/1. [tradução de Álvaro Cabral]. Petrópolis: Editora Vozes, 2011c.
- _____. **Mysterium Coniunctionis**. Vol. XIV/1. [tradução de Álvaro Cabral]. Petrópolis: Editora Vozes, 2011d.

- _____. **O Espírito na Arte e na Ciência**. Vol. XV. [tradução de Maria de Moraes Barros]. Petrópolis: Editora Vozes, 2011e.
- _____. **Psicogênese das Doenças Mentais**. Vol. III. [tradução de Álvaro Cabral]. Petrópolis: Editora Vozes, 2011f.
- _____. **Símbolos da Transformação: análise do prelúdio de uma esquizofrenia**. [tradução de Eva Stern; revisão técnica Jette Bonaventure]. 7ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2011g.
- _____. **Ab-reação, Análise dos Sonhos e Transferência**. [tradução de Maria Luiza Appy]. 7ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2011h.
- _____. **A Natureza da Psique: a dinâmica do inconsciente**. [tradução de Mateus Ramalho Rocha]. 8ª ed. Petrópolis, Vozes, 2011i.
- _____. **Estudos Alquímicos**. [tradução de Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Maria Luíza Appy]. 2ª ed. Petrópolis, Vozes, 2011j.
- _____. **Aion: estudo sobre o simbolismo do Si-mesmo**. [tradução de Dom Matheus Ramalho Rocha]. 8ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes; 2011o.
- _____. **Civilização em Transição**. [tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth revisão de Jette Bonaventure]. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes; 2011n.
- _____. **A Vida Simbólica: escritos diversos**. [tradução de Araceli Elman, Edgar Orth; revisão técnica de Jette Bonaventure]. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011k.
- _____. **Sincronicidade**. [tradução de Mateus Ramalho Rocha. 16ª ed. Petrópolis, Vozes, 2011.
- _____. **A Prática da Psicoterapia: contribuições ao problema da psicoterapia e a psicologia da transferência**. 13ª ed. Vol. 16/1 – Petrópolis: Vozes, 2011m.
- _____. **O Homem e Seus Símbolos**. [tradução de Maria Lúcia Pinho]. Petrópolis: Nova Fronteira, 2002.
- _____. **O Livro Vermelho: Liber Novus**. Editado por Sonu Shamdasani. [tradução de Edgar Orth]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- JUNG, Emma. **Animus e Anima**. 3ª ed. São Paulo, SP: Cultrix, 2003.
- KAFKA, Franz. **Um Médico Rural**. [tradução de Modesto Carone]. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- KAST, Verena. **Sonhos: a linguagem enigmática do inconsciente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- KERÉNYI, Karl. **Dioniso: Imagem arquetípica da vida indestrutível**. [Tradução Ordep Trindade Serra; rev. Rosana Citino]. São Paulo: Odysseus, 2002.

- LEITES JUNIOR, Pedro. **Leituras de Medeia**: o mito e o lastro cultural. Cascavel, UNIOESTE, 2012.
- LUDMER, Josefina. **Literaturas Postautónomas**. http://linkillo.blogspotcom.ar/2006/12/dicen-que_18.html, Acesso em fev. de 2020.
- MAIER, C. A. **Sonho e Ritual de Cura**: incubação antiga e psicoterapia moderna. [Tradução de João Rezende Costa]. São Paulo: Paulus, 1999. – Amor e Psique.
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. [tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares]. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MAY, Rollo. **O Homem à Procura de si Mesmo**. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 1980. Coleção Psicanálise. Vol. II.
- MIELIETINSKY, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense, 1987
- NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe**: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. [tradução Fernando Pedrosa de Mattos, Maria Silva Mourão Netto]. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- NICOLA, Ubaldo. **Antologia Ilustrada de Filosofia**: das origens à idade moderna. São Paulo: Globo, 2005.
- NIETZSCHE, Frederich. **Assim Falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. 3ª ed. 1ª reimp. São Paulo, 2015.
- PLATÃO. Apologia de Sócrates. **Fedro ou da Beleza**. [Tradução e Notas de Pinharanda Gomes]. 6ª ed. Lisboa. Guimarães Editores. 2000.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- SANFORD, John A. **Os Parceiros Invisíveis**: o masculino e o feminino dentro de cada um de nós. [Tradução I. F. Leal Ferreira]. São Paulo: Paulus, 1987.
- SATOU, Danilo; NETTO, Fernando. **O Surrealismo nas Artes Visuais e no Cinema**. <http://centrocultural.pagina-oficial.ws/site/o-surrealismo-nas-artes-visuais-e-no-cinema/>. Acesso em 11 de julho de 2019.
- SÉRGIO. Ricardo. **O Monólogo Interior Direto e Indireto**: tipos de discurso. <http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/404995>. Acesso em 17 de fev. 2020.
- SERRANO, Miguel. **O Circulo Hermético**: Hermann Hesse a C. G. Jung. [tradução de Marcelo Corção]. São Paulo: Brasiliense, 1970.
- STANFORD, J. A. **Sonhos e a Cura da Alma**. São Paulo: Paulinas, 1978.
- STEIN, Murray. **Jung o Mapa da Alma**: uma introdução. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

- STEIN, Murray. **No Meio da Vida**: uma perspectiva Junguiana. Coleção Amor e Psique. São Paulo: Paulus, 2007.
- TRÊS INICIADOS. **O Caibalion**: estudo da filosofia hermética do antigo Egito e da Grécia. 28 reimp. São Paulo: Pensamento-Cultrix Ltda, 2018.
- VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou O Arquiteto**. [tradução de Olga Reggiani]. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre. 1992. **Mito e Sociedade na Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: José Olympio.
- VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor**: estrutura mítica para escritores [tradução de Petê Rissatti], 3ª. ed. São Paulo: Aleph, 2015.
- VON FRANZ, M.; BOA, Fraser. **Marie-Louise Von-Franz em conversa com Fraser Boa**: o caminho dos sonhos, 2002.
- WALSH, Sean. **Bloom**: toda uma vida em um único dia. Europa Filmes. Irlanda, 2006.
- WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasma para Gente Grande**: escritos, esboços e conferências. [organização Leopoldo Waizbort; tradução Lenin Bicudo Bárbara] São Paulo. Companhia das Letras, 2015.
- WENTH, Renata. **Alquimia, a Arte do Tempo**. Cadernos Junguianos. N. 01, 2005.88.103.
- WHITMONT, Edward C. **A Busca do Símbolo**: conceitos básicos de Psicologia Analítica. 5ª ed. São Paulo: Pensamento, 2002.
- WIKIPEDIA. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Teleologia>. Acesso em 09 jan.2019.
- WIKIPEDIA. **Ku Klux Klan** https://pt.wikipedia.org/wiki/Ku_Klux_Klan. Acesso em 14 de out. 2018.
- WIKIPÉDIA. **Samurai**. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Samurai>. Acesso em 16 de jan. de 2019.
- XAVIER, Ismael. **O Discurso Cinematográfico**: opacidade e a transparência. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- ZACHARIAS, José Jorge de Moraes. **O Compadre**: uma análise psicológica possível de Exu. 1ª ed. São Paulo: Vetor, 2010.
- ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao Encontro da Sombra**: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana. [tradução Merle Scoss]. São Paulo: Cultrix, 1994.

FONTES DAS ILUSTRAÇÕES

FIG. 01 - Fonte: do autor.

FIG. 02 - Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/hail-caesar-dos-irmaos-coen-vai-abrir-festival-de-berlim-em-2016-18219855>. Acesso 12 jan. 2019.

FIG. 03 - Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2016/e-ai-meu-irmao-cade-voceo-brother-where-art-thou/>_Acesso 15 jan. 2019.

FIG. 04 - Disponível em: <https://www.actigamer.pt/noticias/sega-confirma-a-total-war-saga-troy/> Acesso 20 jan. 2019.

FIG. 05 - Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2016/e-ai-meu-irmao-cade-voceo-brother-where-art-thou/>_Acesso 29 jan. 2019.

FIG. 06 - Disponível em: <http://www.pinterest.co.uk/hibiah/hist%C3%B3ria-da-arte/> Acesso 20 fev. 2019.

FIG. 07 - Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2016/e-ai-meu-irmao-cade-voceo-brother-where-art-thou/>_Acesso 29 fev. 2019.

FIG. 08 - Disponível em: <https://desciclopedia.org/wiki/Odisseia>. Acesso 29 fev. 2019.

FIG. 09 - Fonte: do autor.

FIG. 10 - Fonte: do autor.

FIG. 11 - Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2016/e-ai-meu-irmao-cade-voceo-brother-where-art-thou/>_Acesso 30 fev. 2019.

FIG. 12 - Disponível em: http://www.stelle.com.br/pt/inferno/canto_28.html Acesso 10 mar. 2019.

FIG. 13 - Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2016/e-ai-meu-irmao-cade-voceo-brother-where-art-thou/>_Acesso 29 mar. 2019.

FIG. 14 - Disponível em: <https://www.timetoast.com/timelines/the-odyssey-in-chronological-order>. Acesso 29 abr. 2019.

FIG. 15 - Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2016/e-ai-meu-irmao-cade-voceo-brother-where-art-thou/>_Acesso 23 mar. 2019.

FIG. 16 - Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2016/e-ai-meu-irmao-cade-voceo-brother-where-art-thou/>_Acesso 23 mar. 2019.

FIG. 17 - Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2016/e-ai-meu-irmao-cade-voceo-brother-where-art-thou/>_Acesso 23 mar. 2019.

FIG. 18 - Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Battista_Tiepolo_046.jpg. Acesso 05 abr. 2019.

FIG. 19 - Disponível em: <http://br.pinterest.com/pin/526850856392372961/> Acesso 05 abr. 2019.

FIG. 20 - Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2016/e-ai-meu-irmao-cade-voceo-brother-where-art-thou/> Acesso 06 abr. 2019.

FIG. 21 - Disponível em [http://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro :Arnold_B%C3%B6cklin_008.jpg](http://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:_Arnold_B%C3%B6cklin_008.jpg). Acesso 06 abr. 2019.

FIG. 22 - Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2016/e-ai-meu-irmao-cade-voceo-brother-where-art-thou/> Acesso 06 abr. 2019.

FIG. 23 - Disponível em: <http://divinacommedia.weebly.com/messo-celeste.html>. Acesso 06 abr. 2019.

FIG. 24 - Disponível em: http://es.wikipedia.org/wiki/Rosarium_philosophorum. Acesso 30 abr. 2019.

FIG. 25 - Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2016/e-ai-meu-irmao-cade-voceo-brother-where-art-thou>. Acesso 30 abr. 2019.

FIG. 26 - Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/resistir-as-sereias>. Acesso 30 abr. 2019.

FIG. 27 - Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2016/e-ai-meu-irmao-cade-voceo-brother-where-art-thou/> Acesso 21 abr. 2019.

FIG. 28 - Disponível em: <http://librarylit836.weebly.com/blog/smotretj-filjm-odissej-na-ostrove-ciklopov>. Acesso 25 abr. 2019.

FIG. 29 – Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2016/e-ai-meu-irmao-cade-voceo-brother-where-art-thou>. Acesso 21 abr. 2019.

FIG. 30 - Disponível em: <http://www.museumaritimo.com.br/single-post/2017/10/31/A-Odisseia>. Acesso em 15 mai. 2019.

FIG. 31 - Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2016/e-ai-meu-irmao-cade-voceo-brother-where-art-thou>. Acesso 15 mai. 2019.

FIG. 32 - Disponível em: <http://www.hipercultura.com/cavalo-de-troia/>. Acesso em 15 mai. 2019.

FIG. 33 - Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2016/e-ai-meu-irmao-cade-voceo-brother-where-art-thou>. Acesso 21 mai. 2019.

FIG. 34 - Disponível em: <https://www.museumaritimo.com.br/single-post/2017/10/31/A-Odisseia>. Acesso em 28 maio, 2019.

FIG. 35 - Disponível em: [https://www.museumaritimo.com.br/single-post/2017/10/31. A-Odisseia](https://www.museumaritimo.com.br/single-post/2017/10/31/A-Odisseia). Acesso em: 28 mai. 2019.

FIG. 36. Disponível em: <http://barbaraschwarz.files.wordpress.com/2011/02/ulysses-penelope.jpg>. Acesso em 30 mai. 2019.

FIG. 37 - Fonte: do autor.

FIG.38 - Disponível em: <http://sztuka.blog/salvador-dali-trwalosc-pamieci>. Acesso em 30 mai. 2019.

FIG. 39 - Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Brazil_\(filme_de_1985\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Brazil_(filme_de_1985)). Acesso em 30 mai. 2019.

FIG. 40 - Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme/> Acesso em 01 jun. 2019.

FIG. 41 - Disponível em: <http://pt.wahooart.com/@@/8XYVYF-Salvador-Dali-o-Simon%C3%ADacos-> Acesso em 10 jun. 2019.

FIG. 42 - Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme/> Acesso em 01 jun. 2019.

FIG. 43 - Disponível em: <https://www.anothermag.com/art-photography/558> blood-of-a-poet-steve-severin. Acesso em 01 jun. 2019.

FIG. 44 - Disponível em: <http://www.fuocosacro.com/pagine/1/Rosariumphilosophorum.htm>. Acesso em 01 jun. 2019.

FIG. 45 - Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme/> Acesso em 01 jun. 2019.

FIG. 46 - Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/resurrection-of-the-flesh>. Acesso em 01 jun. 2019.

FIG. 47 - Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme/> Acesso em 01 jun. 2019.

FIG. 48 – Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Aquarela_do_Brasil_\(curta-metragem\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Aquarela_do_Brasil_(curta-metragem).jpg).

Acesso em 01 jun. 2019.

FIG. 49 - Disponível em: <http://pt.wahooart.com/@@/5ZKCUH-Joan-Miro-Prades-,a-vila>. Acesso em 01 jun. 2019.

FIG. 50 – Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme/> Acesso em 01 jun. 2019.

FIG. 51 - Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-return-1940>. Acesso em 01 jun. 2019.

FIG. 52 - Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/max-ernst/after-my-sleeping-1958>. Acesso em 01 jun. 2019.

FIG. 53 - Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme/> Acesso em 01 jun. 2019.

FIG. 54 - Disponível em: <http://osvaldocampos.blogspot.com/2016/05/obras-selecionadas-de-caribe.html>. Acesso em 01 jun. 2019.

FIG. 55 – Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme/> Acesso em 01 jun. 2019.

FIG. 56 – Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme/> Acesso em 01 jun. 2019.

FIG. 57 - Disponível em: <http://www.pinterest.cl/pin/86131411593763946/>. Acesso em 03 jun. 2019. (“Figuras em uma Casa” - Antonio López García)

FIG. 58 - Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme/> Acesso em 03 jun. 2019.

FIG. 59 - Disponível em: <http://br.pinterest.com/pin/501307002267498714/>. Acesso em 03 jun. 2019.

FIG. 60 - Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme>. Acesso em 05 jun. 2019.

FIG. 61 - Disponível em: <http://br.pinterest.com/pin/573434965034935185>. Acesso em 05 jun. 2019.

FIG. 62 - Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme>. Acesso em 05 jun. 2019.

FIG. 63 - Disponível em: <http://www.moma.org/audio/playlist/180/2381>. Acesso em 10 jun. 2019.

FIG. 64 - Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme>. Acesso em 10 jun. 2019.

FIG. 65 - Disponível em: <http://wanford.com/barbarians-marching-to-the-west-1937-by-max-ernst>. Acesso em 10 jun. 2019.

FIG. 66 - Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme>. Acesso em 10 jun. 2019.

FIG. 67 - Disponível em: <http://br.pinterest.com/pin/535224736949418587>. Acesso em 11 jun. 2019.

FIG. 68 - Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme/> Acesso em 11 jun. 2019.

FIG. 69 - Disponível em: <http://br.pinterest.com/pin/228487381079777206>. Acesso em 11 jun. 2019.

FIG. 70 - Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme/> Acesso em 11 jun. 2019.

FIG. 71 - Disponível em: <http://co.pinterest.com/pin/482940760035050714/>. Acesso em 12 jun. 2019.

FIG. 72 - Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme>. Acesso em 12 jun. 2019.

FIG. 73 - Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme>. Acesso em 15 jun. 2019.

FIG. 74 - Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme>. Acesso em 15 jun. 2019.

FIG. 75 - Disponível em: <http://airshipdaily.com/blog/09022014-horacio-quiroya>. Acesso em 15 jun. 2019.

FIG. 76 - Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme>. Acesso em 15 jun. 2019.

FIG. 77 - Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/faun-horse-and-bird-1936>. Acesso em 15 jun. 2019.

FIG. 78 - Contato com a realidade começa a ruir.

FIGURA 79 – Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme>. Acesso em 15 jun. 2019.

FIG. 80 - Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme>. Acesso em 16 jun. 2019.

FIG. 81 - Disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/251920172875898570/>. Acesso em 16 jun. 2019.

FIG. 82 – Disponível em: <http://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme>. Acesso em 16 jun. 2019.

FIG. 83 - Disponível em: <http://br.pinterest.com/pin/458311699579686090>. Acesso em 16 jun. 2019.

FIG. 84 - Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme/> Acesso em 17 jun. 2019.

FIG. 85 - Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/triomphe-de-l-amour>. Acesso em 17 jun. 2019.

FIG. 86 - Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme/> Acesso em 17 jun. 2019.

FIG. 87 - Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Weeping_Woman. Acesso em 18 jun. 2019.

FIG. 88 - Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme/> Acesso em 18 jun. 2019.

FIG. 89 - Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/366973069612886724/> Acesso em 18 jun. 2019.

FIG. 90 - Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme/> Acesso em 18 jun. 2019.

FIG. 91 - Disponível em: <https://www.pinterest.at/pin/503206958338557804/>. Acesso em 18 jun. 2019.

FIG. 92 - Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/brazil-o-filme/> Acesso em 18 jun. 2019.

FIG. 93 - Disponível em: <http://viagemgrafia.com.br/capela-sistina-2/> Acesso em 20 jun. 2019.

FIG. 94 - Disponível em: <https://www.fnac.pt/O-Lobo-das-Estepes-Hermann-Hesse/a720640>. Acesso em 20 jun. 2019.

FIG. 95 - Disponível em: <https://filmow.com/o-lobo-da-estepe-t11075>. Acesso em 20 jun. 2019.

FIG. 96 – Fonte: do autor.

FIG. 97 - Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-12994/>. Acesso em 20 jun. 2019.

FIG. 98 - Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/fazei-de-mim-db7f3cd374d7>. Acesso em 20 jun. 2019.

FIG. 99 - Disponível em: <http://santhatela.com.br/caravaggio/caravaggio-conversao-de-sao-paulo/>. Acesso em 20 jun. 2019.

FIG. 100 - Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Carl_Gustav_Jung. Acesso em 21 jun. 2019.

FIG. 101 - Disponível em: <http://www.fuocosacro.com/pagine/1/Rosariumphilosophorum.htm>. Acesso em 21 jun. 2019.

FIG. 102 - Disponível em: <http://es.paperblog.com/el-lobo-estepario-adaptacion-de-un-infilmable-1661170/>. Acesso em 21 jun. 2019.

FIG. 103 - Disponível em: <http://www.alamy.com/stock-photo-vincent-van-gogh-self-portrait-1887-oil-on-canvas-art-institute-of-77027456.html>. Acesso em 22 jun. 2019.

FIG. 104 - Disponível em: <https://twitter.com/tisheando/status/43166355263442>

1248. Acesso em 22 jun. 2019.

FIG. 105 - Disponível em: <http://paris-butteauxcailles.eklablog.com/l-exposition-hubert-robert-au-louvre-un-vrai-regal-a125455982>. Acesso em 23 jun. 2019.

FIG. 106 - Disponível em: <http://es.paperblog.com/el-lobo-estepario-adaptacion-de-un-infilmable-1661170/>. Acesso em 23 jun. 2019.

FIG. 107 - Disponível em: <http://www.moma.org/collection/works/74938>. Acesso em 23 jun. 2019.

FIG. 108 - Disponível em: <http://es.paperblog.com/el-lobo-estepario-adaptacion-de-un-infilmable-1661170/>. Acesso em 24 jun. 2019.

FIG. 109 - Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/447686019180503940/>. Acesso em 24 jun. 2019.

FIG. 110 – Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=qB0p4JGvYXU>. Acesso em 24 jun. 2019.

FIG. 111 - Disponível em: <http://hc-svnt-lupinum.blogspot.com/2011/02/o-lobo-estepe.html>. Acesso em 25 jun. 2019

FIG. 112 - Disponível em: <http://www.gamesaktuell.de/Der-Steppenwolf-DVD-224306/Tests/Der-Steppenwolf-716430>. Acesso em 25 jun. 2019.

FIGURA 113 – Disponível em: http://www.wikiart.org/en/edward-hopper/not_detected_235607. Acesso em 25 jun. 2019.

FIG. 114 - Disponível em: <http://medium.com/@KevinRedmayne/hermann-hesse-the-borderline-steppenwolf-3880223cd53f>. Acesso em 25 jun. 2019

FIG. 115 - Disponível em: <http://br.pinterest.com/pin/388013324129473274>. Acesso em 01 jul. 2019.

FIG. 116 - Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=aRFNXjc_k8k. Acesso em 01 jul. 2019.

FIG. 117 - Disponível em: <http://pt.slideshare.net/silvasenas/apresentao-power-point-ivan-cruz-e-portinari-27979100>. Acesso em 01 jul. 2019.

FIGURA 118 - Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=aRFNXjc_k8k. Acesso em 01 jul. 2019.

FIG. 119 - Disponível em: <https://us.macmillan.com/books/9780805087529>. Acesso em 01 jul. 2019.

FIG. 120 - Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aRFNXjc_k8k. Acesso em 02 jul. 2019.

FIG. 121 - Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/16395986124784177/>. Acesso em 02 jul. 2019.

FIG. 122 - Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aRFNXjc_k8k. Acesso em 02 jul. 2019.

FIG. 123 - Disponível em: <https://teofilostes.wordpress.com/2015/09/27paraiso-perdido/> Acesso em 03 jul. 2019.

FIG. 124 - Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/68609594302078159/> Acesso em 04 jul. 2019.

FIG. 125 - Disponível em: <https://www.spectator.co.uk/2014/09/why-everyone-loves-rembrandt/> Acesso em 05 jul. 2019.

FIG. 126 - Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0072206/mediaviewer/rm305816576>. Acesso em 06 jul. 2019.

A dupla polaridade da *anima*.

FIG. 127 - Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/352899320791666276>. Acesso em 07 jul. 2019.

FIG. 128 - Disponível em: <https://lecinemadreams.blogspot.com/2019/01/steppenwolf-1974.html>. Acesso em 08 jul. 2019.

FIG. 129 - Disponível <https://www.artelista.com/en/artwork/9337631674098866-henri-matisse.html>. Acesso em 08 jul. 2019.

FIG.130 - Disponível em: <https://lecinemadreams.blogspot.com/2019/01/steppenwolf-1974.html>. Acesso em 08 jul. 2019.

FIG. 131 - Disponível em: <https://lecinemadreams.blogspot.com/2019/01/steppenwolf-1974.html>. Acesso em 09 jul. 2019.

FIG. 132 - Disponível em: <https://lecinemadreams.blogspot.com/2019/01/steppenwolf-1974.html>. Acesso em 09 jul. 2019.

FIG. 133 - Disponível em: <https://www.pinterest.cl/pin/346706871297868397/> Acesso em 10 jul. 2019.

FIG. 134 - Disponível em: <https://lecinemadreams.blogspot.com/2019/01/steppenwolf-1974.html>. Acesso em 10 jul. 2019.

FIG. 135 - Disponível em: <http://www.culturagenial.com/obras-primas-fernando-botero>. Acesso em 10 jul. 2019.

FIG. 136 - Disponível em: <https://lecinemadreams.blogspot.com/2019/01/steppenwolf-1974.html>. Acesso em 10. Jul. 2019.

FIG. 137 - Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Dan%C3%A7a_na_Cidade. Acesso em 10 jul. 2019.

FIG. 138 - Disponível em: <https://lecinemadreams.blogspot.com/2019/01/steppenwolf-1974.html>. Acesso em 10 jul. 2019.

FIG. 139 - Disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_Three_Graces_in_Primavera_\(detail\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_Three_Graces_in_Primavera_(detail).jpg). Acesso em 10 jul. 2019.

FIG. 140 - Disponível em: <https://lecinemadreams.blogspot.com/2019/01/steppenwolf-1974.html>. Acesso em 10 jul. 2019.

FIG. 141 - Disponível em: <http://casabibliofilia.blogspot.com/2011/06/fausto-goethe-traducao-de-f-de-castilho.html>. Acesso em 01 mar. 2019.

FIG. 142 - Disponível em: <https://lecinemadreams.blogspot.com/2019/01/steppenwolf-1974.html>. Acesso em 11 jul. 2019.

Fig. 143 - Disponível em: <https://santhatela.com.br/ticiano/ticiano-alegoria-da-idade-governada-pela-prudencia/> Acesso em 11 jul. 2019.

FIG. 144 - Disponível em: <https://lecinemadreams.blogspot.com/2019/01/steppenwolf-1974.html>. Acesso em 11 jul. 2019.

As potencialidades de Eu, não-vividas e trancadas no ics. FIG. 145 - Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-urgencia-da-filosofia/> Acesso em 11 jul. 2019.

FIG. 146 - Disponível em: <https://lecinemadreams.blogspot.com/2019/01/steppenwolf-1974.html>. Acesso em 11 jul. 2019.

FIG.147 - Disponível em: <https://filmow.com/bloom-toda-uma-vida-em-um-unico-dia-t7060/> Acesso em 11 jul. 2019.

FIG. 148 - Disponível em: <http://www.assejurpr.com.br/artigos/ulisses-de-james-joyce/> Acesso em 12 jul. 2019.

FIG. 149 - Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Saturno_devorando_um_filho. Acesso em 12 jul. 2019.

FIG. 150 - Fonte: do autor.

FIG. 151 - Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/bloom>. Acesso em 29 fev. 2020.

FIG. 152- Disponível em: <https://pt.wahooart.com/A55A04/W.nsf/All-Popular-Artworks>. Acesso 29 fev. 2020.

FIG. 153 - Disponível em: <http://www.stoneyroadfilms.com/shop%20pages/shop%20pages/Bloom.html>. Acesso 29 fev. 2020.

FIG. 154 - Disponível em: <https://www.artmajeur.com/pt/nailahmegg/artworks/9864379/on-the-beach>. Acesso em 02 mar. 2020.

FIG. 155 - Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/bloom> Acesso 29 fev. 2020.

FIG. 156 - Disponível em: <https://pt.wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-8EWG7W>. Acesso 29 fev. 2020.

FIG. 157 Disponível em: <http://www.stoneyroadfilms.com/shop%20pages/shop%20pages/Bloom.html>. Acesso em 29 fev. 2020.

FIG.158 - Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/3053765/TRIBUTE-SELFPORTRAIT>. Acesso 02 mar. 2020.

FIG. 159 - Disponível em: <http://www.stoneyroadfilms.com/shop%20pages/shop%20pages/Bloom.html>. Acesso 29 fev. 2020.

FIG. 160 - Disponível em: <http://aumagic.blogspot.com/2014/09/o-que-e-o-surrealismo.html>. Acesso 02 mar. 2020.

FIG 161 - Disponível em: <http://www.stoneyroadfilms.com/shop%20pages/shop20pages/Bloom.html>. Acesso em 04 mar. 2020.

FIG. 162 – Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ciclope>. Acesso em 05 mar. 2020.

FIG.163 - Disponível em: <http://www.omelete.com.br/filmes/criticas/bloom> Acesso 29 fev. 2020.

FIG. 164 - Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/330381322645986615/> Acesso 02 mar. 2020.

FIG. 165 - Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme58969/fotos/detalhe/?cmediafile=18828187>. Acesso 01 mar. 2020.

FIG. 166 - Disponível em: <http://br.pinterest.com/pin/535083999475343184/> Acesso 01 mar. 2020.

FIG. 167 - Disponível em: <http://www.stoneyroadfilms.com/shop%20pages/shop%20pages/Bloom.html>. Acesso 01 mar. 2020.

FIG. 168 - Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/12855>. Acesso 01 mar. 2020.

FIG. 169 - Disponível em: <http://www.omelete.com.br/filmes/criticas/bloom>. Acesso 01 mar. 2020.

FIG. 170 – Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ju%C3%ADzo_Final_\(Michelangelo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ju%C3%ADzo_Final_(Michelangelo)). Acesso 02 mar. 2020.

FIG. 171 - Disponível em: <http://www.stoneyroadfilms.com/shop%20pages/shop%20pages/Bloom.html>. Acesso 29 fev. 2020.

FIG. 172 - Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2017/07/14/frida-kahlo-a-mulher-das-mil-faces>. Acesso 02 mar. 2020.

FIG. 173 - Disponível em: <http://www.stoneyroadfilms.com/shop%20pages/shop%20pages/Bloom.html>. Acesso 29 fev. 2020.

FIG. 174 - Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/577094139732903861>. Acesso em 08 mar. 2020.

FIG. 175 - Disponível em: <http://cinemaateca.blogspot.com/2016/04/critica-brazil-o-filme-brazil-1985.html>. Acesso em 08 mar. 2020.

FIG. 176 - Disponível em: <https://filmesonline10.net/o-lobo-da-estepe-legendado/>. Acesso em 08 mar. 2020.

FIG. 177 - Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ulysses_\(1967_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ulysses_(1967_film)). Acesso em 08 mar. 2020.

FIG. 178 - Disponível em: <http://philemonfoundation.org/published-works/red-book/>. Acesso 01 mar. 2020.

FIG. 179 - Disponível em: <http://unusmunduspsicologia.blogspot.com/2014/10/o-filemon-de-c-g-jung-e-o-avohai-ze.html>. Acesso 01 mar. 2020.