UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

RINALDO MIORIM

**A alma desassossegada da cidade de São Paulo e o desamparo de seus
habitantes: um estudo psicossocial sobre os sentidos do espaço urbano visto
por meio do imaginário e da literatura**

São Paulo

2018

RINALDO MIORIM

A alma desassossegada da cidade de São Paulo e o desamparo de seus habitantes: um estudo psicossocial sobre os sentidos do espaço urbano visto por meio do imaginário e da literatura

Tese apresentada no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Área de concentração: Psicologia Social

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Maria
Patrício Ribeiro

São Paulo

2018

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO,
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E
PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Miorim, Rinaldo

A alma desassossegada da cidade de São Paulo e o desamparo de seus habitantes: um estudo psicossocial sobre os sentidos do espaço urbano visto por meio do imaginário e da literatura / Rinaldo Miorim; orientadora Sandra Maria Patrício Ribeiro. -- São Paulo, 2018.

243 f.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social) -- Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2018.

1. Psicologia social. 2. Imaginário. 3. Literatura. 4. Vida urbana. 5. Desamparo. I. Maria Patrício Ribeiro, Sandra, orient. II. Título.

Nome: Miorim, Rinaldo

Título: A alma desassosssegada da cidade de São Paulo e o desamparo de seus habitantes: um estudo psicossocial sobre os sentidos do espaço urbano visto por meio do imaginário e da literatura.

Tese apresentada no Instituto de Psicologia da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutor em Psicologia.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

RESUMO

Miorim, R (2018). *A alma desassossegada da cidade de São Paulo e o desamparo de seus habitantes: um estudo psicossocial sobre os sentidos do espaço urbano visto por meio do imaginário e da literatura*. (Tese de doutorado). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

A presente tese realizou uma investigação sobre os sentidos e imagens acerca do mal-estar e da experiência psíquica na cidade de São Paulo visto por meio da literatura urbana contemporânea, mais especificamente, tomando como material de análise a ficção *Tango, com violino* de Eduardo Alves da Costa. Partindo do pressuposto que relaciona os sofrimentos, desassossegos e desconfortos gerais sentidos na cidade com uma perda de sentido junto ao ambiente e sua paisagem, na sua interferência nos vínculos sociais e em suas relações intersubjetivas, utilizamos em nossa análise uma perspectiva imaginativo-interpretativa fundamentada em referenciais teóricos como Gilbert Durand, James Hillman, Gaston Bachelard e Augustin Berque, entre outros, abordando como a imaginação organiza o campo psicossocial e sua relação com os sentidos do espaço. Foi observado o papel da narrativa literária como um instrumento transformador do sofrimento em um incômodo capaz de estimular uma ampliação da percepção frente à cidade e seus problemas, mas também concluímos que o desconforto investigado poderia traduzir uma espécie de mal-estar da cidade. Sobre o desassossego e desamparo que relaciona os habitantes à cidade, notamos uma fenomenologia cuja variância, traz estados de aceleração e euforia em contraste com aspectos depressivos e melancólicos. Características que apontam para um modo civilizatório que em seu voo ideacional conflita com a necessidade de um lastro de valor, medida e sentido, tendo no retorno à sua imagem mítica uma aproximação para a compreensão da relação entre a experiência subjetiva e o sofrimento que atravessam o espaço urbano, o que aponta para a necessidade de habitar os atravessamentos entre as perspectivas que relacionam o novo com o antigo, o corpo, a cidade e a paisagem.

Palavras-chave: Psicologia social. Imaginário. Literatura. Vida urbana. Desamparo.

ABSTRACT

Miorim, R (2018). *The restless soul of the city of São Paulo and the helplessness of its inhabitants: a psychosocial study on the meanings of urban space seen through the imaginary and literature*. (Tese de doutorado). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

The present thesis has carried out some research into the senses and images about malaise and psychic experience in the city of São Paulo seen through contemporary urban literature, more specifically taking the fiction *Tango, with violin* by Eduardo Alves da Costa as an analysis material. Starting from the assumption that relates the sufferings, restlessness and general discomforts felt in the city with a loss of sense nearby the environment and its landscape, in its interference in social ties and their intersubjective relations, we use in our analysis an imaginative-interpretive perspective from theoretical references such as Gilbert Durand, James Hillman, Gaston Bachelard and Augustin Berque, among others, approaching how the imagination organises the psychosocial field and its relationship with the meanings of space. The role of the literary narrative was seen as a transformative instrument of suffering into a nuisance capable of stimulating an amplification of perception of the city and its problems, but we also concluded that the discomfort researched could translate a kind of malaise of the city. About the restlessness and helplessness that relates the inhabitants to the city, we note a phenomenology whose variance brings states of acceleration and euphoria in contrast to depressive and melancholic aspects. Features pointing to a civilizing mode that in its ideational flight conflict with the need for a ballast of value, measure and sense, having in the return to its mythic image an approximation for the understanding of the relationship between subjective experience and suffering that cross the urban space, which points to the need to inhabit the crossings between the perspectives that relate the new to the old, the body, the city and the landscape.

Keywords: Social psychology. Imaginary. Literature. Urban life. Helplessness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. RONDANDO O MAL-ESTAR DA CIDADE.....	10
1.1 Sobre o mal-estar psíquico e a questão do lugar.....	10
1.2 Sofrimento, narratividade e alteridade.....	17
1.3 Mal-estar na cidade e experiência psíquica	23
1.4 As mediações entre <i>ethos</i> e <i>psique</i>	31
1.5 Percorrer radicalmente a alma da cidade de São Paulo.....	37
1.6 No caminho, com o poeta.....	40
2. ACOMPANHANDO O IMAGINÁRIO.....	48
2.1 O Imaginário e a função da imaginação simbólica.....	48
2.2 A matéria da imaginação poética.....	72
2.3 A individuação como uma <i>hermeneusis</i>	75
2.4 Narratividade e transfiguração metafórica da realidade.....	78
2.5 Psicologia Imaginal: a luz solar penetra no vale.....	81
2.6 O pesquisador que mantém a alma na mente.....	101
2.7 O trajeto psicossocial e a função imaginativa.....	109
3. RETORNANDO À IMAGEM DO VIAJANTE.....	111
3.1 Viagem <i>beat</i> e o preâmbulo do desamparo contemporâneo.....	111
3.2 O desassossego em um lugar indiferente ao destino dos homens.....	135
3.3 O Pai Tempo: caminhar lento e maturação.....	152
3.4 O Jovem Eterno: voos acelerados e entusiasmo.....	162
3.5 A Mãe do Mundo e a raiz nutridora da vida.....	172
3.6 O mal-estar da cidade e o vazio civilizatório.....	181
3.7 O viandante urbano e a imagem do espírito errante.....	198
3.8 Do mal-estar para a ação de entrar em contato com a cidade.....	214
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	224
REFERÊNCIAS.....	233

INTRODUÇÃO

O presente trabalho corresponde a uma investigação sobre a experiência e o mal-estar psíquico na grande cidade vistos por meio de uma narrativa literária urbana contemporânea. Dentro dessa proposta, foi realizado um estudo da obra *Tango, com violino*, do poeta e escritor Eduardo Alves da Costa, uma ficção urbana que trata do cotidiano de um homem em suas viagens e andanças pelas ruas da cidade de São Paulo, de seus encontros com aqueles que também circulam pelos lugares e espaços públicos da cidade, das suas intervenções quando inventa provocações e jogos que quebrem a rotina e o anonimato que esconde as subjetividades em meio à multidão, do balanço de suas recordações, do enfrentamento e da aceitação de suas angústias e questões existenciais enquanto observa criticamente seu entorno urbano e social. Buscar entender o mal-estar na cidade visto por meio da narrativa literária é buscar integrar um olhar ao mesmo tempo estético e psicossocial, procurar ver o local em que a literatura reflete a cidade de São Paulo e como a cidade se apresenta na literatura. Este trabalho se desenvolveu dentro da linha de pesquisa *Mitopoética da Cidade*, do Departamento de Psicologia Social e do Trabalho do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Sandra Maria Patrício Ribeiro, pesquisadora que, dialogando com as noções de paisagem, imaginário e narratividade, tem desenvolvido questionamentos sobre a relação entre lugares, subjetividades e comportamentos, procurando percorrer trajetos e buscar ligações que favoreçam a criação de perguntas e ampliações teóricas numa perspectiva interdisciplinar. Dentro desse alinhamento, busquei me inclinar sobre a delicada relação entre *ethos* e *psique*, a experiência psíquica e suas formas de sofrimento e enfrentamento subjetivo no que se refere ao lugar e à morada.

A relação entre saúde mental e metrópole é tema de importante preocupação técnica e investigação científica, seja pelo fato da grande concentração populacional em ambientes urbanos, seja pela alta prevalência dos transtornos mentais e de comportamento que lotam os serviços de saúde das grandes cidades. Depressão, transtornos afetivos, ansiedade, transtornos psicossomáticos, síndrome de pânico, transtorno alimentar, transtorno obsessivo-compulsivo, dependência química e esquizofrenia, muitos são seus nomes e epítetos. Entretanto, o mal-estar, ou sofrimento psíquico que motivou esta pesquisa, não é aquele específico dessa ou daquela psicopatologia, e muito menos estamos interessados na depressão ou na síndrome de pânico que nos invade por intermédio de reportagens ou dos meios de comunicação de massa; direcionamos nosso olhar para aquele estado de afetação, em nosso encontro ou desencontro

com nosso ambiente e com o outro, e que se manifesta, principalmente, na grande cidade, que surge como um misto de alienação, desamparo, insatisfação, ansiedade, medo e vazio, sentimentos que, provavelmente, nenhum habitante da metrópole seria capaz de ignorar.

Por outro lado, pode-se observar que, a partir dos anos 1990, uma produção literária, até mesmo com adaptações para o cinema, vem tomando o cenário das grandes cidades brasileiras, como São Paulo, por exemplo, para a apresentação de seus problemas e paradoxos. Recuperar a história da literatura e das suas relações com a cidade de São Paulo é assunto extenso e que possui como um marco inicial a fundação da Faculdade de Direito de São Paulo, em 1827, como foi assinalado por Antonio Candido (2006), e, desde então, muita coisa aconteceu quanto à expressão artística e seus movimentos. Entretanto, no que diz respeito aos objetivos deste trabalho, como será apresentado do primeiro capítulo, partiremos da prosa urbana que se iniciou entre 1960/1970 e seus desdobramentos até os dias atuais. Temos, hoje, na literatura urbana e suburbana, uma temática variada, representante de uma crítica social feita a partir de um realismo que traz à tona as contradições da vida na cidade grande, como questões sobre desigualdade, grande adensamento populacional das periferias, violência, criminalidade, desemprego e subemprego, discriminação, conflitos humanos diversos, esgarçamento dos laços sociais, aceleração da vida cotidiana, crescimento urbano mal planejado e seu impacto no dia a dia das pessoas. Ao se escolher um livro como *Tango, com violino* para matéria de estudo, vai-se além desses predicados, apesar de a crítica social e urbana se manter, ainda que com um olhar mais distanciado e intermediado pelas lentes de um escritor e poeta que não nasceu na geração de escritores evidenciada na produção literária urbana que se popularizou nesses últimos anos. Eduardo Alves da Costa vem de outro tempo, de quem viveu durante a contracultura dos anos 1960, dos que testemunharam as situações políticas e de perseguição que marcaram os anos da ditadura militar, dos que assistiram à abertura política dos anos 1980 e também de alguém que, com um olhar crítico, vem testemunhando as contradições que se espalham pela sociedade brasileira nos dias atuais. A obra principal do autor em referência é a poesia, no entanto, ele também se aventurou pela prosa, indo além do realismo urbano e buscando o fantástico, algumas vezes integrando situações e personagens surreais, numa mistura de fantasia e conteúdos oníricos, marcados por um desejo que o impulsiona a costurar criativamente história e ficção.

Como intenção, foi estabelecido o objetivo de investigar a experiência do mal-estar e dos seus modos de enfrentamento conforme refletidos na literatura contemporânea, especificamente naquela ambientada na cidade de São Paulo dos dias atuais, delimitando o olhar

da investigação sobre a experiência do mal-estar e do desconforto psíquico — mais geral na sua articulação em relação com o espaço urbano e sua paisagem — e das relações intersubjetivas e intrapsíquicas em suas correspondências com o imaginário. Para tanto, procuramos caminhos teóricos e metodológicos que tornassem possível uma aproximação com as fantasias e as imagens coletivas que poderiam transparecer na narrativa tomada para análise.

Em princípio, o objetivo desta pesquisa foi sendo alimentado pela ideia de que a experiência de afastamento das paisagens observada na ocupação dos territórios nas grandes metrópoles se alinharia a uma perda de sentido com o ambiente e com uma fragilização dos vínculos sociais, cuja consequência seria geradora de um sofrimento emocional coletivo. Conforme visto em Augustin Berque (2011a; 2011b), existe uma *mediância* entre o humano e a Terra, e uma *trajetividade* a qual relaciona os aspectos subjetivos e objetivos que vinculam o ser humano ao seu ambiente por intermédio de trocas simbólicas, de forma que poderíamos tomar a consequência do enfraquecimento dessa ligação — de uma sociedade com a extensão terrestre, das relações ecológicas que vinculam o ser humano a seu ambiente e à paisagem — como uma situação de crise não somente com o ambiente ecológico, mas também com a comunidade humana, o que certamente seria gerador de sentimentos de desconforto coletivo e de mal-estar.

Paralelamente ao desenvolvimento histórico das formas de habitar e transformar os espaços em lugares, habitar a Terra e sua paisagem também é uma situação ontológica. Para Joachim Ritter (2011), a cidade teria na estética da paisagem o seu complemento, uma lembrança da natureza que poderia remeter a uma noção de Cosmos. Já para Jean-Marc Besse (2006), a experiência da paisagem conduz a um deslocamento, a uma aventura de perder-se, para uma perspectiva que, ao contrário de uma visão homogênea ou de sobrevoo, procura a aventura da vertigem e de aberturas para múltiplas perspectivas, de proximidade e contato com a experiência do mundo habitando seu território. Adriana Veríssimo Serrão (2012) argumenta sobre a necessidade de uma aproximação entre a paisagem e a cidade, não somente por seu valor ecológico, mas como forma de prover mais sentido às relações humanas. Em nossas reflexões, meditamos sobre o significado da perda de sentido do *ethos* em suas correlações com o funcionamento psíquico, sua perda ou ruptura como uma condição da patológica social, urbana e, por que não dizer, civilizatória, que teria uma correspondência dentro do universo das imagens e sua expressão narrativa. Em certo momento, fui questionado por minha orientadora sobre a impossibilidade de uma completa ruptura, fratura do *ethos* ou desenraizamento total, o que colocaria em risco não apenas nossa convivência com o meio, mas sim o nosso equilíbrio

psíquico e vital, e assim, em vez disso, o problema seria um ambiente nutrido por fatores deletérios ao desenvolvimento das potencialidades humanas, o que não apenas afetaria diretamente o equilíbrio psicossocial como também seria um perigo à própria vida. Dessa lição, interpretei particularmente que talvez o desassossego dos dias atuais tivesse menos relação com a perda de uma raiz e muito mais com o que a nutre, em outras palavras, com a falta de nutrientes suficientemente bons ou, em algumas circunstâncias mais graves, com a presença de fatores inadequados ao desenvolvimento das potencialidades humanas e à manutenção das condições para habitar o mundo, ou ainda, em caso mais específico, a cidade. Daí a urgência de se integrar um olhar capaz de enxergar a inseparabilidade do mundo humano com a Terra.

Tais pressupostos serviram, desde o início, como uma perspectiva, dispondo em um alinhamento as consequências de um *ethos* corrompido, como defendido por minha orientadora (Ribeiro, 2013), os modos de habitar a Terra e a paisagem, e também seus rebatimentos para com a vida urbana, dos estilos de comportamento, dos processos de subjetivação e daqueles aspectos de sofrimento que, embora relacionados à cidade e a um afastamento das paisagens, também podem ser interpretados como reação a uma crise civilizatória mais ampla, assunto este que retomaremos no capítulo primeiro. Entretanto, paralelamente a essas inquietações, eis que surgia a necessidade de um método de interpretação do material de estudo, o qual se afigurou no campo de entrecruzamento entre uma fenomenologia hermenêutica com abordagens dos estudos das imagens e sua mitopoética; assim, foi-se consolidando aos poucos o que se poderia chamar de uma prática de imaginação-interpretativa para o estudo das imagens que se apresentam no texto de Eduardo Alves da Costa, imagens estas que poderiam ajudar a perceber um quadro em que o *ethos* adoecido da cidade e os sofrimentos de seus habitantes, assim como os estilos de comportamento, as formas de vinculação intersubjetiva, entre outros aspectos, pudessem ser concebidos num quadro de análise. Resumindo, se, por um lado, ancorei-me em elementos da filosofia da paisagem que tratam da mediância e da trajetividade, por outro, fui percorrendo as águas do campo fenomenal e imaginativo, que integra as concepções de um imaginário criativo e mítico, vivificado a partir do campo das narrativas e de seus textos e contextos. Com isso, percebi uma conexão entre o trajeto mesológico e o trajeto antropológico, como uma espécie de dobradura que permite a articulação entre o estudo do espaço e suas apresentações narrativas e imaginárias, conforme a relação formulada por Ribeiro (2012; 2015).

Pensando na narrativa como uma forma de organizar a experiência frente ao tempo, como visto em Paul Ricoeur (1986), ou na imaginação como um fator transformador dos

eventos em experiências e que tem na força da metáfora um modo de *psicologizar* o mundo, segundo James Hillman (2010), ou ainda, como em Gilbert Durand (1988; 2002), em que o mito também se apresenta em suas imagens como a manifestação discursiva do imaginário, nós poderíamos argumentar sobre as narrativas dos dias atuais como as que trazem as questões e os problemas da vida urbana, em uma tentativa de resgatar essa relação fundamental que temos com nosso espaço ou *habitat* humano nos centros urbanos, transformando o mal-estar em desconforto, da saída da anestesia para a busca de uma ação criativa e sensível, por meio de uma experiência estética, como *aesthesis*, de sensibilidade e de maior contato com o entorno, e, principalmente, do retorno ao psíquico no lugar de morada. Em meus estudos, aprendi com Durand que o imaginário pode ser compreendido pela perspectiva de um *trajeto antropológico* que, embora se relacione às pulsões subjetivas calcadas numa experiência corporal, tem no intercâmbio com o mundo material, cultural e cósmico, seu trajeto formativo e transformativo, alinhado às grandes estruturas antropológicas que se expressam em narrativas e em imagens que tingem o universo variado das culturas. O imaginário antropológico é *mitopoético* e psico-sócio-histórico-cultural, havendo pouca distinção aqui entre o universo das produções culturais e os fenômenos psicossociais e suas consequências materiais. Dessa forma, abre-se uma possibilidade metodológica que não cinde a relação entre texto e contexto, mas, ao contrário, sem incorrer na tentação de fazer aproximações apressadas ou superficiais, busca uma relação entre narrativa-imagens-mito e seu contexto sociocultural produtor, em que o estudo das obras artísticas e culturais, imediatamente, desemboca na investigação dos fenômenos humanos, sociais e materiais a ele associados.

Desde meus primeiros contatos, durante o processo de orientação, um conceito se impôs com presença e destaque, a noção de trajeto, que aparece como trajeto antropológico em Durand e, no sentido trajetivo das trocas simbólicas, na teoria de Berque. Em ambos os casos, trata-se de imagens que seguem um trajeto operador de uma valência simbólica integradora que, frente às contingências, supera divisões e dicotomias, conferindo um sentido fenomenológico e relacional para investigações nesse campo. Seguir trajetos é realizar caminhos e empreitadas pela Terra, a que estamos vinculados material e animicamente, e também pelo universo das imagens simbólicas que em seu percurso nos relacionam com o mundo à nossa volta e constroem pontes, preenchendo as supostas lacunas que poderiam advir da dicotomia homem-mundo, eu-outro, mente-corpo, matéria-espírito. Um caminhar que leva a matéria, enquanto matriz de uma fenomenologia da alma, conforme explanado por Gaston Bachelard (1996), das possibilidades de imaginar e de deformar as imagens, ou, ainda, como se verifica em Carl

Gustav Jung (2008; 2011), quando os fenômenos psíquicos expressam simbolicamente as metamorfoses entre espírito e matéria, corpo e psique.

Nesse sentido, aproximar-me da fenomenologia das imagens em sua relação com a experiência intersubjetiva na cidade e seus sofrimentos me levou a mergulhar ainda mais no universo das imagens: em vez de apenas interpretá-las, realmente imaginá-las! Habitar a Terra, a cidade e as suas imagens se tornou para mim um desafio e um local de repouso. Assim, parti também em busca de uma psicologia da alma, tal qual descrita por Hillman (1993), de habitar as imagens e *ver através*, numa posição onde os fenômenos e suas metáforas transcendem a literalidade dos fatos. Prosseguindo, busquei não só compreender o desconforto coletivo dos habitantes da cidade, mas fui rondando no que poderia ser considerado como uma espécie de *mal-estar da cidade* e também na sua psique, assumindo que cidade e alma se apresentam como o um vale onde a vida psíquica é cultivada. O sentimento de vazio, a massificação e a anestesia subjetiva sentida na urbe denunciam esse afastamento estético, da *aesthesis* da cidade, sua vida pública e verdadeiramente política.

Claro, falar do mal-estar na cidade já é um projeto ambicioso; especular sobre um mal-estar da cidade parece ir muito além, mas nem tanto. Sim, tenho a noção de que falar sobre a cidade de São Paulo em sua totalidade nos lança uma perspectiva de sobrevoo, melhor talvez seria habitar algum canto da cidade para bem perceber seus fenômenos. Sim, eu tenho a noção do enorme mosaico geográfico e social que compõe o quebra-cabeças que é a cidade com seus inúmeros territórios, bairros e regiões. Mesmo assim, o que arrisco aqui é uma perspectiva, fundamentada em determinadas abordagens, a qual entende que esse mosaico, apesar de suas diferenças e contrastes, articula-se, tem uma espinha dorsal, uma psique coletiva, e que, em seu universo de imagens e afetos, sustenta as suas partes. Uma perspectiva vista por meio de uma narrativa literária, suas imagens e, principalmente, seus mitos.

Esta tese está dividida em três partes que refletem o modo como o trabalho foi sendo conduzido para atingir os objetivos traçados. O primeiro capítulo traz uma espécie de apresentação geral de temas, vai desenvolvendo tópicos que funcionaram como inspiração e, ao mesmo tempo, procura trazer certas inquietações que foram se amalgamando e constituindo o corpo do trabalho. Nele, procurei realizar uma ronda por questões que envolvem a experiência do mal-estar contemporâneo, tema de difícil delimitação, dada a complexidade de variáveis envolvidas. Para tanto, tentei situar a noção de mal-estar partindo de algumas formulações psicanalíticas alinhadas ao campo psicossocial, da literatura urbana e suburbana contemporânea e sua relação com o espaço da cidade, com os problemas, impasses, aspectos subjetivos e

intersubjetivos nela refletidos, e já abordando, ou introduzindo, a perspectiva vista do campo compreensivo das imagens psíquicas. Por ser esse capítulo a parte mais antiga do trabalho, seu esboço foi o primeiro a ser realizado e, posteriormente, foi sendo alterado para esta apresentação final, porém, guarda, em sua fisionomia, alguns aspectos teóricos e inquietações iniciais que, todavia, ao longo da investigação, cederam espaço para outras questões e observações que foram sendo consteladas e afinadas. A inclusão neste texto final dessas questões tem como objetivos: primeiro, rondar e circunscrever alguns temas importantes sobre o mal-estar psíquico, sem necessariamente fechá-los em definições estanques; segundo, resgatar algumas inquietações e posições que serviram de ponto de partida para a investigação.

No segundo capítulo, procuramos nos voltar para alguns aspectos teóricos e metodológicos a fim de propor uma ancoragem para o processo de investigação. A perspectiva teórica que sustenta nossa proposta de realizar uma hermenêutica do texto e do contexto, como uma imaginação-interpretativa, vai acompanhando autores que têm como solo comum uma concepção de ser humano e de mundo que parte da noção do imaginário produtivo e criativo como fenômeno essencial para nossa vida psíquica, e por que não, para os equilíbrios ou desequilíbrios em relação ao habitar o mundo. Esse capítulo buscou acompanhar alguns conceitos, ideias, imagens, propostas, questionamentos e provocações, buscando elementos, como um veículo que ajudasse no processo de acompanhar as imagens e o conteúdo do material a ser imaginado-interpretado. Como autores principais, além da Psicologia Analítica de C. G. Jung (2008; 2011; 2013) e da Psicologia Arquetípica de J. Hillman (1993; 2008; 2010), procuramos nos fundamentar pelo método da Antropologia do Imaginário, de G. Durand (1981; 1983; 1988; 2002), particularmente por sua *mitocrítica* — estudo das obras culturais e artísticas de um determinado período —, e por sua *mitanálise*, como investigação do campo sociocultural, além de formulações como as de R. D. Romanyshyn (2007), sobre as vivências intrapsíquicas do pesquisador, e da poética do espaço, de G. Bachelard (2008), entre outros que possibilitaram numerosas ampliações durante a pesquisa.

O capítulo três, por sua vez, dividido em oito subcapítulos, foi organizado como oito ensaios, ou cenas interligadas por um eixo comum de análise, que evocam as possibilidades de trânsito entre *ethos* e *psique* em sua expressão narrativa, cada um como produto da hermenêutica a partir de temas ou de imagens que foram se mantendo mediante as variações de perspectiva, um vai e vem que buscava a verdade daquilo que se produzia durante o movimento efetuado no trabalho com as imagens e os temas emergentes do texto, captados na relação interpretativa. São sete perspectivas polissêmicas sobre o mesmo objeto com um oitavo

subcapítulo de síntese que, entretanto, têm como espinha dorsal uma tentativa de manter um rigor metodológico, sobretudo quanto a uma autenticidade de percepções, intuições e imagens que foram sendo constituídas num experimento de imaginação-interpretativa, de uma *hermeneusis* como atitude fenomenológica que não se absteve de uma abertura e de um contato com o arcabouço de imagens antropológicas e arquetípicas que constituem o próprio campo imaginário e simbólico estruturante de determinados estilos de consciência, os quais, independentemente de suas variações, acredito, devam estar presentes em qualquer pesquisador. Esses ensaios foram realizados tendo como base principal os pressupostos teóricos e metodológicos abordados no capítulo dois, todavia, diversas contribuições, mormente da psicanálise, da antropologia, da filosofia, da poesia, da literatura e até do cinema, também ajudaram para consolidação do processo; são citações e interferências que se fizeram necessárias, uma vez que fizeram parte da construção da obra pelas meditações e pelos devaneios que ajudaram a abrir perspectivas sobre o tema estudado. Se o capítulo dois fornece um solo para reflexão sobre a teoria e o método que trate da relação com as imagens psíquicas, oferecendo possibilidades de fundamentação, o capítulo três, com seus subcapítulos, seguiu além, ao tentar o acoplamento entre teoria e experiência, o campo de confronto de forças onde o habitar a pesquisa e suas imagens é prioridade do método. Esses ensaios, que trazem diferentes perspectivas ou aproximações sobre o mesmo tema, têm em comum a procura de um choque o qual não dispense a possibilidade contraditória que poderá advir do universo de temas e imagens estudadas ou da interpretação do apreciador. Não segui ou busquei modelos prontos nesse capítulo, no máximo, modos que foram sendo experimentados e imaginados segundo uma reversão em direção aos seus mitos configuradores.

Quanto à parte destinada aos apontamentos finais, foram realizadas considerações, observações e encaminhamentos. De caráter não apenas conclusivo, gostaria que tivessem aspecto prospectivo, cujas pontuações apresentassem aberturas, frestas estimuladas pela ferida que se transforma em órgão de percepção, do machucado que nos leva a refletir e a nos aproximar das imagens e suas vivências a partir de outras perspectivas, da possibilidade de acompanhar conclusões valendo-nos de uma inspiração, inspirar com ação, do reencantamento do presente, retornando ao arcaico enquanto se mantém o olhar em direção a uma promessa de futuro.

Por último, mas não em importância, gostaria de mencionar e agradecer, o apoio e a compreensão, o encontro e a abertura que possibilitou este trabalho, das instruções sensíveis e preciosas da minha orientadora, a Prof.^a Dr.^a Sandra Maria Patrício Ribeiro, e também, das

sugestões que recebi na ocasião do exame de qualificação, as quais estimularam possibilidades que já se organizavam na forma de projeto, dando maior clareza ao pensamento e facilitando novos caminhos de amplificação das ideias ainda sendo gestadas, ajudando para minha compreensão da obra e do meu compromisso em torno dela, ficando assim minha gratidão também à Prof.^a Dr.^a Laura Villares de Freitas e ao Prof. Dr. Denis Domenegueti Badia. Além disso, estendo meus agradecimentos a todos os demais professores que, de uma forma ou outra, durante as disciplinas cursadas, ajudaram-me a encontrar caminhos em busca de soluções para atingir meus objetivos e propostas.

Relacionar cidade e psique também é um estímulo para perceber o fenômeno da paisagem na sua complexidade e diversidade de perspectivas, na sua ontologia própria, que oferece um caminho de se perder numa vertiginosa experiência facilitadora da ampliação dos sentidos de conexão com as formas de habitar a Terra, descendo com calma para o vale, habitando a cidade em sua experiência psíquica, encontrando repouso em sua intimidade, mas ao mesmo tempo, sendo instigado pela demanda por uma paisagem que resista à depredação e à secura dos cenários de uma cidade repleta de contrastes como São Paulo.

Concluindo, buscando ressonância na fala de Fernando Pessoa (2011, p. 105) e a partir de seu semi-heterônimo, Bernardo Soares, um *flâneur* das ruas da baixa Lisboa, confesso que gostaria de iniciar este texto, podendo me chegar e repousar na *vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas tão-somente a verdade de uma metáfora* e, por fim, conferir aos primeiros passos dessa lenta caminhada o entusiasmo com o sentido de que *o estado de alma é uma paisagem*.

1. RONDANDO O MAL-ESTAR DA CIDADE

1.1 Sobre o mal-estar psíquico e a questão do lugar

Por minhas atividades no campo da clínica e da saúde mental, fui entrando em contato com processos de sofrimento psíquico em vários graus de intensidade e sendo tocado pelos questionamentos advindos desses encontros. Sem querer entrar no campo das definições e concepções da psicopatologia, penso numa prática terapêutica ancorada numa percepção psicossocial de saúde e de doença, que leve em consideração o campo de atuação das práticas de saúde pública, identificado com as abordagens da psicologia do inconsciente, do imaginário e dos processos simbólicos, particularmente com as concepções sobre a psique relacionadas à Psicologia Analítica de C. G. Jung. Seguindo as minhas percepções durante o cotidiano da prática profissional, fui, ao longo do tempo, observando que, além daqueles transtornos específicos que poderiam ser categorizados dentro de um diagnóstico diferencial ou específico, tal como as orientações dos manuais frequentemente utilizados no campo da saúde mental e em psiquiatria, uma grande parte das queixas poderiam estar vinculadas a um mal-estar mais geral, difuso, disperso em um campo mais amplo de relações que extrapolaria a dimensão puramente individual daquele que estivesse apresentando uma queixa psicológica ou clínica.

Acredito que a maioria dos habitantes da cidade de São Paulo, independentemente de trabalharem no campo da psicologia ou da saúde mental, seriam capazes de afirmar que a ocorrência do sofrimento emocional e dos distúrbios de comportamento é alta na metrópole. Seja pelas reações do estresse que temos ou a que assistimos no dia a dia das filas, seja pelas ruas, pelo trânsito congestionado e caótico ou pelo medo de ser vítima de alguma violência, pelo ambiente empobrecido de áreas verdes, por sirenes e patrulhamentos policiais que trazem à lembrança cenas de guerra ou pelo desolador e deprimente cenário da população de moradores de rua e dependentes químicos da região central da cidade, tristemente chamada de *Cracolândia*, uma hipótese é certa: a vida na cidade apresenta elementos particulares de uma síndrome psíquica que extrapola qualquer concepção de problemas meramente individuais.

Não é tarefa simples medir ou estimar a prevalência do sofrimento psíquico em grandes ambientes urbanos, principalmente se considerarmos a questão em termos psicossociais, entretanto, a importância de dimensionar tal fenômeno abre uma perspectiva para, ao menos, situar o seu impacto na saúde pública e, em especial, na qualidade da vida urbana. Mari & Jorge

(2005), através de estudos epidemiológicos, fizeram uma estimativa para os transtornos mentais no Brasil de que poderiam chegar a 30% da população adulta, com uma proporção de 20% que necessitariam de atendimento mais prolongado em serviços de saúde mental. Os sintomas mais frequentes são os transtornos de ansiedade, os psicossomáticos, os quadros depressivos e a dependência do álcool. Já para a cidade de São Paulo, foi verificado o uso de algum tipo de medicação psiquiátrica, dentro do período de um ano, em cerca de 10% da população adulta, ou seja, um número considerado alto, ainda mais ponderando-se sobre a quantidade da população.

A gravidade da situação também fica demonstrada na pesquisa coordenada no Brasil por Andrade (2012), em comparação com dados epidemiológicos de 24 países¹, na qual 29,6% dos indivíduos entrevistados, habitantes da cidade de São Paulo, apresentaram algum tipo de transtorno mental nos doze meses anteriores à entrevista, sendo os transtornos de ansiedade (19,9%) os mais comuns, seguidos dos transtornos de humor (11%), do descontrole de impulso (4,3%) e da dependência química (3,6%). Os resultados corresponderam à mais alta proporção entre os países investigados e se repetiram para os transtornos mentais considerados graves, sobre os quais a metrópole paulista obteve local de destaque na colocação entre as cidades pesquisadas. Uma explicação para tanto poderia advir do cruzamento de duas importantes variáveis avaliadas: o fenômeno da alta urbanização acelerada associado à privação social.

Articulando o conceito do mal-estar geral, uma grande referência sobre o conceito remete ao célebre trabalho de Sigmund Freud (1997), *O mal-estar na civilização*, de 1930, no qual foi apresentado um conceito de mal-estar (*Unbehagen*) como um tipo de *desconforto* que, além dos conflitos intrapsíquicos, relaciona-se também aos campos cultural e social, um mal-estar que, apesar de estrutural, ao se relacionar com o fundo de desamparo², tem nas modulações oferecidas por uma sociedade, e dentro de um momento histórico específico, as suas características particulares. Nesse trabalho, Freud apostou em três importantes fontes de

¹ Pesquisa mundial em saúde mental solicitada pela Organização Mundial de Saúde e coordenada pela Universidade de Harvard. No Brasil, foi realizada pelo Instituto de Psiquiatria do Hospital das Clínicas da Universidade de São Paulo, que estudou o panorama do sofrimento psíquico e das doenças mentais e suas características na população da Região Metropolitana de São Paulo.

² O mal-estar descrito por Freud é estrutural, ou seja, considerando-se que tem como fundo o sentimento de desamparo (*Hilflosigkeit*), o qual, sendo um sentimento originário, marcaria a vida humana e sua subjetividade ao longo da vida. Já as estratégias sociais de tamponamento das angústias oriundas de tal sentimento podem variar; a ineficácia de tais estratégias poderia até amplificar o desconforto, mas, resumidamente, o que interessa é que tais soluções parciais sempre se expressam no próprio mal-estar coletivo sentido, que marca uma determinada época: “Por isso tudo, o desamparo seria aquilo que instaura o mal-estar na modernidade, sendo assim o seu agulhão mais poderoso, representado por Medéia, que trucidou e engole os seus filhos” (Birman, 2003, p. 43).

ansiedade: em primeiro lugar, o corpo biológico, destinado ao envelhecimento, à doença e à morte; em segundo, a natureza, de onde surgem forças que nos ameaçam e que fogem de nosso controle, tais como desastres naturais, enchentes, terremotos, erupções vulcânicas, tornados, etc.; por último, a própria fragilidade dos vínculos humanos e a ambivalência entre as necessidades de independência ou de dependência interpessoal. Considerando-se o outro como aquele que nos pode oferecer segurança e proteção, mas que, ao mesmo tempo, traz-nos a possibilidade constante de sua perda, ou ainda da perda de seu amor, a relação com o outro, amado ou odiado, estaria sempre propensa a gerar inumeráveis tormentos. Esta última seria a mais ameaçadora das três fontes de ansiedade, o que também sugere uma concepção de mal-estar diretamente relacionada ao campo das relações interpessoais, da relação com o outro, ou seja, das relações intersubjetivas. Freud defendeu o mal-estar como o preço a ser pago pelos avanços civilizatórios³ e pela segurança oferecida pela sociedade moderna, em que a segurança e a convivência civilizada dependeriam da repressão, da sublimação ou da postergação das demandas pulsionais sexuais e agressivas, o que geraria pressão interna, frustração e, conseqüentemente, um mal-estar constante; mais especificamente, como explicado por Birman (2003), ocorre que o “mal-estar se articula em torno da oposição entre as exigências da força pulsional e suas possibilidades psíquicas de satisfação, estas últimas sendo reguladas pela ordem simbólica” (p. 227).

Numa apresentação contemporânea a respeito, Zygmunt Bauman (1998; 2004; 2008) descreve as concepções de um “mundo líquido” ou de uma “modernidade líquida”, investigando o fenômeno do mal-estar e argumentando que, nas sociedades pós-industriais globalizadas, a angústia não estaria somente relacionada à frustração do preço pago pela perda da satisfação pulsional em troca das promessas de estabilidade e segurança, como na análise de Freud sobre as sociedades modernas, mas, ao contrário, ganha-se, hoje, em liberdade, nas grandes metrópoles pós-modernas, enquanto se perde em segurança, podendo ser observado um padrão de desconforto e desorientação no qual a incerteza, a imprevisibilidade e os medos decorrentes de causas desconhecidas se tornam sentimentos quase cotidianos. A liquidez do mundo social que se expande para as relações interpessoais de caráter altamente individualistas,

³ É importante observar que a *civilização* a que Freud se referiu não é a ideia de civilização em seu sentido mais amplo, mas sim dentro um contexto específico. Conforme observado por Birman (2003, p. 38), é a civilização do progresso material pautado por ideais evolucionistas, que se inicia no século XVIII e que tem um ápice já pela segunda metade do século XIX com a industrialização; assim sendo, é o modo civilizatório que propõe a resposta aos problemas humanos e a promessa de felicidade por meio da razão e seus instrumentos científicos, ou, em outras palavras, correspondendo ao processo de modernização social que já vinha ocorrendo no Ocidente como promessa de segurança, progresso e bem-estar social.

as fragilizações dos vínculos humanos e a diluição das fronteiras, que antes davam contorno aos fenômenos sociais e à dificuldade, ou mesmo incapacidade, para estruturar formas e identidades *sólidas*, gerariam um medo e uma sensação de insegurança constantes. Tal liquidez causaria uma aflição que, até por ser oriunda de fontes muito diversificadas — como o medo de se ficar desempregado ou de não conseguir se aposentar, a solidão e a dificuldade para amar, a violência urbana crescente, ou até mesmo o medo de ser vítima de um atentado terrorista —, vai se apresentando como uma apreensão indefinida, na qual o sentimento de insegurança é a palavra-chave para essa ansiedade que, segundo o sociólogo, poderia ser compreendida como uma espécie de “medo líquido”. Em uma entrevista a Pallares-Burke (2004, p. 321), Bauman descreveu a modernidade líquida como uma modernidade sem ilusões, visto que, se na modernidade, a desconstrução abria campo para uma outra montagem ou reestruturação, na modernidade líquida tudo é desmontado, mas sem perspectiva de qualquer permanência, tudo é temporário; até os alicerces técnicos, conceituais e de pensamento que seriam necessários para uma nova consolidação de estruturas vão sendo desarticulados sistematicamente. O resultado, quanto a respostas emocionais, não poderia ser outro além de insegurança, apreensão e ansiedade constantes. Liquidez, incapacidade de manter a forma de si mesmo, do outro ou do entorno, tudo muda antes que tenha tempo de se solidificar em hábitos, costumes e verdades, gerando um sentimento de insegurança e instabilidade que se expande para as relações afetivas, nas quais o medo de se envolver em relacionamentos profundos e formar compromissos gera uma imobilização dentro do campo relacional, em um mundo em permanente movimento. E por último, mas não em importância, a modernidade líquida seria o fim da política e o início da política da vida, em que todos precisam encontrar soluções biográficas para problemas históricos, respostas individuais para problemas sociais, em síntese, ingredientes que levam à experiência de uma sensação de desconforto, mal-estar e desamparo bastante evidentes e contemporâneos.

Sem arriscar propor resposta única para um fenômeno que, em seu sentido mais particular, é multidimensional, interrogamos em que medida, ou de que modo, aquilo que pode ser observado como um mal-estar psíquico geral e inespecífico está relacionado aos processos subjetivos e intersubjetivos em sua relação com o espaço da grande metrópole. Nossa primeira especulação foi sobre a possibilidade de uma espécie de *desenraizamento*, como se as transformações espaciais frenéticas da cidade grande operassem uma dificuldade de adaptação que também interferiria nos estados de sofrimento psíquico e desconforto, ou intensificaria

esses estados, considerando-se as transformações do espaço urbano no que se refere àquelas interferências sobre o meio ambiente e aos impactos ecológicos e sua relação com a paisagem.

Diante dessa perspectiva que se vislumbra, fomos pensando sobre o quanto esse afastamento progressivo, essa transformação, ou mesmo a perda de determinadas paisagens, cada vez mais frequente com a expansão das grandes cidades, interfeririam nessa relação transitiva entre o habitante e seu meio, trazendo consequências tanto nos processos de subjetivação quanto nos laços sociais. Em princípio, a ideia de um enraizamento ou de sua perda nos levou àquelas reflexões de Simone Weil (2001) que tratam da necessidade de raiz, como a participação ativa, real e natural dentro de uma coletividade humana. Segundo a filósofa, o enraizamento seria a necessidade mais importante e mais desconhecida do ser humano, enquanto o desenraizamento apresentaria uma situação de ruptura e que conduziria a graves consequências psicossociais. Ao tratar o desenraizamento como uma dimensão da fratura do *ethos*, Safra (2004) ampliou essa noção observando que as diferentes formas de sofrimento que ocorrem no campo social também operam numa dimensão ontológica. Partindo da tese da gênese do contato entre psique e ambiente a partir do fenômeno transicional, correspondente à área intermediária de experiência que se vincula ao campo de experimentação no qual operam tanto a realidade interna quanto a externa, a “perpétua tarefa humana de manter as realidades interna e externa separadas, ainda que inter-relacionadas” (Winnicott, 1993, pp. 390-391), Safra teceu relações entre a psique e o *ethos*, tanto na sua dimensão poética e narrativa quanto na sua ruptura, condição que remete ao *pathos*. Nesse caminho, concebeu que o desenraizamento pode levar as pessoas a um sentimento de apatia e inércia, à falta de criatividade e de mobilização, ou ainda, e o que é pior, pode tornar-se ativo no sentido de gerar a perpetuação da perda dessa raiz por meio da violência mantida pelos próprios sujeitos desenraizados, isto é, quanto menor o sentimento de raiz, maior a ação destrutiva e violenta. Pensando o desenraizamento como um problema cada vez mais frequente no mundo contemporâneo, o sofrimento dele resultante acontece em diferentes níveis de vinculação e ruptura, e a “fratura do *ethos*”, da perda da morada do ser, é um elemento que se destaca nessa síndrome, compreendendo-se aqui por *ethos* “as condições fundamentais que possibilitam ao ser humano morar, estar e constituir-se como um habitante do mundo humano” (Safra, 2004, p. 115).

Seguindo ainda com o referencial psicanalítico, Dunker (2015), por sua vez, descreveu o sofrimento psíquico como algo inseparável das estruturas narrativas e dos sistemas sociais de valores, o que torna impossível a sua redução às classificações descritivas das patologias mentais de caráter homogeneizador. Considerando-se que a intensidade dos sofrimentos é

diretamente proporcional ao bom funcionamento das normas sociais, e o patológico uma expressão daquilo que escapa às possibilidades de normatização social, é de se esperar que as concepções de sofrimento ou adoecimento psíquico não estejam imunes às suas tecnologias de controle. Em sua análise, cita a concepção de modernidade líquida de Zygmunt Bauman e alerta que, se os sintomas psíquicos contemporâneos estão se tornando cada vez mais *líquidos*, paralelamente, eles contrastam cada vez mais com diagnósticos psiquiátricos e com modos de controle institucionais cada vez mais *sólidos*. Portanto, o mundo é líquido até que se esbarre em certos limites institucionais ou administrativos, quando, então, podemos assistir a toda uma violência institucional bastante sólida, que pode resultar em formas de diagnóstico e classificação que negligenciam a condição hermenêutica e a própria história da experiência do mal-estar, operando como uma espécie de “redução administrativa da experiência de mal-estar ao sofrimento e do sofrimento ao sintoma” (Dunker, 2015, p. 189). Essa redução do mal-estar em sintoma classificado em diagnósticos fechados é ponto importante de reflexão e crítica, e que vai ao encontro de quem trabalha em clínica ou em saúde mental e que tem um olhar voltado às questões de ordem psicossocial — quer dizer, à tentativa de deslocar o mal-estar para o sofrimento e para o sintoma, individualizando o diagnóstico, seguido de tentativas de aplacá-los com terapias biológicas, psicofarmacologia ou controle comportamental —, parece se insinuar, ou se reforçar, cada vez mais nos protocolos de atendimento e até mesmo, o que é mais impressionante, nas crenças e valores da população e dos pacientes, particularmente nos que buscam atendimento nos equipamentos de saúde pública.

Se, conforme aclarou o psicanalista, sofrimento, sintoma e mal-estar devem ser considerados como fenômenos distintos, o mal-estar corresponderia justamente a uma categoria, ao mesmo tempo, mais geral e indistinta das três. Continuando com a metáfora da liquidez contemporânea, esclareceu Dunker que, se, por um lado, considerarmos os sintomas contemporâneos como líquidos, não necessariamente sem forma, mas sim capazes de assumir qualquer forma, o mal-estar corresponderia a uma natureza gasosa, portanto, portador de uma condição indiscernível e refratária a toda nomeação ou classificação. Retomando Freud em *O mal-estar na civilização* e refletindo sobre a etimologia da palavra alemã *Unbehagen*, ocorre que sua tradução por *mal-estar* carrega questões importantes de fundo linguístico: *Un* como negação, *Behagen* significa *agradável* e *Hag* aponta para *clareira*. Isto é, “o mal-estar é a ausência de lugar ou essa suspensão de possibilidades de uma escansão no ser, a impossibilidade de ‘uma clareira’ no caminhar pela floresta da vida” (Dunker, 2015, p. 192), cuja fenomenologia corresponderia a um embaraço difuso ligado ao sofrimento, uma nuance

entre o moral e o metafísico, entre o estético e o angustiante, misto de miséria moral, aflição coletiva e desamparo. Continua Dunker que, além da questão linguística relativa à palavra, a metáfora da clareira enquanto estado do ser já havia ocorrido em Martin Heidegger, que faz da experiência de andar na floresta e da clareira possibilidades de trânsito, do encontro do ser, pois a clareira existe durante o dia, enquanto é iluminada, mas também durante a noite, como lugar do repouso. Daí resulta que a impossibilidade de se encontrar uma estrutura de clareira, do encontro do ser, apresenta uma angústia de caráter mais existencial, colocando em questão algo que, além do conflito intrapsíquico, trata da relação com uma visão de mundo. Podemos pensar nessa *abertura da clareira* como uma possibilidade de local transitável, mas também habitável; portanto, é uma metáfora que vai ao encontro de reflexões e inquietações sobre o habitar a cidade, a paisagem e o mal-estar. Já uma ausência da clareira expressaria a sensação de um não pertencimento, de se estar perdido, desorientado e desamparado. Assim, a fenomenologia do *Unbehagen* apresenta três importantes acepções quanto à sua experiência (Dunker, 2015, p. 195): o *desconforto*, sobre as sensações ou estados corporais; o *infortúnio*, que diz respeito a uma apreensão sobre as vicissitudes do destino; e o *descontentamento*, enquanto variedades morais de sofrimento.

A perda dessa *clareira* levaria a um desassossego, a uma inquietude, a uma perda de lugar ou sensação de se estar fora de lugar. Entretanto, não se trata apenas de desenraizamento, mas sim de onde se está enraizado, qual é o solo onde se fincam essas raízes, qual a seiva que nos está nutrindo. Podemos observar em Heidegger (1959): “Existe ainda um habitar tranquilo do homem entre a terra e o céu? ... quer dizer, onde o Homem está enraizado ... ?” (pp. 15-16). Para que a subjetividade floresça, é necessário um solo, em que se apoiem as raízes e onde se possa florescer e se elevar. Conforme desenvolverá o filósofo, o enraizamento estaria ameaçado em sua essência não pelas circunstâncias externas, nem pelo modo de vida superficial das pessoas que se escondem no anonimato da massa, mas sim pelo atual espírito da época, o que corrobora com a compreensão de um sofrimento psíquico impossível de ser reduzido apenas a questões meramente circunstanciais, mas concebido como um mal-estar generalizado, uma perturbação do *ethos*. Já o contrário desse desenraizamento, a reconciliação desse *ethos* desestabilizado, estaria relacionado a uma conjunção entre serenidade e abertura ao mistério, mas que teria no habitar, nessa condição, o seu solo.

É difícil tentar definir o mal-estar psíquico como um conceito fixo e determinado. Do mesmo modo que a definição de ansiedade é bastante ampla, em se tratando de uma indefinição de sensações físicas e psíquicas que se misturam em um composto desagradável, às vezes tido

como apreensão, temor antecipatório, angústia, sintomas somáticos, preocupações, estado de susto ou terror, medo de desorganização psíquica, entre outros, o mal-estar parece estar relacionado a um conjunto de sinais, de sensações e de sintomas. De origem difícil de se precisar, o mal-estar está sujeito a diferentes olhares ou perspectivas em psicologia, podendo ser associado a situações de crise ou desigualdade social, a condicionantes históricos e culturais, ou então relacionado a conflitos intrapsíquicos, ou ainda a uma fenomenologia que inclua questões existenciais. A metáfora do mal-estar como um componente gasoso que se difunde pelo campo psicossocial parece apontar para o caráter diáfano e insidioso do fenômeno; uma ausência de clareira para o ser, de um lugar de repouso, também corresponde a uma sensação de desconforto e inquietude que acompanha o mal-estar psíquico. De qualquer modo, há também como ponto de cruzamento a questão do *ethos*, não somente quanto à sua perda ou ruptura, que seria uma situação extremamente trágica, mas sim quanto à qualidade desse *ethos* enquanto aquelas condições presentes que possibilitam o habitar, o estar e o constituir-se humano dentro de um lugar e de uma coletividade.

1.2 Sofrimento, narratividade e alteridade

Rondando o sentimento de mal-estar que se espraia pelo campo psicossocial, vale ressaltar que sofrimento, sintoma e mal-estar aparecem como possibilidades narrativas. Conforme descrito por Dunker (2015), é justamente a articulação narrativa das experiências subjetivas e do sofrimento que permitem sua expressão nessa ou naquela forma de sintoma. No entanto, o que se observa hoje é uma espécie de perda dessa condição de articular o sofrimento dentro de uma narrativa, uma espécie de afasia funcional ou *alexitimia* que conduz a formas de esvaziamento, como nas depressões, ou na expressão corporal dos conflitos, como nas doenças psicossomáticas, ou ainda nas patologias da ação, do tipo da compulsão, da dependência química e da violência (Birman, 2003), ou ainda, surge no plano da cultura, em certas figuras fantásticas que hoje povoam o imaginário narrativo contemporâneo, na literatura, na televisão, na internet, no cinema, etc. Essas narrativas contemporâneas apontam para o retorno das figuras do zumbi, dos vampiros ou daquelas semelhantes ao monstro de Frankenstein e também, como estudado por Araújo e Ribeiro (2015), das figuras fantásticas que, à semelhança de Fausto, têm em comum a perda ou o vazio da alma.

As dificuldades de articulação narrativa do sofrimento têm consequência nos modos como este é percebido em diferentes sociedades ou momentos históricos. A exemplo disso, cabe citar a crise do narrador, como observado por Benjamin (1994), a qual já aparecia na incapacidade de intercambiar experiências, como, por exemplo, no fenômeno característico do comportamento dos veteranos da Primeira Grande Guerra, os quais perdiam a condição de narrar as suas histórias, seja como consequência de um trauma de guerra — de uma guerra desprovida de moral ou ética, cujo mutismo resultante é apenas uma face da relação entre a crise da narrativa e a da experiência —, seja por condições históricas determinantes, que, de alguma forma, também apontam para as dificuldades da articulação entre sofrimento psíquico e sintomas e que se relacionam à condição de mal-estar presente na modernidade, que teria consequências quanto à forma literária.

Pensar o mal-estar dentro da literatura seria tarefa extensa. Trazendo a questão para a modernidade, no sentido atribuído por Baudelaire, ocorre a relação entre o transitório e o imutável, que, para o poeta, também é expressão da dualidade do homem, da tensão entre uma alma eterna e a efemeridade dos corpos, em que a arte corresponde justamente ao amálgama buscado por esse artista da modernidade, perseguidor do eterno em meio ao efêmero. Pois é justamente um dos aspectos da modernidade de Baudelaire esse sentimento de desconforto, esse “*esprit du spleen*”⁴, que, segundo J. Perrin (2014, p. 12), aparece com frequência em seus poemas, como uma *doença da alma* que remete ao humor melancólico da Antiguidade, que recorda o *mal do século* dos românticos, que anunciou a *angústia* descrita na filosofia de Søren Kierkegaard e a *náusea* do romance de Jean-Paul Sartre.

Um desconforto da alma percorre o tempo, a história, as estórias, os contos e a poesia; um desassossego, uma inquietação, o vazio da alma descrito por Fernando Pessoa em seu enigmático, fragmentado, descontínuo e inacabado romance *O livro do desassossego*. Por meio de seu semi-heterônimo Bernardo Soares, personagem da Rua dos Douradores da baixa Lisboa, um contador que perambula pelas ruas da cidade, o poeta observa a paisagem do alto da janela de seu quarto, faz reflexões sobre sua vida e seu habitar no mundo onde: “... não há sossego – ah, nem o haverá nunca! – no fundo do meu coração, poço velho ao fim da quinta vendida, memória de infância fechada a pó no sótão da casa alheia. Não há sossego – e, ai de mim!, nem

⁴ Como em *O spleen de Paris* (1995), ou em *As flores do mal* (2014). Com suas palavras, Baudelaire descreve os sentimentos desse *spleen* em uma carta para sua mãe datada de 1857 (Perrin, 2014, p. 12): “Isso que eu sinto é um imenso desencorajamento, uma sensação de isolamento insuportável, um medo perpétuo de uma vaga desgraça, um enfraquecimento total de minhas forças, uma ausência completa de desejos, uma impossibilidade de encontrar uma diversão qualquer... Eu me pergunto sem cessar: qual é o benefício disso? qual é o seu objetivo? Esse é o verdadeiro espírito do spleen [tradução nossa]”.

sequer há desejo de o ter...” (Pessoa, 2011, p. 78). Assim, o autor se refere ao desassossego como sentimento de uma falta, “E este estado de falta de alma” (p. 81), a um desassossego de um homem que, ao andar pelas ruas, seguir seus caminhos, trajetos e perseguir o seu destino, ainda que este lhe pareça incógnito, contempla a sua vida no mundo, ela que está no mundo – “Sou do tamanho do que vejo!” (p. 82) –, com seu olhar se prolongando pelas nuances das paisagens, estas formando quadros daquilo que nos recorda o infinito, e pelos jardins da cidade que tocam na história de nossa civilização.

Retornando à noção de mal-estar, compreendido como uma fratura do *ethos* ou uma *perda de clareira*, ocorreu que, além das observações em um contexto clínico-institucional, foi numa outra fonte, ou melhor, num outro campo em que fui percebendo uma representação desse desconforto ou sofrimento psíquico generalizado em sua vinculação ao campo psicossocial. Estou me referindo ao campo das artes, do cinema, do teatro e da literatura contemporânea. O que pode ser observado é que algumas expressões artísticas — no cinema, no teatro e mormente na literatura — vêm apresentando nos últimos anos um *ethos* ambientado na cidade, onde a violência, a segregação social, o esgarçamento do tecido social e a dissolução dos laços afetivos aparecem de modo visível em suas narrativas. Um *ethos* corrompido, que contrastaria com interpretações muito otimistas, calcadas nas noções de progresso e transformação técnica, na miragem de uma riqueza e prosperidade da grande cidade, fruto das ilusões modernas, que, nas palavras de Ribeiro (2013), numa visão realista da crise urbana e de suas consequências para o sofrimento psíquico, tem-se esta referência:

De qualquer modo, tem sido cada vez mais difícil sustentar as ilusões modernas. Cala em nossa alma, mais doridamente até que a inevitável consciência de uma crise ambiental de proporções ameaçadoras para toda a vida existente no planeta, um mal-estar subjetivo profundo ... (Ribeiro, 2013, p. 194)

Um mal-estar subjetivo profundo, difícil de se negar para quem habita uma metrópole como São Paulo e que se intensifica na forma narrativa, na prosa urbana dos últimos anos. Sobre a questão da relação entre o sofrimento psíquico e a literatura brasileira, Ginzburg (2013) realizou estudos, particularmente sobre a conexão entre literatura, violência e melancolia. Defende o pesquisador a importância com que as modalidades estéticas também funcionam como formas de suscitar uma reflexão ética e como a possibilidade do estranhamento pela leitura de textos literários é um modo capaz de romper com percepções automatizadas de realidade, em que as possibilidades do contexto textual e poético poderiam transformar aquilo que está engessado pelos automatismos do cotidiano em uma nova configuração de percepção. Apontando para uma conexão direta entre ética e estética, surge que a maneira como nossa

percepção funciona no campo artístico estará vinculada aos modos como organizamos nossos valores nas percepções cotidianas, já que: “A formação estética de uma sociedade, dentro desses parâmetros, é parte decisiva de sua formação ética. Os modos como interpretamos imagens artísticas contribuem para definir critérios de relacionamento com outros seres humanos e tomadas de decisão” (Ginzburg, 2013, p. 25).

Nesse sentido, a narrativa literária não corresponde a uma simples representação da realidade social. O trabalho do escritor, ou do artista em geral, é uma forma que se diferencia das linguagens institucionais como a do político ou mesmo a do cientista. Ela é polissêmica e aberta, dependente de várias mediações, destacando-se nas atividades do escritor e do leitor, num trabalho de interpretação que envolve uma reflexão sobre medições. Daí se pensar a importância do texto literário e de suas narrativas como um caminho de reflexão sobre os problemas sociais. Como exemplo, conforme pontuou Ginzburg, se existe uma longa tradição que apresenta a violência e a melancolia dentro da literatura brasileira, isso não poderia estar totalmente desvinculado dos processos em que tais aspectos se encontram expressos ou ocultados em nosso meio.

Dessa forma, o modo com que os personagens reagem às situações de violência, de dor, de desamparo, de tristeza e de reflexão acaba por mediatizar uma relação em que o leitor se verá obrigado a empreender suas meditações. Ginzburg aposta, num valor positivo, nesses afetos depressivos e melancólicos na literatura, que, em sua concepção, estariam relacionados com a possibilidade de sentir empatia e consideração pelo outro, oferecendo um contraponto ao ato violento que muitas vezes se encontra reificado dentro de nossas instituições e na sociedade. Essa relação está presente na literatura universal, o que também se repete quando se trata da literatura brasileira. A tese de Ginzburg ressalta uma importante relação de caráter narrativo se voltando para um tema redundante em nossa tradição literária, na qual, em muitos casos, a narração é feita geralmente por um personagem masculino e que decorre da violência, do assassinato, do suicídio ou de outro tipo de morte violenta de uma mulher; uma história que será contada por um narrador masculino e melancólico que sente empatia ou compaixão pela mulher perdida. O autor cita como alguns exemplos *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, ou mesmo *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. O estudioso questiona: “Seríamos um país em que é necessário que, de tempos em tempos, morra uma mulher para que um homem conte sua história? O que significaria, alegoricamente, essa imagem?” (Ginzburg, 2013, p. 62). Mas não pensando isso somente como um reflexo da violência de gênero, que, aliás, é fato presente em

nossa sociedade, Ginzburg aponta para uma interpretação mais ampliada da forma como modelos masculinos se apresentam na qualidade de uma metáfora para as instituições de poder, para uma racionalidade atrelada a um modelo de desenvolvimento que promove e reifica a violência agenciada pelas instituições e pelos grupos dominantes. Entretanto, a relação entre melancolia e violência, embora interessante para estudos do contexto literário brasileiro, conforme bem explorado por Ginzburg, tem um alcance limitado quanto a uma concepção mais ampla para tentarmos circunscrever a fenomenologia do mal-estar psíquico, visto que o mal-estar na atualidade, conforme descrito por Birman (2003), por exemplo, além da depressão e da violência, também incorpora a questão da cultura do narcisismo e de outros sintomas, como os compulsivos e as toxicomanias, em uma sociedade pós-moderna que se assemelharia a uma estrutura psíquica perversa; ou, ainda mais, conforme vimos em Dunker (2015), o mal-estar carrega um misto de sentimentos de desconforto, infortúnio e descontentamento, uma *ausência de clareira* que aponta para um sentido existencial; ou, ainda, como observamos em Safrá (2004), esse mal-estar traria um sentido de desenraizamento ou de ruptura com o *ethos*, com as condições que proporcionam ser e existir em uma comunidade humana.

De qualquer maneira, temos a metáfora de uma razão inflacionada que fere as estruturas de sensibilidade. Essa questão aparece representada na forma literária como o esgarçamento dos vínculos sociais, da violência, das dores e dos pesares, uma inquietude presente em meio à insegurança. No caso da cidade racional-moderna, ocorreria como que uma especialização das funções mentais lógicas e cognitivas em detrimento dos aspectos emocionais e afetivos dos seus habitantes. Como já foi apresentado no início do século XX por Georg Simmel (1976), em seu artigo *A metrópole e a vida mental*, existiria um custo adaptativo para se viver na grande metrópole, movida pelo capital e gerenciada pelo intelecto. Tal custo confere particularidades psíquicas e comportamentais para seus habitantes e que se resume na atitude *blasé*, de tédio ou indiferença quanto aos demais, de um individualismo crescente, de uma postura de reserva muito próxima da antipatia e de uma potencial capacidade para hostilizar os outros a fim de se garantir sua própria diferenciação e sucesso. Tais aspectos de personalidade, que poderiam muito bem ser interpretados como rasgos de caráter ou sintomas de algum transtorno emocional, seriam, na realidade, o próprio *modus operandi* que possibilita ao indivíduo sobreviver psiquicamente em um ambiente que se comporta cada vez mais como uma grande engrenagem, cuja inteligência de eficiência mecânica pode se apartar de uma forma de coordenação mais orgânica, psíquica ou mítica. Essa problematização é complexa, porque, indo mais além das separações ou purificações entre mente e corpo, entre o eu e o outro, encontra-se o campo das

ideias confusas, das ligações primitivas, dos conteúdos inconscientes e das imagens arcaicas que sempre retornam à revelia da vontade consciente, geralmente por meio de seus sintomas, sólidos ou líquidos, ou, mais ainda, por um desconforto pungente, sentido por entre os vapores desse mal-estar coletivo que se expressa num tecido intersubjetivo.

A própria concepção de uma intersubjetividade já se instala como um problema quando se parte de uma filosofia do sujeito que insiste em manter distinções operacionais entre mente, corpo e afetos, indo além da crença de uma individualidade atomizada e alcançando a psicologia da relação entre o *eu* e o *não-eu*, daquilo que está sempre mais além do campo da consciência. Se a compreensão dos fenômenos intersubjetivos se contrapõe à concepção de um eu isolado e enclausurado em si mesmo — que, segundo a tradição da filosofia moderna, se resumiria quase que a uma unidade capaz de se constituir de forma independente da existência do outro —, aqui, a relação se inverte, de modo que só seria possível pensar os processos psíquicos mediante a ideia de um campo intersubjetivo, onde o *eu* passa a ser visto por sua vinculação com o *outro*. Dessa forma, um olhar mais atento à importância da alteridade, das relações entre o eu e o outro se faz presente e operante servindo-se de diferentes figuras intersubjetivas, como a do outro acolhedor, a do outro traumatizante, a do outro interpessoal e a do outro intrapsíquico, formando o que Coelho Junior e Figueiredo (2012) definem como “matrizes de alteridade”. De importância tanto para as relações intrapsíquicas e para as relações sociais em geral, como a comunicação interpessoal o é para fenômenos como a empatia, entre outros, o campo intersubjetivo funcionaria como uma espécie de *tecido psíquico*, em que certas vezes podemos estar misturados, como em alguns fenômenos grupais, ou então mantermos algum distanciamento, quando se opera uma certa distinção dos demais. Intersubjetividade e experiência subjetiva são termos que se relacionam na experiência prática e cotidiana; geralmente, a noção de intersubjetividade costuma ser definida em termos psicológicos, como aquelas situações que envolvem mútuas relações recíprocas entre dois ou mais sujeitos e que sustentam a formação de grupos ou comunidades, a experiência a que costumamos nos referir como *nós*, aspecto que “pode ser definido também como o que é vivido simultaneamente por várias mentes, surgindo então a denominação de experiência intersubjetiva” (Coelho Junior & Figueiredo, 2012, pp. 22-23). O caráter suplementar dessas dimensões de alteridade, que podem ser vivenciadas como identificação, diferença ou semelhança, além da própria intersubjetividade intrapsíquica, também sugere caminhos de compreensão para o equilíbrio psíquico. Birman (2003), por sua vez, ao explorar o mal-estar na atualidade e suas formas de subjetivação, menciona como um dos pontos centrais da crise contemporânea justamente “a

impossibilidade de poder admirar o outro em sua diferença radical” (p. 25), quando não se consegue descentrar de si mesmo, o que dificulta o reconhecimento do outro na sua diferença e singularidade, ponto que caracteriza a cultura do narcisismo e que marca um *ethos* contemporâneo no qual o enfraquecimento das relações de solidariedade está relacionado à tentativa de se eliminarem as diferenças, ou seja, uma insistência em concepções que alimentem a ideia de um individualismo e de uma sociedade do espetáculo que conduz à massificação e à homogeneização: “Na verdade, a cultura do narcisismo revela como nunca a impossibilidade de alteridade e intersubjetividade, por onde se empreende a economia narcísica do gozo sem reconhecimento do sujeito da diferença” (Birman, 2003, p. 266).

Essa impossibilidade de reconhecimento das diferenças — o individualismo que conduz ao anonimato e à massificação, à rejeição do sofrimento psíquico e do sentimento de desamparo, ao fetiche das drogas ilícitas, mas também daquele da psicofarmacologia da promessa de anestesia ou euforia do controle administrativo dos comportamentos e estados afetivos, à banalização da crueldade e da indiferença pelo outro — só poderia conduzir a um retrato de uma cidade que poderia alcançar a sombria imagem profética e apocalíptica de uma *Terra Desolada*⁵, cujo Rei Pescador doente é figura emblemática em meio à multidão perdida. Aqui, em vez de relacionado a um contrato social, o esvaziamento psíquico estaria mais ligado a um tipo de pacto. Pacto evoca contratos feitos com figuras obscuras e diabólicas, um acordo verdadeiramente imoral e antiético, num sentido de um *anti-ethos* que conduz a um esvaziamento psíquico, uma morte-em-vida, de uma forma de desintegração quase que psicótica da realidade.

1.3 Mal-estar na cidade e experiência psíquica

Falar de alteridade inclui a sua dimensão intrapsíquica. Partindo para o campo psíquico, ou da psique objetiva, como observado pela psicologia analítica de C. G. Jung, ocorre que, conforme destacado por Freitas (2012), a questão da alteridade (como uma interação entre diferentes partes na busca de uma simetria enquanto se mantém o respeito pelas diferenças)

⁵ *Waste land*: terra desolada, terra devastada, terra gasta, terra infértil. O poema *The Waste Land*, de T. S. Eliot, publicado originalmente em 1921, é matéria de reflexão que pode conduzir a diferentes interpretações possíveis. Particularmente, articulo a expressão *terra desolada*, num sentido próximo àquele atribuído por Campbell (1990), como uma metáfora de uma sociedade povoada por indivíduos cuja vida inautêntica e esvaziada perde qualquer sentido espiritual ou existencial mais amplo.

atravessou toda a vida e obra de C. G. Jung. Essa alteridade pode ser observada tanto na trajetória pessoal de Jung como em seus interesses teóricos, em sua constante busca de interlocução e na busca de outras perspectivas, quando explorou a doença mental, os mitos ancestrais de diversas culturas, o simbolismo da alquimia, as religiões orientais, das ciências em geral, entre outros temas. Quanto às suas observações do campo psicológico, a própria diferença entre consciência e inconsciente, entre o eu e o si-mesmo, além de aspectos do processo simbólico da individuação, forma um campo tensional que impulsiona para desequilíbrios e reequilíbrios psíquicos característicos desse processo, apresentando uma possibilidade de vivência da alteridade psíquica: “A diferença entre *ego* e *Self* pode implicar inúmeras qualidades e emoções que darão a tonalidade afetiva principal à relação entre eles. Chegar à alteridade não tem sido uma conquista de todos, embora pareça ser uma possibilidade inerente à psique humana” (Freitas, 2012, p. 110).

Essa alteridade na sua dimensão simbólica é algo que se observa nas apreciações de Jung sobre o fenômeno da obra artística e literária. Jung concebia a ação da arte dentro de um processo criativo como algo estimulado pela ativação inconsciente do arquétipo e que alcança a sua formalização numa obra acabada; um caminho que liga o arquetípico ao campo sociocultural, um processo de transcrição para a cultura e para a linguagem de uma coletividade humana dos conteúdos do campo psíquico profundo.

É aí que está o significado social da obra de arte: ela trabalha continuamente na educação do espírito da época, pois traz à tona aquelas formas das quais a época mais necessita. Partindo da insatisfação do presente, a ânsia do artista recua até encontrar no inconsciente aquela imagem primordial adequada para compensar de modo mais efetivo a carência da unilateralidade do espírito da época. (Jung, 2013, p. 130)

Assim, o produto, seja a obra ou as tendências da arte que ela expressa, apresentaria uma forma de compensação da unilateralidade da consciência coletiva de uma determinada época, em que um processo de autorregulação psíquica se desenrola por meio das imagens arquetípicas, traduzindo-as para uma forma sociocultural adequada e que faça sentido para uma determinada coletividade. Com relação especificamente à literatura, Jung (2013) dirigiu seu olhar para aqueles casos nos quais esta poderia ser considerada como independente das questões pessoais ou individuais do artista, ou seja, quando teria um embasamento arquetípico, promovendo um caráter compensatório para a sociedade de uma determinada época por meio de sua experiência simbólica, podendo favorecer novas interpretações da realidade.

Jung diferenciou dois tipos de literatura: uma primeira, como romance psicológico, social, de família, policial, que apresentaria tragédias e comédias diversas, centradas nos dramas

pessoais do cotidiano e que, apesar do adjetivo “psicológico”, trata-se de forma literária com limitado poder para circunscrever as questões psíquicas de maior profundidade, referindo-se, assim, a uma literatura fundada dentro dos limites do conhecido e da consciência. Por outro lado, ocorreria uma segunda forma de obra literária que é produto de um modo visionário de criação e que, partindo das profundezas da psique humana, como provindo de uma vivência originária, poderia trazer imagens surpreendentes, ameaçadoras e grotescas para a consciência, tendo a possibilidade de interrogar a nossa capacidade de compreensão para além dos limites aceitos pelas convenções e expectativas das consciências pessoais e coletivas. Se por um lado o romance psicológico induz o leitor a se interrogar quanto ao significado da história, por outro lado, a literatura visionária é surpreendente e transpessoal, extrapolando os limites do conhecido e possibilitando outras percepções da realidade, uma vez que “Elas nada evocam do que lembra a vida cotidiana, mas tornam vivos os sonhos, as angústias noturnas, os pressentimentos inquietantes que despertam os recantos obscuros da alma” (Jung, 2013, pp. 92-93).

Nesse caminho de uma alteridade entre o eu e o outro, consciência e inconsciente, o pessoal e o coletivo, o individual e o cultural, Jung propôs um caminho para a compreensão da obra de arte que toca no sentido das imagens arquetípicas enquanto fator simbólico de transdução e busca de equilíbrio, tanto para os processos psíquicos individuais quanto para as dinâmicas do campo do coletivo. Haveria então um sentido para a obra de arte, na qual a expressão de determinadas imagens, algumas que poderiam parecer absurdas ou incompreensíveis para a consciência do eu, trariam um significado transcendente ao da percepção cotidiana, em que as dinâmicas socioculturais se aproximariam dos processos psíquicos profundos.

Nesse sentido, a literatura teve uma importância significativa na formação e no pensamento de C. G. Jung. Em seu *Memórias, sonhos, reflexões*, Jung traz em sua biografia elementos de sua experiência pessoal e de suas vivências familiares, da sua infância e juventude, que mais tarde serviriam de base para um desdobramento de sua produção teórica. Um encontro decisivo para compor esse quadro de reflexões parece ter vindo de uma experiência literária fundamental, mais especificamente, do *Fausto*, de J. W. von Goethe. Jung considerou que o problema todo da narrativa estava centrado na figura de Mefistófeles, seja no sentido de uma iniciação aos mistérios ocultos, seja na forma de como os homens encaram o poder do mal no mundo, que pode aparecer figurado na representação do diabo ou de outras figuras sombrias. Esse é um aspecto que, segundo Stein (2006, pp. 101-102), tem relação com a psicologia da sombra, isto é, com aquelas partes não reconhecidas e rejeitadas da personalidade que,

entretanto, retornam como sintomas, compulsões e violência, mas também que, no dilema *faustiano* em seu encontro com Mefisto, tem em seu mito a expressão essencial da encruzilhada subjetiva do homem moderno. O eu consciente também se organiza às custas da ampliação da sombra: se, por um lado, abrir-se à experiência da sombra pode marcar uma pessoa de imoralidade, por outro, rechaçar a sombra pode conduzir a uma vida vazia e terrivelmente incompleta.

A figura de Mefistófeles, como um diabo que negocia a alma com o insatisfeito e atormentado Fausto, perdido em sua busca por conhecimento e poder, é figura bastante complexa e, além ter aparecido em *Fausto: uma tragédia*, obra monumental escrita por Goethe (1808 e 1832, primeira e segunda partes, respectivamente), o tema já havia sido tratado anteriormente, na peça de teatro de Christopher Marlowe, e retornaria, no século XX, na versão de Tomas Mann, ou, ainda mais recentemente, na releitura cinematográfica dirigida por Alexander Sokurov (2012). Jung lançou olhares sobre o mito presente no *Fausto* de Goethe, trazendo algumas características que poderiam ajudar a compreender figura tão misteriosa como a de Mefistófeles. É difícil buscar esclarecimentos sobre a figura do diabo, no máximo, talvez, entender um pouco sobre o adjetivo *diabólico*. Nesse sentido, vale a pena observar que, segundo Eudoro de Sousa (1984), o *diabólico*, seguindo a etimologia da palavra, ocorre em sentido contrário ao *simbólico*, pois, enquanto o simbólico é o “ ‘co-jogado’, o ‘unido a partir de um só arremesso’ ” (p. 127), que torna possível as coordenações entre homem e mundo, a reintegração das coisas antes separadas em símbolos unificados, o diabólico, por sua vez, tem um sentido aproximado de separação e de coisificação. Outro aspecto interessante de se observar é que o erótico, enquanto força de ligação, torna possível que dois aspectos antes separados possam, enfim, referir-se mutuamente, numa relação em que o eu e o outro possam entrar em contato, apesar das diferenças, de forma que, se o simbólico possui um aspecto erótico, já o adjetivo “diabólico” serviria mais para aquilo que não consegue amar. Vale a pena notar que, seguindo as interpretações de May (1993) sobre os três *Faustos*, de Marlowe, de Goethe e de Mann, pode-se notar que, além de assinalarem uma decadência civilizatória, marcada por atitudes de onipotência, orgulho e desmesura, os protagonistas, nos três casos, têm em comum, uma sólida formação intelectual e teológica, uma ânsia de poder e uma grande dificuldade para amar, características que podemos notar também na recente releitura cinematográfica feita por Sokurov. Esses são personagens que desejam o poder e têm outras ambições, mas se distanciam de uma relação amorosa com o mundo e com o outro, tendo dificuldades em romper com a armadilha narcisista e apresentando limitações em aceitar os

aspectos femininos da vida e lidar com eles. Hollis (1995, pp. 111-116), por sua vez, vê em Fausto a personificação de alguém que, para atingir um alto desempenho intelectual, pagou o preço da sua sensibilidade, uma vez que sua erudição se distanciou de sua afetividade de tal modo, que sua *anima* permaneceu pouco desenvolvida em comparação com o intelecto e, até mesmo para não sucumbir a um desastre emocional maior, somente restou a Fausto fazer uma sociedade com Mefistófeles, ou seja, realizar uma jornada junto à sua sombra negligenciada e reprimida. Essa interpretação não deveria ser entendida como se Fausto fosse uma espécie de anti-herói e Mefistófeles, uma figura maligna, pois, sendo uma trama que retrata uma vida inconsciente, na qual o ego afastado das forças e afetos nutridores da vida acaba por desenvolver uma função psíquica dominante à custa da sombra e da *anima*, essa trama pode trazer considerações sobre uma situação de psicopatologia individual, e, principalmente, dirige-se a um sintoma social mais amplo. Em um momento da sua obra, Jung (2011) apresenta uma imagem de Mefistófeles como “o Diabo, como o espírito do ar e do intelecto contrário a Deus” (p. 102). Uma atitude unilateral onde há uma força de pensamento que se insurge contra a totalidade da vida, quando o intelecto perde o seu valor, visto que a razão, enquanto uma formidável aptidão mental forjada após milhares de anos de evolução humana, denigre-se em um instrumento de alienação ao negar os sentimentos e dimensões sensíveis da psique. Isso se remete a um outro momento em que Jung (2011) caracteriza essa natureza de perda de sentido da totalidade em meio a diversidade psíquica, quando uma função psíquica se torna unilateral: “Mefistófeles é o aspecto diabólico de toda função psíquica que escapa à hierarquia da totalidade, assumindo a autonomia e o domínio absolutos” (p. 79). Por outro lado, é interessante também observar um certo “aspecto mercurial” presente na figura mítica de Mefistófeles, na qual “a versatilidade intelectual, bem como os dons criativos e as tendências científicas são atributos do Mercúrio astrológico” (p. 78), apresentando um duplo aspecto, tanto da boa sorte quanto de perdição, presente na mesma imagem.

De qualquer modo, é interessante notar, tanto na experiência daqueles que buscam a clínica psicológica, como nas narrativas sobre a vida humana ambientadas nos dias atuais, a sensação de mal-estar que vem às vezes trajada de um arrependimento, como se houvéssemos perdido algo de importante ou tomado uma decisão equivocada, e essa mesma sensação tanto para aqueles em que a vida parece não estar indo muito bem, como também para aqueles outros que aparentemente alcançaram um patamar de sucesso ou equilíbrio pessoal. Uma sensação estranha de ter concedido algo importante nas escolhas pessoais, como se nossas decisões, fundadas nos valores de crescimento, progresso e ascensão tivessem deixado algo fundamental

de fora. Poderíamos supor, tal como aparece em *O mal-estar da civilização*, de Freud, que a vida em sociedade tem seu preço: o controle e a repressão de instintos e pulsões, que geraria, além de ansiedade, no mínimo, um mal-estar difuso e constante, porém, sempre restará a questão de que, se a escolha por uma vida civilizada requer a renúncia do desejo, fica a pergunta, desejo do quê? Para o sujeito pós-moderno, nem sempre desejo e destino andam de mãos dadas, pois entre os preços da liberdade ocorrem a renúncia à segurança e aos modelos fornecidos pelo destino, restando somente um sentimento misto e confuso de algo que ficou para trás. Em um pequeno artigo, Calligaris (2012) especulou sobre nosso dilema faustiano como um enigma do qual talvez nunca saibamos a resposta, até porque a noção de um destino humano também poderia ter sido negociada junto com a negociação da alma. O que resta é um sentimento vago de mal-estar e desamparo, misto de culpa, e uma nostalgia por um objeto perdido desconhecido. Se o dilema diabólico permanece numa encruzilhada, é ela um ponto de partida para a busca de uma relação entre vida e sentido, questão urgente frente aos problemas trazidos à tona pelo grito surdo e astênico dos sintomas do mal-estar contemporâneo.

Para a Psicologia Arquetípica de James Hillman (2010), esse encontro com a alteridade aparece no acompanhar dos movimentos das imagens, que, na forma de um fazer alma – *soul making* –, tem como espaço de realização o mundo e seus rincões. Mas será em sua análise da carta de Francesco Petrarca, *A subida ao Monte Ventoux*, escrita em 1336, alguns séculos antes do *Fausto*, de Goethe, que Hillman aponta não apenas para o marco simbólico do nascimento do homem psicológico, mas também para uma problematização sobre a descida ao mundo como relação de habitar nossas imagens psíquicas.

Ao subir o Monte Ventoux, Petrarca se encanta com a paisagem vista do cimo da montanha e, com isso, também refaz um tortuoso percurso interno, em que suas sensações e um assombroso deleite estético entram em conflito com as concepções religiosas de Santo Agostinho. Um relato que, conforme Joachim Ritter, ajuda-nos a compreender o contexto intelectual que permitiu o interesse da natureza enquanto paisagem e que foi excedido por uma perspectiva estranha àquele momento. Todo o significado se resume a uma reflexão sobre os motivos da escalada: “Nela torna-se compreensível o contexto espiritual de que emerge a disposição para a natureza enquanto paisagem, mas também de como essa mesma disposição conduz para fora deste contexto, numa viragem que lhe permanece estranha” (Ritter, 2011, p. 98). Ao tentar uma resposta para a felicidade de sua experiência corporal e estética com uma subida que poderia ser traduzida como análoga a uma ascensão da alma do corpóreo ao espiritual pela entrega de si a Deus, Petrarca encontra nas *Confissões* de Santo Agostinho o

oposto, uma advertência, a rejeição da experiência do esquecimento de si, provocada pelo grandioso espetáculo de contemplação da natureza. Tomado por grande conflito, Petrarca desce a montanha, assustado pela revelação encontrada no texto de Santo Agostinho de que não haveria nada a ser contemplado fora da alma; assim, a subida ao Monte Ventoux, uma empreitada motivada por um *impulso da alma*, entra em conflito com a grandeza da *concepção que se faz de Deus*, uma experiência bastante torturante e conflituosa, que rendeu o escrito do seu relato. Esse é um momento importante, que Ritter apontou como marcante no sentido do entendimento do fenômeno da paisagem como tributária da concepção do Cosmos grego e que já apontava para uma diferenciação entre teoria e apreciação estética, assumindo uma crucial função na sociedade moderna, isto é, a estética buscando recuperar e restituir aquilo que foi deixado do lado de fora a partir da transformação da natureza em conceito.

Hillman (2010, pp. 369-372) interpretou esse episódio, sugerindo que o momento principal da escalada de Petrarca não foi a subida, mas sim sua descida. Se enquanto subia, o poeta buscava uma confirmação da tese espiritual agostiniana, no momento da descida — quando tomado de angústia em virtude do conflito entre as concepções religiosas, não suportando o paradoxo de manter o psíquico e o humano como dois fatores —, houve não somente a marca do retorno da natureza para o homem, mas o retorno do homem para a psique, e assim foi seguindo a senda a qual expressa que o mundo não é tampouco a residência da alma, mas somente o local de seu cultivo, da imaginação enquanto estruturadora da psique. Se a psique está no vale, na descida, trazendo para o contexto da atualidade, a cidade, enquanto local habitado e residência de grande parte da população atual, eu particularmente diria, lugar onde, para o bem ou para o mal, estamos amalgamados, ou, emprestando o conceito de Maturana e Varela (2001) para compreender uma possível interdependência entre o humano e o urbano, o complexo cidade-paisagem poderia ser apreciado como um substrato ou ambiente onde estamos “acoplados” por meio de toda uma história de mudanças estruturais mútuas, de afetação mútua. Acredito que se poderia pensar na cidade como um espaço de gestação psíquica (que não exclui todo um importante imaginário do retorno à natureza ou ao Paraíso perdido, por sinal, imagens que podem indicar a busca do retorno a uma experiência de sacralidade ou totalidade) e também como um resgate de algo que existe entre as pedras da urbe e a carne do homem, algo a se resolver em termos anímicos e do contato com a sombra, pessoal, coletiva e, quem sabe, da própria cidade. Nesse sentido, interpreto o que Hillman (1993) propôs: nas tensões da convivência urbana e na afirmação da cidadania, do encontro de alteridade, nas ruas e vielas,

nos cantos urbanos problemáticos e esquecidos, como os prédios e muros da cidade que dividem e distanciam, a psique também encontra o seu lugar de cultivo.

Aproximando-nos da relação entre imaginação e lugar, a psique e o espaço, conforme Scandiucci e Freitas (2015, p. 46): “a imaginação seria, além de uma expressão da alma, uma espécie de alimentação para a mesma”, quando nossas personalidades atuariam como personagens, canais por meio dos quais a psique se expressa, uma invasão das potências divinas, enquanto qualidades, adjetivos arquetípicos, e que vai transformando eventos em experiências – a alma faz das vivências comuns experiências – dando forma, deformando, possibilitando ver através, conforme colocado pela psicologia de Hillman. Conhecer o mundo com alma também é sentir o gosto azedo e amargo das coisas, percorrer a vida por entre suas sinuosidades. Por esse caminho, a psicologia arquetípica de Hillman retorna à ideia de uma *anima mundi*, uma noção clássica já observada por Jung, e que aparece em seus trabalhos apontando novos caminhos de habitar a imagem no mundo. Ao conceber um mundo animado e uma cidade com alma, ele aponta para caminhos que vão além do consultório, dos problemas individuais, direcionando-se para fora, nas qualidades e desordens do um mundo e também da cidade:

A *anima mundi* é o “mundo almadado”, e não somente material ou morto, ou simplesmente uma espécie de pano de fundo no qual a subjetividade se manifesta. Precisamos, então, de uma resposta estética a esse mundo “almado”. Uma resposta capaz de amarrar proximamente a alma individual à alma do mundo, pois o mundo visto como nossa construção sem vida e catalisador de nossas projeções nos dá uma sensação de isolamento. (Scandiucci & Freitas, 2015, p. 47)

Hillman (1993; 2010) retorna à alma do mundo pela Renascença e por Marsílio Fiscino que, diferentemente da concepção romântica em que os animais, os vegetais e a natureza são animados, retomou a *anima mundi* neoplatônica como uma alma encontrada em cada coisa, orgânica ou inorgânica, revelando-se mediante suas texturas e formas, sentida por um encontro estético com o mundo, mais especificamente, por uma *aesthesis*. Já que a experiência psíquica não é meramente substancial, apesar de atrelada à materialidade do mundo, partindo do princípio de uma relação e da forma, ou perspectiva, com que vemos e sentimos as coisas e vivenciamos os fenômenos à nossa volta, a impossibilidade de *almar o mundo* levaria a uma espécie de amortecimento das sensações, uma alma anestesiada e que circula em torno do tédio, da busca de situações cada vez mais intensas, ou ainda da perda de um sentido estético, como se pode observar em ambientes urbanos artificiais, todos iguais, que podem ter um sentido prático, mas que perdem seus significados dentro de uma relação anímica profunda. Continuam Scandiucci e Freitas (2015) que não haveria lugares sem arquétipos, sem alguma forma de ressonância com suas imagens ancestrais; assim, “a alma habita o espaço ao tornar-se

localizada” (p. 51), e o fato de recuperar essa alma do lugar aparece como uma aproximação e uma descida para o mundo e suas imagens, como na beleza oculta nos objetos e nas construções dos labirintos de concreto da grande cidade contemporânea.

A partir do mito de Fausto, rondamos um mal-estar descortinado pela visão de um dilema diabólico, do enfrentamento dos aspectos sombrios *versus* o rechaço das forças da vida, do risco que leva a um entorpecimento e vazio da alma, correlato a uma espécie de afastamento da experiência psíquica e de um encontro desestabilizador com a alteridade intrapsíquica que, de qualquer forma, faz pressão e interpela, pelos sonhos e pesadelos, símbolos e sintomas. Já o habitar a imagem e a cidade, atravessar de forma criativa o mal-estar, é acompanhar movimentos de imagens organizadoras da experiência psíquica; como na etimologia da palavra “psicoterapia”, a cidade se torna uma grande clínica psicológica a serviço da psique, não do ajustamento ou supressão de sintomas, mas de uma deformação de imagens que conduz ao campo da imaginação e seus arquétipos em torno dos quais giram miríades de comportamentos, atitudes, valores, estilos de consciência e que também compõem o cenário para qualquer tomada de posição ética, que, além da ética da conduta, é o *ethos* do habitar um mundo de imagens. Já a perspectiva proposta por Hillman sobre uma *anima mundi* e as relações entre cidade e alma nos impulsiona para um deslocamento, do mal-estar na cidade para a psique na cidade, um mal-estar que possibilita ver através, uma vez que o próprio espaço urbano e a relação entre espaço e lugar tornam a cidade um campo de gestação do psicológico.

1.4 As mediações entre *ethos* e *psique*

Sobre a história da cidade e sua relação com as representações do corpo, Sennet (2008) descreveu sobre o modo como os espaços urbanos se alinham às vivências corporais específicas de cada povo; assim, carne e pedra, o corpo e a cidade, relacionam-se e formam os modos como as cidades espelham em sua arquitetura uma determinada concepção de corpo. Em seu ponto de vista, a relação entre corpo humano e espaço urbano é intrínseca e dotada de historicidade. No caso da cidade moderna, o autor nota que acontece uma espécie de amortecimento dos sentidos que desemboca num corpo passivo, resultado de uma série de facilidades da vida cotidiana que, procurando exorcizar o desconforto físico, acaba criando um corpo sedentário, inativo e entorpecido. Entretanto, essa comodidade e esse conforto tão reivindicado têm o seu preço, quer dizer, as dificuldades da vida não desaparecem pela esquiva da dor ou do sofrimento

e, até mais do que isso, esse evitar o sofrimento conduziria a um afastamento do outro e a um isolamento progressivo de uma vivência cívica:

O sofrimento físico possui uma trajetória na experiência humana. Ele desorienta e torna o ser incompleto, derrota o desejo de arraigamento; aceitando-o, estamos prontos a assumir um corpo cívico, sensível às dores alheias, presentes, junto às nossas, na rua, finalmente suportáveis – mesmo que a diversidade do mundo dificulte explicações mútuas sobre quem somos e o que sentimos. (Sennett, 2008, p. 305)

Essa fuga da dor pelo amortecimento das sensibilidades também poderia estar ligada ao mal-estar típico da grande cidade, enquanto o seu contrário, desenvolver uma maior tolerância, teria como efeito não só um maior contato com os sentidos do corpo, mas também com o outro de quem dependemos para nos constituir enquanto subjetividades. Em vez de anestesiar e entorpecer, buscar sensibilizar e entrar em contato, ampliando os sentidos, favorece a experiência da alteridade. São várias as questões que relacionam as condições do habitar a cidade, sua relação com o corpo, os processos subjetivos e comportamentais. A história da cidade também está relacionada às suas paisagens, uma vez que, além da pedra da urbe, ocorre esse pedaço da natureza que pode ser estetizado e organizado por um olhar, também podemos habitar os prolongamentos entre as sensibilidades dos corpos e as paisagens.

A noção de paisagem, conforme aparece no Ocidente europeu, é resultado de um longo processo de construção histórica e mediação artística. A paisagem, compreendida enquanto um fenômeno relacional, cuja ontologia própria transcende as dicotomias entre sujeito e objeto, corresponde ao resultado das transformações que o ser humano tem proporcionado aos ambientes naturais ao longo do processo de expansão territorial e de urbanização, particularmente, na forma que vem sendo realizado com a modernização. Berque (2011a) defende que uma primeira definição teria aparecido na China, no século IV d.C., com o termo *shanshui* (montanhas e águas), sendo objeto de inúmeras pinturas chinesas. No Ocidente, a ideia de paisagem surge na Europa, num período próximo ao Renascimento. Assim, observa-se a paisagem como aquilo que sobrou do afastamento do homem, que vai se tornando urbano, ao se afastar dos ambientes naturais ou rurais. Enquanto nas comunidades tradicionais, o ser humano em comunhão com a natureza não se diferenciava dela, na comunidade rural, o camponês ainda trabalha na terra e dela tira seus recursos. Ao homem urbano resta a apreciação estética e a nostalgia do sentimento de afastamento da natureza, a qual pode ser um pouco recuperada pela lembrança da paisagem. Nesse sentido, no Ocidente, a paisagem é resultante de um sucessivo e histórico processo de diferenciações que marcam a subjetividade do homem europeu e a própria ideia de modernidade.

Conforme analisado por Berque (2011b), a noção de paisagem se relaciona ao desenvolvimento do modo de vida urbano e de seu contraste com a vida rural. A paisagem funcionaria para os habitantes das cidades como uma forma de apreciação estética de um fragmento da natureza, caracterizada pelo sentimento de nostalgia que preenche a lacuna resultante do afastamento entre os modos de vida urbana e o trabalho no campo. Nesse sentido, observa Serrão (2012) que o surgimento da noção da paisagem, paralelamente ao afastamento entre cidade e campo, relaciona-se a uma série de rupturas que ocorrem durante as transformações sociais e pelos modos de convivência que vão sendo formados na época moderna, quer dizer, pela separação entre sujeito e objeto, mente e corpo, racional e irracional, e pela crença equivocada da independência entre o ser humano e o seu meio.

Se antes do estabelecimento da vida urbana, o relacionamento entre o homem com a extensão terrestre era marcado pela proximidade e por um *pensamento paisageiro* (Berque, 2011b) — forma de relação que se faz presente nas comunidades tradicionais, que é a condição do vínculo com a Terra onde o ser humano e o meio ambiente formam um tecido contínuo de correspondências ecológicas e simbólicas —, na cidade moderna, essa relação será intermediada ou lembrada pelas paisagens e por um sentimento de nostalgia em relação à natureza. A paisagem, como um limite entre o Céu e a Terra, traz uma correspondência para o homem em um sentido ontológico. Ela é uma horizontalidade situada entre uma verticalidade que não escapa aos sentidos e às indagações do homem, que é constituinte de nossa condição de ser-no-mundo, uma experiência onde o habitar a Terra e o vislumbrar o infinito do Céu são fundamentais não apenas no sentido ecossistêmico, mas também no existencial e simbólico. Dessa forma, partindo-se de uma concepção fenomenológica que conjuga as relações entre o ser e o espaço, Berque (2011a) desenvolveu o conceito de *mediância* procedendo dos trabalhos do filósofo Watsuji Tetsurô⁶, o qual, por sua vez, estudou na Alemanha com Martin Heidegger. Mediância (*médiance*) é um termo que inclui, ao mesmo tempo, os aspectos subjetivos e objetivos da relação de uma sociedade com a extensão terrestre, transitando por entre a extensão

⁶ Watsuji Tetsurô (1889-1960) foi um filósofo que se voltou para o pensamento de Martin Heidegger e, a partir do estudo do *Ser e Tempo*, elaborou conceitos próprios, refletindo sobre as relações entre ser e espaço. O pensador configurou assim dois conceitos de difícil tradução literal: o primeiro é *fûdo*, que pode ser traduzido como *milieu*, ou ambiente humano, e o segundo, *fûdosei*, que foi traduzido para o francês pelo próprio Berque, como *médiance*. Esse termo conjuga, ao mesmo tempo, os aspectos subjetivos e objetivos da relação de uma sociedade com a extensão terrestre, transitando entre a extensão do mundo físico ou objetivo, das relações ecológicas que ligam o ser humano a seu ambiente, e a paisagem como elemento simbólico pela qual a cultura naturaliza a subjetividade coletiva. Nesse sentido, é importante observar que, dentro de uma perspectiva fenomenológica, a Terra não poderia ser considerada apenas como um corpo celeste distinto do humano, visto que é ela que funda a existência do próprio sujeito. Conforme Berque (2011a, p. 193), a mediância pode ser apreendida por intermédio de três dimensões inter-relacionadas: a) como extensão do mundo físico (território); b) nas relações ecológicas (humano x ambiente); c) na paisagem (como a cultura naturaliza a subjetividade coletiva).

do mundo físico ou objetivo, das relações ecológicas que vinculam o ser humano a seu ambiente e à paisagem, como elemento simbólico pelo qual a cultura naturaliza a subjetividade coletiva. Trata-se de relacionamentos cuja dinâmica entre suas partes se dá de forma *trajetiva*: “um movimento no qual o mundo subjetivo e o mundo objetivo não cessam de interagir, por assim dizer, em espiral, produzindo desse modo uma realidade *trajetiva* (semi-subjetiva, semi-objetiva), que é a de nossos meios” (Berque, 2011a, pp. 193-194). Dessa forma, o próprio ser humano é, por natureza, medial, e afastar-se dessa mediância é sinal de crise, ruptura não só com o ambiente ecológico, mas com a comunidade humana. Ocorre assim que a produção de sentido que permeia as relações humanas não se esgota apenas nas questões afetivas que atravessam a intersubjetividade, mas sim, tais questões se acoplam às relações simbólicas que se estabelecem com os espaços habitados; logo, se a grande cidade se afasta da paisagem, em certa medida, essa perda de uma experiência junto ao ambiente e sua paisagem poderia estar relacionada a um esgarçamento dos vínculos humanos e, por conseguinte, poderia relacionar-se ao sentimento de mal-estar generalizado. Por outro lado, caberia indagar sobre quais seriam algumas das alternativas em se lidar com esse *pathos* resultante dessa perturbação do *ethos*.

Berque (2012a, p. 9) concebeu essa mediância como o “momento estrutural da existência humana”, a relação das sociedades humanas com a extensão terrestre. A Terra se prolonga na existência humana a partir do próprio corpo, porém, indo para além do corpo, entendido somente em sua materialidade morfológica e fisiológica, Berque lembra que o “corpo fenomenal” não se limita ao “corpo objetivo”, como na compreensão de Merleau-Ponty da fenomenologia do corpo como corporeidade. Essa corporeidade, por sua vez, liga-se à noção de intersubjetividade, ou mesmo de uma intercorporeidade (Coelho Junior & do Carmo, 1992; Coelho Junior, 2012), como aquela dimensão pré-reflexiva de vinculação com o outro e com o mundo; no entanto, se o corpo, o outro e o ambiente fazem parte do mesmo estofado, da mesma carne, então se poderia pensar na paisagem-corporeidade-intersubjetividade como que sujeita a processos de mediação por afetos, sensações corporais e ligações primitivas. Mais além da capacidade de representação, o campo intersubjetivo, ou *intercorporal*, é marcado pelas experiências de compartilhamento, corporais e afetivas, nas quais a percepção instala nossa relação com o mundo e, associada à importância do corpo vivido, tem como fundamento da intersubjetividade as experiências primitivas, formas pré-subjetivas de existência, em que a corporeidade tem particular importância em sua relação com o que Merleau-Ponty chamou de *carne* (*chair*), que não é matéria, nem espírito e muito menos substância, é aquilo que se apresenta como o sentido de estarmos misturados com o mundo e com os outros, ou em contato

sensível. Se o corpo e as coisas são mantidos pelo mesmo *estofo*, visto que a fenomenologia de Merleau-Ponty (1984) assinalou a reversibilidade entre o sujeito que vê e o mundo que é visto, numa relação que pode se inverter numa diluição da rigidez do corpo como sujeito e do mundo como objeto; tal como nas ligações sensíveis e reversíveis, penetramos num campo de relações e perspectivas no qual fenômenos hipersensíveis são postos em ativação não só com a alteridade intersubjetiva, mas com todo um campo de alteridade com o ambiente e a sua paisagem.

A vida psíquica é marcada por relações, suas experiências não são individualmente enclausuradas, fechadas e independentes do resto, ela só pode existir, ou ser concebida, dentro de um campo de alteridade ou de um sistema de relações mais amplo. Existe o outro intrapsíquico de nossos conteúdos psíquicos profundos, existe o outro intersubjetivo de nossas relações; o corpo pode servir como outro para as funções psíquicas, um grande outro pode ser projetado em fenômenos sociais. Essas questões apontam para impasses e revisões teóricas urgentes, conforme trazido à tona por Hillman (1993). Se adotarmos sua revisão junto ao conceito neoplatônico de uma *anima mundi*, passamos a considerar que a psique está no mundo, e não apenas na *interioridade*. Se o mundo não é pura exterioridade, e a psique não é pura interioridade, além do percurso da psicologia profunda, que parte do intrapsíquico, ou da psicologia social, que fala de uma intersubjetividade, além de uma intercorporeidade fenomenológica, percorreríamos o caminho da psique encarnada no mundo, da necessidade de considerar o mundo como fazendo parte da realidade psíquica e dos fenômenos da imaginação criativa. O retorno para uma concepção de mundo como psique não é uma espécie de retorno ao animismo, mas o reconhecimento de que, se por um lado o mundo pode ser uma tela para as projeções psíquicas, nós também podemos ser tomados pelas projeções do mundo, o que nos leva a repensar a relação da patologia puramente individual e nos empurra para a necessidade de compreender de que modo um mundo doente, mal-amado e sofrido se faz sentir pelo adoecimento uma coletividade humana e suas fantasias orientadoras.

Nossa relação com o mundo é a própria imagem. A experiência estética da paisagem, as sensações e sensibilidades corporais, bem como o campo afetivo e intersubjetivo que nos liga ao outro seriam como que termômetros de um campo de relações ecológicas e simbólicas que, em última instância, acarretam as variações dos sentimentos individuais, mas, sobretudo, coletivas, frutos das relações de encontro e desencontro em relação ao outro, de nosso vínculo com o lugar que habitamos, da seiva da qual nos constituímos, um sentimento próximo ao que seria esperado de uma relação *ethos-psique*. Ampliando essas considerações para dentro do campo da psicologia social, buscando elementos que forneçam uma compreensão dos estados

de desconforto psíquico, da experiência subjetiva e da intersubjetividade, compatíveis com a problemática da relação do sujeito com os outros e com o habitar, ocorre a problematização da relação entre “lugares, comportamentos e subjetividades” (Ribeiro, 2012, p. 54). Parte-se da ambiguidade etimológica da palavra *ethos*, que expressa os costumes sociais que possibilitam uma maneira exterior de comportamento e de reconhecimento dos outros, mas que também está relacionada com a ideia da morada, do *habitat*, de local de pertencimento; tal ambiguidade, supomos, é o próprio fundamento para uma relação de construção dos valores sociais e de convivência, em que o espaço que acolhe é, ao mesmo tempo, transformado pelos sujeitos, e imaginamos essas interferências constantes entre *ethos* e *psique* com o olhar direcionado à possibilidade de articulação entre diferentes campos do saber e que tem como ponto de cruzamento a paisagem, a narratividade e o imaginário (Ribeiro, 2015), ou, dito de outra maneira, uma referência para se pensar os espaços e os lugares, a expressão subjetiva e o campo de produção psíquica que engloba o sujeito e seu ambiente.

Entendendo que esses lugares, comportamentos e subjetividades estão presentes no campo do imaginário e em sua expressão narrativa, temos na Antropologia do Imaginário, de Gilbert Durand, um caminho de ligação a ser explorado no que diz respeito à relação entre a narrativa e o imaginário. Nessa relação, ocorre uma concepção de imaginário que não se reduz somente aos aspectos ligados à dinâmica psicológica ou subjetiva e muito menos os relaciona especificamente a elementos da antropologia cultural. Ao longo de seus trabalhos, Durand desenvolveu uma perspectiva que também apresenta o imaginário enquanto o campo de transição entre as pulsões psicossomáticas do corpo e os elementos materiais e simbólicos da realidade física, social e cultural. O autor concebe o imaginário como o campo intermediário participativo de uma troca, ou seja, definido como um *trajeto antropológico*, da incessante troca que existe ao nível do imaginário entre o subjetivo e o objetivo, entre as pulsões do corpo e as formas e elementos do meio cósmico e social (Durand, 2002, p. 41). Assim, o imaginário pertence a um trajeto em que a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelas pulsões do sujeito, mas que, reciprocamente, também dependem das acomodações anteriores do sujeito ao meio objetivo. Dessa maneira, e pelos conteúdos do imaginário, a ele corresponde a importante função antropológica e psicológica de organizar diferentes respostas para o enfrentamento das angústias existenciais, para o modo como lidamos com o tempo e com a morte. A partir dos elementos simbólicos presentes nas diferentes formas de manifestações culturais e nas tradições, as expressões do imaginário podem ser compreendidas segundo seus movimentos e dinâmicas, operando com diferentes regimes simbólicos, relacionados aos

determinados universos míticos. Esse imaginário está relacionado às energias corporais e sintonizado com símbolos e energias do ambiente físico e cultural, e, mais além, como um imaginário-mítico, expressa-se por meio da narrativa: “um esquema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa” (Durand, 2002, p. 62).

1.5 Percorrer radicalmente a alma da cidade de São Paulo

Com o objetivo de investigar a experiência do mal-estar e dos seus modos de enfrentamento conforme refletidos na literatura contemporânea, especificamente naquela ambientada na cidade de São Paulo dos dias atuais, fomos estabelecendo alguns elementos que especificam, ou delimitam, inicialmente, o caminho e o olhar da investigação sobre a experiência do mal-estar, de como o desconforto psíquico mais geral se articula em relação ao espaço urbano e sua paisagem e em suas correspondências com as estruturas do imaginário e sua expressão narrativa.

Em princípio, o objetivo deste trabalho foi calcado numa ideia ou vetor de que a experiência de afastamento das paisagens observada por meio da ocupação dos territórios nas grandes metrópoles se relacionaria a uma falta de sentido com o ambiente e com uma fragilização dos vínculos sociais e cuja consequência seria geradora de sofrimento. Fundamentamo-nos na observação de Berque sobre a possível consequência do enfraquecimento da ligação dos aspectos subjetivos e objetivos da relação de uma sociedade com a extensão terrestre, das relações ecológicas que vinculam o ser humano ao seu ambiente e à paisagem, como uma situação de crise não somente com o ambiente ecológico, mas também com a comunidade humana: “Com efeito, não é apenas como seres vivos que temos necessidade de uma certa qualidade ambiental (a da água que bebemos, a do ar que respiramos, etc.), é também como seres sociais, porque o vínculo social se desfaz, quando o ambiente perde o seu sentido” (Berque, 2011a, p. 198). Tem-se, assim, uma perspectiva que faria supor um tipo de sofrimento ligado à situação em que a perda de sentido com o ambiente e a qualidade dos vínculos humanos teriam alguma associação. Na mesma direção descreveu Serrão (2012): “especialmente consideradas cidade e paisagem compenetraram-se, sendo difícil dizer onde começa uma e acaba a outra” (p. 67). Entretanto, o tempo acelerado da técnica moderna e da megalópole rompe com tal equilíbrio, trazendo o risco de afetar não somente a natureza, mas

também suas paisagens e, conseqüentemente, até as condições do habitar dentro da grande cidade. Há, desse modo, uma ruptura com o *ethos* que, em termos psicodinâmicos e psicossociais, corresponderia a uma situação de desenraizamento e angústia, que Safra (2004, p. 115) descreveu como um problema característico do mundo contemporâneo, uma “fratura do *ethos*”, da perda da morada do ser das condições fundamentais que possibilitam ao ser humano morar e estar no mundo humano. Essa fratura é uma situação para cujo mal-estar encontramos uma metáfora em Dunker (2015), a da “impossibilidade de ‘uma clareira’ no caminhar pela floresta da vida” (p. 192), sentimento misto e difuso de desconforto, de temor ao infortúnio e de descontentamento. Uma visada sobre uma alma do mundo, conforme argumentado por Hillman (1993), que poderia se encontrar adoecida, e cuja patologia não faz parte apenas da interioridade psíquica individual, mas se apresenta no adoecimento da própria cidade e em seus habitantes anestesiados. Um desassossego, uma inquietude, uma perda de lugar ou sensação de se estar fora de lugar, em que o sofrimento, os sintomas e o mal-estar são categorias relativas não somente aos estados psíquicos, mas também às condições sociais e históricas que se organizam por meio de determinadas possibilidades de articulação narrativa.

Para nossos fins, partimos de uma compreensão da narrativa dependente das estruturas do imaginário, na qual as imagens simbólicas têm uma finalidade de organizar modos de enfrentamento das angústias e de lidar com a passagem do tempo, além de ser organizadora do campo psicossocial. Conforme descrito por Durand (2002), os esquemas, como um esqueleto da imaginação, organizam-se dos grandes reflexos neurobiológicos inatos e, em sua constante atividade de troca com os meios materiais e simbólicos, possibilitam diferentes regimes e estruturas da imaginação, expressões das mais diversas atividades humanas e em todo o campo psicocultural. Tais esquemas e estruturas do imaginário tendem a compor-se em narrativas, o que torna possível pensar a ficção, ou o romance literário, como um caminho de acesso ao imaginário de uma coletividade. O mítico e a imaginação simbólica funcionam como uma matriz que se prolonga dentro do campo social; logo, pesquisar os conteúdos do imaginário e seus significados é uma forma de investigar o campo psicossocial: “A imaginação se revela como o fator geral de equilíbrio psicossocial” (Durand, 1988, p. 77). Ou ainda, visto segundo Jung (2013), a obra artística e literária expressa uma relação entre as imagens arquetípicas e o campo sociocultural em que a experiência estética poderia ser entendida como um caminho sensível de regulação, no qual o símbolo transformador é o elemento que relaciona o individual ao coletivo, os campos da consciência e do inconsciente.

A linguagem poética e as possibilidades estéticas, narrativas e imaginativas que tratam da relação das pessoas com o espaço e com os lugares da cidade, por suas imagens simbólicas, poderiam expressar o grau de afinação entre os sentidos do corpo, a cidade e a paisagem, seja pela expressão do seu *pathos*, seja pela tentativa de reformulação do seu *ethos*. Para Durand, a poesia e o mito são inalienáveis da condição humana, quando a poética, valendo-se dos recursos da imaginação, possibilita transcender a fragmentação do conhecimento e o determinismo, ligando e religando ao coração da consciência nossa dimensão sensível e de relação com o mundo e com as formas de lhe atribuir sentido.

Porque foi frequentemente dito, sob diferentes formas, que vivemos e que trocamos a vida, dando assim um *sentido à morte*, não pelas certezas objetivas, não por coisas, casas e riquezas, mas por opiniões, por esse vínculo imaginário e secreto que liga e religa o mundo e as coisas ao coração da consciência (Durand, 2002, pp. 433-434).

O vínculo secreto da imaginação é o conector que liga partes distintas, da ação eufêmica que proporciona trânsitos promotores de sentido, sem o qual restariam o desespero e o desencanto a se apropriarem da vida e de suas relações. Nessa proposta de trabalho, considera-se a experiência poética e criativa, uma aliança entre corpo e espaço movida pela imaginação; a poética está corporificada no mundo como um remédio para a alma. Corpo e cidade, cidade e paisagem, paisagem e psique são ligações e conexões de uma teia da vida.

O universo das imagens criativas é um campo de desdobramento da experiência que não prescinde das sensações corporais e da percepção dos locais a que pertencemos, de forma que, ao estudar os modos como o mal-estar da cidade se apresenta no imaginário e nas narrativas da literatura urbana contemporânea, penetra-se radicalmente na alma da cidade de São Paulo, talvez uma alma machucada e ferida, podendo ser pensada usando-se certos dimensionamentos, como cidade e paisagem, cidade e corpo e cidade e alma. Há prolongamentos e ligações entre corpo, paisagem, cidade e psique, como na atmosfera da *Stimmung* apontada por Simmel (2011), uma vez que a paisagem é mais do que uma simples justaposição de elementos naturais ou de um olhar cultural; ao mesmo tempo, é uma “formação do espírito” e “força unificadora da alma” (p. 50), que não pode ser tocada nem percorrida apenas como elemento meramente exterior, é aquilo que é próprio e singular, sentimento imediato, uma atmosfera tingida pelas “múltiplas energias de nossa alma” (p. 51).

A paisagem é um estado da alma? Quisera poder responder a essa pergunta como o poeta. De qualquer modo, iniciando esse trajeto pelas imagens, gostaria de mencionar uma imagem poética de Fernando Pessoa por seu semi-heterônimo Bernardo Soares. Ele, que muito bem soube descrever os meandros das dores da alma, falando de suas inquietudes marcadas por

andanças emolduradas pelos cenários de Lisboa, compõe uma perfeita síntese entre a psique, o mundo da imaginação, a paisagem e as palavras:

De resto, de que servem estas especulações de psicologia verbal? Independentemente de mim, cresce erva, chove na erva que cresce, e o sol doira a extensão da erva que cresceu ou vai crescer; erguem-se os montes de muito antigamente, e o vento passa com o mesmo modo com que Homero, ainda que não existisse, o ouviu. Mais certa era dizer que um estado da alma é uma paisagem; haveria na frase a vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas tão-somente a verdade de uma metáfora. (Pessoa, 2011, p. 105)

1.6 No caminho, com o poeta

Nossa escolha para o material de investigação partiu dos trabalhos literários que apresentam como tema conflitos, dilemas e angústias de personagens que se relacionam com o espaço urbano da cidade de São Paulo. Inicialmente, fiz um recorte temporal que correspondia a uma seleção de publicações literárias e ficcionais feitas a partir de 1990, não sendo dada importância a nenhum autor em especial quando foram realizadas leituras tendo como foco a relação dos personagens com o espaço urbano e como os lugares espelhavam aspectos da experiência subjetiva e do mal-estar. Desde o início, foi um trabalho de escolha difícil, em virtude da grande quantidade de autores e narrativas que poderiam servir como material ao projeto.

Pensar as manifestações literárias da cidade de São Paulo é um assunto complexo, seja pela riqueza e pluralidade de expressões que essa forma de arte assumiu na cidade, seja pelas relações intrínsecas entre os movimentos artísticos e literários com sua história. Como nas palavras de Antonio Candido (2006): “Há uma história da literatura que se projeta na cidade de São Paulo; e há uma história da cidade de São Paulo que se projeta na literatura” (p. 175). Trata-se de assunto extenso e com desdobramentos no campo psicossocial, porque, se, por um lado, a obra literária parte de impulsos íntimos e individuais do artista, por outro, ela também converge para uma comunidade de pessoas e valores, impressos e expressos na concretude de um lugar, de um ambiente físico e de suas contradições sociais, como em uma cidade como São Paulo. Conforme observado por Candido, dissertar sobre a literatura em São Paulo é um modo de olhar para a história dessa cidade. Exemplos dessa conexão podem ser vistos em obras como *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Antônio de Alcântara Machado, editada pela primeira vez em 1927, a qual já tentava apreender as transformações vertiginosas e a evolução urbana de São Paulo pelas histórias de pessoas comuns, operários, imigrantes e habitantes dos bairros

paulistanos, com tentativas de retratar a cidade e seus habitantes, as quais, a partir da década de 1960/1970, foram se consolidando em um novo tipo de literatura urbana e, a partir de 1990, alcançaram novos gêneros de ficção experimental e de literatura suburbana.

Para Alfredo Bosi (2002), a literatura contemporânea não estaria imune em sua produção da interferência do Capitalismo e da generalização da mercadoria que torna equivalente o indivíduo massificado a um “leitor-massa, faminto de uma literatura que seja *especular e espetacular*” (p. 171), o que, na visão do crítico, conduz a formas literárias extremas, que vão desde um “realismo brutalista”, passando ao extremo de uma “literatura hipermediadora” (p. 173), abrindo um leque complexo de possibilidades sobre como conceituar a literatura contemporânea, sobrando a denúncia do sintoma da falta de tensão entre criação e tradição e da necessidade do retorno a uma consciência estruturante da escrita a partir da capacidade mediadora da memória. Mesmo assim, buscando não definições, mas circunscrevendo aspectos do que se poderia pensar como uma literatura urbana contemporânea em São Paulo, encontramos algumas informações por intermédio do seminário *São Paulo na Literatura*, ocorrido em 2004⁷, realizado pelo Instituto Itaú Cultural, que contou em sua organização com o jornalista Manuel da Costa Pinto, ocasião em que foi explorado um panorama do que pode ser considerado como uma *literatura realista urbana* ou um *realismo urbano e suburbano*, o qual, como manifestação literária paulistana, teve início nos anos 1960 e 1970, impulsionada pelo momento de repressão política, pela segregação social, pela violência urbana, além das intensas transformações dos grandes centros urbanos. A partir dos anos 1960, surge uma prosa que se passa na cidade descrevendo o cotidiano das pessoas comuns, da vida noturna e da malandragem nos bairros paulistanos da Lapa, da Barra Funda e de Pinheiros, como em João Antônio, escritor oriundo da periferia da Grande São Paulo, que foi estudado por Zeni (2012) na estrutura de seus personagens ficcionais, quanto ao conceito de “malandragem” presente no texto e nas relações com a biografia do escritor. Já em 1974, o romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, retratou uma cidade fragmentada e caleidoscópica, que lembra aspectos da metrópole de São Paulo, com um enredo desconcertante, que mostra a desordem da cidade e também uma resposta direta contra a ditadura militar e suas tentativas de controle político e social, uma obra proibida por muitos anos no Brasil. A partir de 1990, a literatura urbana apresenta novas safras de escritores, que poderiam ser situados numa chamada *geração 90*, mas também numa literatura suburbana, ou ainda, *literatura maldita* da periferia. Esta última, a partir de representantes da periferia de São

⁷ São Paulo na Literatura (2004). Instituto Itaú Cultural.

Recuperado de <http://www.itaucultural.org.br/explore/literatura/projetos/hotsite/?id=57956>.

Paulo, *rappers*, artistas e autores como, por exemplo, o escritor Ferréz, o *rapper* Jocenir e o poeta Sérgio Vaz, em cuja manifestação cultural aparece a utilização da linguagem coloquial dos subúrbios, como uma tendência da literatura recente, a qual procura representar a realidade violenta e desigual, além da linguagem e do cotidiano da periferia paulistana. Um estudo a respeito dessa *literatura marginal* e seus representantes foi realizado por Nascimento (2006), no qual a junção das categorias da literatura e da marginalidade parece expressar um conjunto de ideias que tem relação com as formas com que se organizaram certos grupos da periferia e que se expressam no vínculo entre as possibilidades de criação artística e a realidade social das populações excluídas. Um outro ramo de artistas, também a partir dos anos 1990, às vezes conhecido como a *geração 90*, traz escritores preocupados com a degradação urbana, a solidão, o sofrimento psíquico, a vida alienante da grande cidade, grupo geralmente composto por autores oriundos da classe média, muitos com educação superior, até mesmo jornalistas e roteiristas, como Fernando Bonassi e Marçal Aquino. Um exemplo de textos desse desdobramento da literatura urbana se encontra reunido no livro *Geração 90: os transgressores* (2003), organizado por Nelson de Oliveira, que traz uma amostra de crônicas de escritores brasileiros, como, por exemplo, Ademir Assunção, Marcelino Freire, Ronaldo Bressane, Marcelo Mirissola e Joca Reiners Terron, entre outros, em contos que têm em comum o experimentalismo, o absurdo, a insanidade, a fragmentação lírica, o fluxo de consciência, as divagações e, notadamente, “o desprezo pelo discurso linear” (Oliveira, 2003, p. 10). A ficção experimental dos anos 1990 é complexa e retrata ambientes, comportamentos e identidades com uma tessitura *sui generis*⁸.

Em uma palestra, Bruno Zeni e Marcelo Coelho⁹ fizeram uma análise desse movimento literário no seminário *São Paulo na literatura*, no qual a ideia de um realismo literário foi posta

⁸ O estudioso, escritor e crítico Flávio de Aguiar, nas contracapas de *Geração 90: os transgressores* (2003), faz uma análise a respeito dessa ficção experimental dos anos 1990. Ele defende que a principal *transgressão* desses cronistas aparece na sua linguagem que se assemelha às bolhas de um aquário, que explodem e desmancham na superficialidade, promovendo uma comunicação que se torna quase impossível. Além disso, trazem em suas crônicas a temporalidade de um “tempo sem fim, ou de um fim sem tempo” e que, em vez de narrativas de uma denúncia, apresentam mensagens como aquelas das garrafas jogadas ao mar após um naufrágio, que mal se sabe quais serão seus destinos. Contextualizadas em paisagens homogêneas, são histórias executadas por personagens que não seriam necessariamente pessoas, mas sim máscaras sem expressão, são habitantes da cidade e desconhecadores do campo ou das estradas, incapazes de contar uma jornada ou uma viagem por falta de densidade subjetiva para tanto. São personagens “que são jovens, ou acham que são”, que acreditam “que a juventude é eterna e desprezam os velhos”, figuras que não saem do mesmo lugar e que, em vez de contar uma história própria, apresentariam fantasias a respeito de si mesmos, espécimes de fantasmagorias que não têm orgulho próprio, embora apresentem grande vaidade. Incapazes de atingir a experiência do sagrado e do erotismo, todavia, falam muito de sexo e buscam juntar seus corpos a fim de escapar da solidão e de sua intensa baixa autoestima camuflada.

⁹ Palestra de Bruno Zeni e Marcelo Coelho com apresentação de Manuel da Costa Pinto em *Do realismo urbano ao realismo suburbano – São Paulo na literatura* (2004). Instituto Itaú Cultural. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2vnS7TQ2icY>.

em questão. Em vez de um realismo, parecem ser narrativas de um sempre presente, do imediato. Marcelo Coelho percebe nesse momento literário paulistano uma literatura do presente, que não evoca, sem memória; é como se o discurso narrativo acontecesse num tempo real em que a cidade de São Paulo não é representada, mas sim *presentificada* mediante a ação concreta dos personagens, tratando-se de uma espécie de “presente narrativo”, um “realismo além da representação”, no qual a ausência de um recuo do narrador lança o leitor de cabeça num tempo sempre presente. Essa geração de artistas, representantes do que se costumou chamar de uma *literatura marginal* das vozes periféricas, tem como grande importância apresentar um coletivo de escritores oriundos das classes mais pobres, fato bastante incomum na história da literatura brasileira, na qual escritores das classes menos favorecidas sempre tiveram pouco acesso a publicar suas obras e raramente conseguiram atingir o grande público. Conforme observado por Bruno Zeni, independentemente de situações ou exceções individuais, uma safra de escritores procedente das classes mais pobres e marginalizadas como a dos moradores da periferia de São Paulo é um fato inédito na história brasileira. Zeni também tocou no ponto de que, nesses textos, a cidade aparece representada como fragmentada, o que já se configura uma dificuldade para se constituir um ponto de vista narrativo; no entanto, trata-se de uma manifestação literária que se institui a partir de uma espécie de *afasia*, “uma dificuldade de constituição do discurso”, do problema em se encontrar as palavras adequadas para representar a si mesmo e a seu ambiente, de uma narrativa fragmentada e muitas vezes circular, na qual a ação dos personagens se desenvolve em cenários urbanos amorfos e quase sempre iguais. Por outro lado, também valeria estar atento, pensando do ponto de vista dos processos que envolvem a imaginação psíquica enquanto transformadora de eventos em experiências, se esse retorno a um realismo literário, essa literatura do presente, para a narrativa da cidade, não poderia também revelar um retorno para uma forma de trazer a cidade para a psique, conforme defendido por Hillman (1993), ao tratar das relações entre cidade e psique.

Seguindo para além da literatura, mas ainda refletindo sobre a relação entre a expressão cultural e a cidade, Scandiucci (2014) realizou uma investigação, fundamentado na Psicologia Arquetípica de James Hillman, na qual estudou as intervenções urbanas do grafite dos muros e prédios da cidade de São Paulo, além de explorar elementos da cultura do *hip-hop*. Entre os vários desenvolvimentos e questionamentos feitos pelo pesquisador, chamam a atenção suas observações sobre o grafite, uma arte de rua ocasional, muitas vezes considerada pelas instituições de controle social como uma prática marginal e confundida como um ato de delinquentes, mas que, em sua expressão de irreverência e aparente desarmonia, numa estranha

linguagem que pode parecer hermética para aqueles de fora do movimento, e que, apesar de parecer estranha aos olhos da maioria, traz uma proposta estética de embelezar a cidade no sentido anímico, de imaginar as ruas e os prédios, muitos deles que se tornaram alvos do grafite justamente porque foram abandonados, entretanto também fornece um diagnóstico ao fazer uma denúncia de que a cidade está psiquicamente doente, vazia de alma. Essa forma plástica de intervenção nos muros e paredes da cidade traz uma expressão cultural que aponta para os caminhos de cura, de levar um olhar para os cantos esquecidos e úmidos, escurecidos não só pela poluição, mas pela sombra de uma multidão que se perde no anonimato e na sedução de um ideal de beleza metropolitana que aparece na forma de prédios altos e espelhados, de condomínios de luxo e *shopping centers* que excluem, em sua dinâmica do consumismo e da ideologia do descartável. Para Scandiucci, o prédio pichado é uma possibilidade de encontro do habitante com a cidade, ou, como em Hillman, de um *patologizar* para um *psicologizar*, visto mediante uma relação com a *anima mundi*, retomando e articulando o conceito neoplatônico de uma psique do mundo, que, na cidade de São Paulo, colocaria o psicólogo numa *clínica na rua*, de um fazer alma no aprofundamento das imagens no que se refere às ambiguidades e às curvaturas que marcam nossa psique profunda. No que diz respeito ao nosso estudo, vale apontar que Hillman (1993) faz referência a *O mal-estar na civilização*, escrito por Freud, destacando deste a sua importância do “exame da cultura com um olhar patológico” (p. 13), uma vez que admitir o mundo como realidade psíquica pode ser uma tentativa de “prevenir a disseminação da infecção psíquica epidêmica” que infesta o mundo dito contemporâneo e nossas cidades, numa aplicação do resgate que Hillman fez do conceito neoplatônico da *anima mundi*.

A ideia inicial de utilizar material literário para estudar o mal-estar na cidade surgiu após o contato com algumas produções recentes do cinema nacional, como, por exemplo, o filme *O invasor*, de 2001, dirigido por Beto Brant, cujo roteiro foi escrito paralelamente ao livro homônimo de Marçal Aquino (2002). Após a leitura do romance e de algumas de suas obras, como a sua coletânea de contos em *Famílias terrivelmente felizes* (2007), procurei outros escritores de ficção urbana, como Fernando Bonassi, com o romance *Um céu de estrelas* (1991) e seu livro de contos *100 Histórias colhidas na rua* (1996), nos quais o ambiente urbano, suas tensões, violência e contradições, o retrato das pessoas comuns e as contradições da vida alienante da megalópole aparecem de forma cortante; apreciei também os personagens estranhos e marginais de *BaléRalé* (2003), de Marcelino Freire e, além destes, também me voltei para outros escritores que produzem ficções urbanas curiosas, como as histórias em

quadrinhos de Lourenço Mutarelli, a prosa de Chico Buarque de Hollanda, além dos contos de Joca Reiners Terron, entre outros trabalhos que, ao meu ver, têm em comum a forma da ficção experimental, a tentativa de fornecer um retrato para o que se poderia chamar de formações subjetivas contemporâneas e de busca de perspectivas sobre o cenário urbano problemático enquanto um continente para o habitar humano. Diante da grande variedade de autores, romances e crônicas, mesmo tentando fixar alguns critérios objetivos de escolha, continuava a dificuldade de tomar uma decisão sobre qual caminho seguir. Como critérios de escolha que naquele momento foram tratados, pensei em romances ficcionais escritos a partir de 1990, em histórias ambientadas na cidade de São Paulo, na questão do espaço urbano e da paisagem como elemento representativo no enredo, em enredos situados num momento próximo ao atual, na presença de personagens que apresentassem dilemas, angústias, sofrimentos, conflitos e problemáticas sociais diversas, numa relação com o urbano.

Foi durante essa demanda por narrativas ambientadas na cidade de São Paulo e durante minhas andanças pelas ruas da urbe que cheguei ao trabalho do poeta, escritor e artista plástico Eduardo Alves da Costa. Em seu livro *Tango, com violino* (2014), lançado em 2014, é apresentado o cotidiano de um personagem inquieto e desassossegado: Abeliano, um professor de história da arte aposentado, espécie de *flâneur* contemporâneo que perambula pelas ruas de São Paulo e que tem como regular meio de transporte para suas odisseias os ônibus metropolitanos. Morador do centro de São Paulo, ele viaja por diversos itinerários, perseguindo diferentes destinos. Aliás, o destino é um dos eixos de sua história, ao tratar do seu encontro com a morte, e também por falar da questão do envelhecimento dentro da metrópole contemporânea vivida por um personagem que, mais do que medo de morrer, apresenta o desejo de viver num mundo que, apesar de problemático, é aquele que é seu único mundo, onde encontra o seu prazer de existir. Trata-se de um personagem que enfrenta seus temores com alegria e agilidade, que não se deixa congelar pela angústia, apesar de não negar sua presença. É uma história marcada por humor, por muita ironia, mas que não deixa de ter como que certa uma atmosfera trágica. Por meio de encontros e desencontros inusitados, às vezes fantásticos e surreais, o personagem vai se construindo numa verdadeira cadeia intersubjetiva com outros que expressam o outro de si mesmo, quando vai se formando a trama da história pela alteridade das situações.

Eduardo Alves da Costa não pertence à *geração 90*, nem é um escritor da *literatura marginal* da periferia paulistana, no entanto, escreveu uma ficção urbana que problematiza as características do envelhecer na megalópole, da aceleração urbana e suas contradições,

apontando para um mal-estar que se aproxima de um sofrimento existencial relacionado à experiência do habitar. De qualquer maneira, é um escritor ambientado não só com o momento artístico dessa literatura urbana, como pode ser verificado em seu romance *Chongas*, de 1974, como também com certos aspectos atuais da vida urbana. O escritor nasceu em Niterói, em 1936, mas mudou-se com seus pais para São Paulo com poucos meses de idade. Formado em Direito pela Universidade Mackenzie, estabeleceu-se em São Paulo e desenvolveu seu trabalho artístico e literário nessa cidade. De certa maneira, ele poderia ser considerado como uma espécie de poeta e escritor marginal, não no sentido de um poeta maldito, mas sim como de alguém que permaneceu no limiar da popularidade, no limite entre o artista e o cidadão comum, à margem da sociedade convencional, flertando com a contracultura. Foi mais conceituado por sua obra poética, e o mais notório de seus poemas, *No caminho, com Maiakóvski*¹⁰, publicado no final da década de 1960, foi traduzido em várias línguas e, aqui no Brasil, serviu de hino para movimentos sociais, até mesmo como o movimento de reivindicação para as eleições diretas no Brasil, o *Diretas já*, em 1983-1984. Cabe citar um fato curioso: ocorreu uma confusão sobre a autoria de um poema seu, que foi atribuída a Vladímir Maiakóvski (1893-1930), o qual ficou sendo conhecido, por muitos anos, pelo grande público, como se fosse do próprio poeta russo. Sobre esse assunto polêmico¹¹, conforme declarou em uma entrevista para a revista *Época*, Eduardo Alves da Costa desabafa que a confusão que manteve seu nome no anonimato por um bom tempo foi como que uma “maldição”, algo que “ajudou a chamar a atenção para minha poesia, mas ocultou toda a minha obra”¹².

Durante a década de 1960, Eduardo Alves da Costa participou da organização de atividades no Teatro Arena de São Paulo; ele também é pintor, tendo as suas obras já expostas em museus brasileiros, como na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2002, e no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 2003. Além do livro *Tango, com violino*, o autor já havia escrito outros romances em prosa, tendo até recebido elogios do estudioso Antônio Houaiss

¹⁰ Parte do poema *No caminho, com Maiakóvski* é bem conhecida: “Tu sabes, / conheces melhor do que eu / a velha história. / Na primeira noite, eles se aproximam / e roubam uma flor / do nosso jardim. / E não dizemos nada. / Na segunda noite, já não se escondem: / pisam as flores, / matam nosso cão, / e não dizemos nada. / Até que um dia, / o mais frágil deles / entra sozinho em nossa casa, / rouba-nos a luz, e, /conhecendo nosso medo, / arranca-nos a voz da garganta. / E já não podemos dizer nada.” (Costa, 2003, pp. 47-49)

¹¹ Na apresentação do editor em *No caminho com Maiakóvski: poesia reunida*, é fornecida uma hipótese para a origem da confusão. Na década de 1970, o escritor e psicoterapeuta Roberto Freire publicou um livro, *Viva eu, viva tu, viva o rabo do tatu!*, em que consta, em sua epígrafe, um trecho do poema, só que cometendo o equívoco de atribuí-lo ao poeta russo; uma explicação para o início de uma confusão que durou muitos anos.

¹² Giron, L. A. O homem que virou Maiakóvski em *Revista Época* (11 de julho de 2014). Recuperado de <http://epoca.globo.com/vida/noticia/2014/07/o-homem-que-virou-bmaiakovskib.html>.

pela sua estreia, em 1974, com o romance *Chongas*. Sua obra poética reunida foi publicada em 2003 com o título de seu poema mais famoso, *No Caminho, com Maiakóvski: poesia reunida*. Por poesia, ele concebe um tipo de “aumento das vibrações” (Costa, 2003, p. 195), tal qual uma potencialização alquímica buscando aumentar as vibrações das linguagens e trabalhar a questão do significado. Desse modo, ele se refere a uma recomendação de Ezra Pound sobre a linguagem poética, para buscar carregar o significado até o máximo possível. Na época do lançamento de *Tango, com violino*, o escritor estava morando em Ubatuba, no litoral norte de São Paulo, junto com a esposa e, eventualmente, fazia viagens para a capital a fim de visitar uma ONG no bairro do Grajaú, na qual tem participação. Para finalizar essa breve apresentação do artista, poeta e escritor, nada melhor do que permitir que ele, com suas palavras, também tome parte disso:

Sou um poeta discursivo.
Meus poemas têm um jeito meio antigo,
Como aquelas coisas que faziam sentido.
Se eu fosse moço e tivesse tempo,
Tentaria a poesia de vanguarda.
Mas o mundo anda tão rápido
e tudo envelhece tão depressa!
(Costa, 2003, p. 197)

Talvez esse “jeito meio antigo” de sua poesia e a crítica sobre a falta de sentido que se espalha na sociedade do espetáculo tenham ajudado na escolha pelo livro que se tornou matéria sobre a qual propus elaborar esta investigação em torno das imagens. Realmente, é difícil estar na vanguarda de um momento tão acelerado, em que tudo se torna descartável muito rápido. E “tudo envelhece tão depressa!”; curiosamente as palavras *depressa* e *depressão* possuem pouca diferença em sua grafia. Geralmente, a depressão e a melancolia são representadas pela vagarosidade, entretanto, como ocorre na psicopatologia, na qual as síndromes depressivas têm como uma de suas características a oscilação de humor (como na ciclotimia ou, mais acentuadamente, no transtorno afetivo bipolar e suas variantes, um estado depressivo que oscila para o de euforia de forma drástica), a vagarosidade da depressão poderia ser o pai da aceleração da euforia. Um dos temas que será desenvolvido nesta análise, por meio do mal-estar na cidade, da investigação do vasto campo da patologia coletiva, mediante a narrativa literária, será justamente o da relação entre velho e novo, vagarosidade e aceleração, diferentes temporalidades, em que a cidade pós-moderna talvez oscile entre uma euforia frenética e uma melancolia crônica.

2. ACOMPANHANDO O IMAGINÁRIO

2.1 O Imaginário e a função da imaginação simbólica

Conforme observamos em Wunenburger (2010, pp. 11-15), o Imaginário pode ser percorrido por meio de diferentes caminhos, quer dizer, ele pode ser entendido como uma espécie de imaginação reprodutora, decorrente da atividade da memória, ou, ainda, relacionado à produção de fantasias irreais; entretanto, pode também ser compreendido como imaginação produtora e criadora, como uma atividade verdadeiramente simbólica de produção de imagens e fantasias. Logo, a concepção de imaginário oscila entre dois entendimentos principais: o primeiro, tratando os fenômenos da imaginação enquanto crenças, memórias passivas, imagens neutras e sem possibilidade de uma existência verificável, o que leva muitas vezes a uma definição negativa do imaginário; o segundo nos conduz a compreender o imaginário quanto a agrupamentos sistêmicos de imagens que são capazes de um tipo de organização *autopoiética*, que, nos termos da poética do devaneio de Bachelard (1996), correspondem a uma abertura do psiquismo em direção à experiência e ao conhecimento do novo, muito próxima de uma imaginação criadora, conforme a noção proposta pelo poeta Samuel Taylor Coleridge (Paula Carvalho, 1998). Por outro lado, a expansão da utilização do conceito de *imaginário* a partir da pós-modernidade aponta para uma descrença quanto a um sujeito autônomo e autor de suas próprias representações, levando-nos a uma perspectiva de produção de imagens em que o aleatório e o lúdico ganham importância no léxico dessa produção. Temos, então, o imaginário como um grande templo para a psique, uma imaginação que não se aparta dos fenômenos da natureza, o reino da imaginação se desdobrando e atravessando a materialidade de nosso ser a partir da transformação criativa de nossas energias corporais e de suas conexões com os meios culturais, sociais e materiais com os quais interagimos.

Em seu livro *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), Gilbert Durand apresenta muito mais que uma série de imagens antropológicas e arquetípicas, com suas imagens simbólicas e suas conexões mitológicas, culturais e espirituais. É um trabalho iniciador ao universo imaginário mediante suas raízes profundas, com um sentido que se volta ao campo da antropologia como “o conjunto das ciências que estudam a espécie *homo sapiens*” (p. 40), na qual o imaginário, além de ser constituído por um amplo conjunto de imagens simbólicas, de temas e de narrativas, é também, e ao mesmo tempo, estrutura geratriz, transformadora e

mantenedora desse conjunto, de modo que estar no mundo é estar na imaginação, e, por isso, teremos a imaginação como fator estruturante do psiquismo e dos diferentes modos de ser e estar no mundo.

Conforme Durand (2004), a presença cultural do imaginário foi bem expressiva nas artes, como no Romantismo, no Simbolismo e no Surrealismo, enquanto correntes que o valorizaram, formando um campo de resistência ao cientificismo racionalista, mas também foi relevante na ciência psicológica, na descoberta do inconsciente e na interpretação dos sonhos, como na Psicanálise de Freud, na qual as manifestações da imagem exprimem o simbolismo dos sintomas psíquicos, ou, ainda, na Psicologia Analítica de Jung, no pluralismo psíquico e na individuação da psique, quando a imagem se expressa como uma espécie de sintoma ao contrário, isto é, um indicador da saúde psíquica a partir do símbolo que faz a ponte entre o individual e o arquetípico, a consciência e o inconsciente coletivo. É o imaginário do psiquismo dividido em dinamismos de atividade e passividade, *tigrado* pelos opostos, mas também mosqueado por uma infinidade de nuances, muito à semelhança do que aparece em antropologia, e que pode ser observado dentro das religiões politeístas. Também é um imaginário que não se divorcia da materialidade do mundo e, tal como visto em Bachelard (1996), relaciona-se aos processos do devaneio e da imaginação poética, nos quais o regime das imagens também diz respeito ao sensorial, com as matérias líquidas e ígneas, aéreas e terrenas.

Conforme observado por Badia (2012, p. 177), a Antropologia do Imaginário de Gilbert Durand se fundamenta como um politeísmo epistemológico, com um solo comum ao do “pensamento tradicional”, quer dizer, que leva em consideração os saberes que fazem parte da ancestral tradição ocidental e oriental, as quais, muitas vezes, foram relegadas ao esquecimento, e por uma hermenêutica simbólica que se distancia do dualismo cartesiano e se aproxima do campo dos saberes marginais e ocultos, da psicologia profunda e da ciência das religiões. Uma concepção de imaginário é, assim, próxima à noção de *mundus imaginalis*, de Henry Corbin e na qual a hermenêutica simbólica também é tributária da filosofia oculta, da *Naturphilosophie* romântica, da magia renascentista e dos poetas malditos das correspondências e similitudes, conciliando arte e ciência alicerçados pelo tripé da recorrência, do paradoxo e da similitude. Disso tudo parte uma formulação para o imaginário que, conforme Durand (1980, citado por Badia, 2012, p. 182), pode ser compreendido como o “universo das polissemias simbólicas que constituem o domínio dos conjuntos psicoculturais”, em que a linguagem simbólica é polissêmica e relativa à alteridade do outro, seja o outro social ou cultural, mas também de tudo

o que reflete e é refletido pelo outro que nos habita enquanto profundidade intrapsíquica. Como antropologia do imaginário, desemboca numa tripartição de saberes, uma vez que, ao mesmo tempo, é antropologia, hermenêutica e filosofia: enquanto antropologia, trata-se de uma ciência profunda, de uma busca do que ocorre por detrás dos acontecimentos etnológicos e das incidências etnográficas; como hermenêutica, abre-se para o campo da interpretação das imagens simbólicas, suas conexões e significados profundos; como filosofia, atuaria mais como uma *antifilosofia*, ou uma “nova filosofia”, como um projeto da desmistificação do pensamento *desmitizador*, do reencontro com o *numinoso*, do “retorno do mito” e do “reencantamento do mundo” (Badia, 2012, pp. 180-181).

Resumir a teoria de Durand seria tarefa árdua, dada a amplitude, a complexidade e, notadamente, o alcance de seu trabalho. Limitar-nos-emos a traçar um percurso, ou melhor, a tentar acompanhar suas imagens, ambicionando nos aproximar de alguns de seus conceitos fundamentais, mormente no que toca à dimensão metodológica a ser perseguida neste trabalho. Nesse sentido, é proposto analisar a Antropologia do Imaginário de Durand enquanto sua função, estrutura e hermenêutica, não nos esquecendo de sua poética. Como função, corresponderia aos modos como a imaginação lida com o tempo e com a morte; como estrutura, pela forma que se organiza por gestos, esquemas e universos arquetípicos. Vista como função, amplia os conflitos humanos por meio dos mitos, expandindo-os até a dimensão do universo, conferindo, assim, uma outra dimensão a estes; vista como estrutura, traz diferentes modos de se lidar com as angústias, que têm em comum o uso da linguagem e da imagem, não para fazer formulação de juízo ou demonstração desta ou daquela verdade, mas funcionando como narrativa, verbal, plástica ou onírica, compreendendo que o mito não tem objetivo ou meta, isto é, tem como finalidade apenas a si mesmo. No entanto, além da função e da estrutura, existe também a sua proposta hermenêutica, os modos de investigação do imaginário e suas implicações subjetivas, sociais e culturais. Nesse caminho, apontaremos alguns de seus principais conceitos, a saber: as faces do tempo, o trajeto antropológico, as estruturas antropológicas do imaginário, sua proposta hermenêutica e a função da imaginação simbólica.

Conforme pode ser visto em Durand (2002), as faces do tempo surgem na forma de imagens nas quais as figuras animais, a escuridão e a queda podem ser consideradas as três grandes epifanias imaginárias da angústia humana diante da temporalidade. Essas formas e suas experiências simbólicas são interdependentes e podem aparecer misturadas nas lendas, nos contos de fadas, nos mitos, nas narrativas, em nossos sonhos e pesadelos, e acrescentaria também, nos sintomas psíquicos, nos delírios e nas alucinações. O primeiro grupo de imagens

dessas faces do tempo são as *teriomórficas*, correspondendo à universalidade dos símbolos animais que povoam a psique e as mais variadas expressões culturais em diferentes grupos humanos. É bem conhecida a frequência com que as imagens de animais aparecem nas fantasias e nos pensamentos infantis, e também na sua expressão dentro dos contos de fadas, nas histórias infantis e em desenhos animados. Já nas lendas e mitos tradicionais, as figuras de poderes animais, divindades com aspecto animal ou formas demoníacas animais, também aparecem com frequência e são dotadas de complexidade. Touros, cavalos, bodes, carneiros, javalis podem estar associados a simbolismos sexuais ou a imagens da libido em seu aspecto mais primitivo e instintivo; ou, ainda, vermes, larvas e moscas poderiam estar associados a sentimentos de nojo e repugnância. Além destes, aparecem aquelas figuras da violência e da agressividade, como a dos canídeos, das feras e dos lobos, estes últimos, que, na imaginação ocidental, surgem como o protótipo do animal feroz por excelência. De qualquer maneira, as formas animais ferozes que, com suas afiadas garras, dilaceram suas presas em muito lembram os temores do tempo devorador que tritura e destrói. O movimento animal e a sua mordida, que também é a mordida do tempo, sintetizam vários aspectos das imagens teriomórficas.

As trevas e o barulho, seus temores e pressentimentos, estão relacionados às imagens *nictomórficas*. Tais imagens estão presentes nas paisagens noturnas e lúgubres, nos sentimentos depressivos e de tristeza, povoados por personagens sombrios e vestidos de negro, como vampiros e seres sobrenaturais, podendo incluir aqui os zumbis, tão em moda nas narrativas atuais. A escuridão sempre será uma ameaça para animais diurnos como os humanos, visto que, no escuro e no breu da noite, tornar-nos-íamos presas fáceis para as feras noturnas ou para um ataque inesperado de tribos inimigas, ambos temores ancestrais que, com certeza, ainda habitam nosso psiquismo. Imagens como dragões noturnos ou aquáticos, águas escuras e profundas, sangue escuro, entre outras, também compõem o quadro de tal categoria de imagens. A escuridão também lembra a cegueira e, por que não, a abertura para as imagens do inconsciente, até mesmo para aquelas zonas sombrias e esquecidas de nosso psiquismo. Também fazem parte dessa dinâmica nictomórfica as imagens da mulher fatal, da mãe terrível, da madrasta diabólica e da aranha, com seus fios a tecer armadilhas, a anestesiá-las suas vítimas para um sono mortal, linhas e tecidos que também servem de base para o enredar das cordas e a mumificação dos mortos, conduzindo a uma sedação profunda e a um estado de hibernação e transformação, tal como a lagarta que se transforma em crisálida e ao final se metamorfoseia em borboleta.

Por último, as imagens *catamórficas*, que sinalizam a queda e a descida abrupta, também solidárias às imagens animais e às aquelas das trevas, comparecem como um medo inato no

ser humano. É bem sabido o conjunto de reflexos inatos que é acionado no recém-nascido em função da mudança brusca de posição que poderia levar à queda. Cair também é expressão comum para indicar fracasso ou derrota, assim como também as vertigens, as tonturas e o medo de cair são sintomas comuns em algumas psicopatologias. Imagens como a de alturas aterradoras, abismos, ventres, valas e buracos, descidas por fossos, pesadelos de se estar caindo em um buraco sem fim, imagens de monstros e ogros engolidores que nos conduzem para baixo, além de labirintos e esgotos, são alguns exemplos desse grupo de imagens que tratam algumas de nossas angústias primitivas. Essas três grandes epifanias da imaginação e da figuração de nossas angústias com relação ao tempo e à morte se prolongam para diferentes estruturas do imaginário e têm no trajeto antropológico, na incessante troca entre as pulsões subjetivas e o meio objetivo, o desenvolvimento de diferentes modos simbólicos da relação com essas angústias primordiais.

O conceito de trajeto antropológico é fundamental para o conhecimento do modo como a dinâmica das imagens se organiza em distintos universos simbólicos, estruturando-se em torno de diferentes grupos de imagens e, também, vem a oferecer a chave dos métodos de exploração do imaginário, seja nas investigações no campo da cultura e na organização social, seja nas artes e na literatura. Conforme definido por Durand (2002, p. 41), o trajeto antropológico corresponde à *“incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”*. Tal trajeto equivale a um posicionamento que relaciona ser humano e meio, corpo e mundo material, social e simbólico e que corresponde a um caminhar reversível de operações, o qual se assemelha aos processos de assimilação e acomodação de Jean Piaget e no qual se deve instalar a investigação antropológica do imaginário:

Afinal, o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam “pelas acomodações subjetivas anteriores do sujeito” ao meio objetivo. (Durand, 2002, p. 41)

Se Piaget trabalhou, em sua teoria, os esquemas corporais, sensoriais, motores e reflexivos, relacionados a uma inteligência sensório-motora, Durand (1988, pp. 40-46) buscou nos grandes esquemas dos reflexos neurobiológicos um dos polos referenciais relacionados ao trajeto imaginário. O sistema nervoso central do ser humano — apesar da grande diferenciação de seu córtex pré-frontal, responsável por funções cognitivas e de linguagem complexas — também depende de camadas anteriores e que já aparecem formadas ao longo da evolução, de estruturas e conexões nervosas responsáveis por funções como a manutenção dos ciclos vitais,

as reações instintivas e as emoções básicas. Apesar da evolução do pensamento, da linguagem e da comunicação do ser humano, segundo Durand (1988), a comunicação entre partes tão complexas do sistema nervoso só poderia se dar por meio de um circuito imaginário, que é praticamente o “conector obrigatório” (p. 41) entre os sítios mais arcaicos de nosso sistema nervoso e os domínios elaborados da representação e da linguagem humanas, os quais servem à construção e à manutenção dos símbolos culturais. Sem propor uma interpretação reducionista para fenômenos tão complexos, mais do que uma correlação entre corpo e imaginação, tais reflexos e funções dependeriam das imagens como conectores obrigatórios e necessários para um funcionamento integrado que tem do ser humano as suas características singulares, as quais alcançam um estilo de consciência e de comportamento adaptados a um campo sociocultural específico, em que o sistema nervoso não é causa inicial nem reposta final, mas função a ser imaginada no conjunto de seus atravessamentos. Assim como ocorre a especialização hemisférica funcional do córtex cerebral, há o hemisfério esquerdo, mais especializado para a linguagem verbal e escrita (abstrato, objetivo, analítico, racional, sequencial), e o hemisfério direito (concreto, analógico, imaginativo, não linear, simultâneo, subjetivo), ambas zonas cerebrais que, além dos circuitos anatômico-funcionais, parecem depender de uma conexão imaginária, como uma avenida de trânsito e comunicação. No entanto, foi mais especificamente pela reflexologia da Escola de Leningrado e a partir dos trabalhos da reflexologia detcheveriana e das “dominantes reflexas” de Vedenski, Betcherev e Oukhtomsky, que Durand encontrou elementos científicos para formulação da sua noção sobre os “gestos dominantes” (Durand, 2002, p. 47), entendidos como aqueles reflexos mais primitivos encontrados no sistema nervoso do bebê, os mais primitivos conjuntos sensório-motores, e, conseqüentemente, os sistemas de acomodações mais originários.

Sobre esses gestos, relativos ao reflexo dominante “que inibe todos os outros reflexos” (Durand, 2004, p. 43), correspondem três dominantes: 1) *posição*: privilegia a verticalidade e a horizontalidade, a ampliação do campo visual, evitando a queda abrupta; 2) *digestiva* ou de *nutrição*: relativa à sucção labial, à orientação da cabeça e ao peristaltismo de descida; 3) *copulativa*: para os esquemas inatos propulsores de acasalamento. São esses, portanto, os processos matriciais corporais das grandes categorias de representação e das estruturas da imaginação: a primeira dominante corresponderia tanto aos esquemas corporais da postura quanto ao da visão e às noções de verticalidade e horizontalidade, assim como o movimento ascendente; a segunda dominante corresponde ao peristaltismo do aparelho digestivo e seu movimento de descida e aprofundamento; a terceira, chamada de copulativa, relaciona-se ao

amadurecimento sexual e aos movimentos rítmicos, cíclicos e de progresso. As três dominantes se conjugam a dinamismos imaginários que podem ser simbolicamente expressos por diferentes objetos e instrumentos, expressões de arte, narrativas e lendas, modos de organização social e processos subjetivos. O universo imaginário relativo à dominante corporal, das estruturas heroicas ou esquizomórficas, corresponde ao regime diurno da imaginação; já a dominante digestiva, como estrutura mística; e a dominante copulativa, como estrutura dramática ou disseminatória, tem seus universos imaginários relacionados ao regime noturno. Com essas dominantes corporais, surge um conceito essencial que percorre o pensamento de Durand (2002) sobre as estruturas antropológicas do imaginário, que são os esquemas, ou *schèmes*, em francês, que podem ser compreendidos como um verdadeiro esqueleto dos processos da imaginação.

O primeiro grupo de esquemas está relacionado à dominante postural, ao andar ereto, à liberação das mãos e ao posicionamento do olhar, o que tornou o animal humano extremamente habilidoso com suas mãos e sensorialmente visual, a partir dos quais aparecem esquemas ascensionais, luminosos e diairéticos, ou de corte, relacionados à representação, à capacidade de discriminação e às abstrações de cunho analítico. A imagem do *Gládio*, símbolo do guerreiro combatente e matador de monstros, expressa a capacidade de separar e discernir, criando oposições e polaridades, que, em seu extremo caso, resulte em cisão patológica, o que poderia corresponder a formações do espectro autista ou psicótico. Já a imagem do *Cetro* corresponde ao poder ascensional e hierarquizado, é o símbolo do rei. Esses esquemas formam as estruturas esquizomórficas ou heroicas, orientadas pelo idealismo e pela tentativa polêmica da luta contra o mal, da batalha contra as trevas e da tentativa de evitar a escuridão da morte. Formados pelos mitos dos heróis guerreiros que enfrentam o mal, aqueles que lutam contra as adversidades do caminho, que buscam a superação a qualquer preço, apresentam em seus esquemas verbais a antítese e a distinção entre o certo e o errado, o bem e o mal, o alto e o baixo, o objetivo e o subjetivo; busca-se a clareza, a purificação e sua concepção de verdade. Aqui, os símbolos da espada, da luz e da elevação formam um entrelaçamento de conceitos, ideias, imagens e narrativas que têm como objetivo vencer a luta contra o mal e fugir do tempo devorador a partir de uma atitude antitética e vertical ascendente. Trata-se de um regime da antítese, das purificações e dos pensamentos transcendentais: “E pode-se dizer que a atualização do *Regime Diurno* da imagem se faz pelo gládio e pelas atitudes imaginárias diairéticas. O *Regime Diurno* é, portanto, essencialmente polêmico” (Durand, 2002, p. 179).

O segundo grupo de esquemas, o digestivo, relativo aos mecanismos de engolir e absorver, do peristaltismo digestório, dos tubos e câmaras viscerais que armazenam os conteúdos e dão passagem a eles até sua eliminação final, correspondem aos esquemas de descida e interiorização, de inversão e de intimidade. Aqui, a imagem da *Taça*, do recipiente, do vaso, corresponde a um simbolismo amplo e complexo, visto ser uma imagem que leva às misturas, ao contato, às matérias viscosas, à assimilação, à fermentação e à transformação, cercadas de um realismo sensorial e concreto, o qual, na imagem da quente intimidade, conduz as estruturas místicas ou antifrásicas da imaginação, cujos sistemas verbais do eufemismo e da confusão, da mistura entre diferentes, também operam a fim de inverter e assimilar o mal, a morte e a escuridão. Aliás, aqui não haverá mais oposição entre bem e mal, vida e morte, visto que é a busca da vida na morte; nesse aspecto, o sepulcro é, ao mesmo tempo, o berço que embala no misterioso ventre da terra, e a descida será aquela que nos conduz aos mundos ínfimos, etapa metafórica de iniciação aos mistérios, e não uma experiência literalista de terror ligada ao medo da inexistência. Em seu extremo, esse grupo se remete a aspectos neuropsicológicos que se assemelham à viscosidade do epilético e aos estados convulsivos. As fantasias digestivas e ginecológicas conferem ao mecanismo do encaixe e da continência seu paradigma fundamental, que também aparece como imagem do aconchego da intimidade, quando “conjugam-se a penetração branda e o acariciante repouso do ventre digestivo e do ventre sexual” (Durand, 2002, p. 202). O simbolismo da taça, do refúgio, da descida, da gruta são elementos que se expressam em narrativas, lendas e sonhos, característicos do regime noturno do imaginário, são a penetração de um centro, uma vez que, se nas estruturas heroicas o movimento é de ascensão, aqui ele se assemelha mais a uma escavação, um movimento de lentidão e, por vezes, labiríntico. Se o herói se lança em um rápido voo solar, o místico realiza um lento mergulho dentro de mares azuis e profundos: “Trata-se de ‘desaprender o medo’. É uma das razões pelas quais a imaginação da descida necessitará de mais precauções que a ascensão.... Porque a descida arrisca-se, a todo momento, a confundir-se e a transformar em queda” (Durand, 2002, pp. 200-201). São esquemas de processamento lento, de eufemismo, de inversão, de assimilação e de transformação.

O terceiro grupo de estruturas da imaginação é relativo à rítmica sexual e ao gesto copulativo, em que aparecem os esquemas rítmicos, cíclicos e progressistas. A conjunção sexual aponta para a união dos corpos e para uma fusão perpetrada por convulsões rítmicas e involuntárias que rompem com os limites da consciência, mas também depende, como na natureza, de ciclos mensais, lunares e anuais, verificados pela mudança durante as estações,

além de determinados pelos ciclos reprodutivos. Com suas imagens da *Roda Denária* e do *Pau*, evocam o movimento do círculo em movimento e do crescimento progressivo da árvore. Aqui, não se trata mais de idealismo ou representação, nem do realismo sensorial, mas sim da coincidência de opostos, da síntese das oposições e da dualidade que se divide em três, dramatiza-se, daí o nome dessa estrutura, sintética ou dramática. Cabe lembrar também que, no drama, convergem uma pluralidade de artes: texto, interpretação, dança, cenário, figurino, música, etc. Nessa estrutura, o correspondente psicopatológico é a ciclotimia, a variação dos estados de humor, cujo drama consiste justamente nesses altos e baixos involuntários. Esses altos e baixos lembram as marés e as mudanças das fases da Lua; Durand cita esquemas numéricos: se a aurora é o um, o zênite é o dois, o crepúsculo, o três, a noite mantém os mistérios do número quatro, que também é número lunar e das suas quatro fases. Também o círculo pode ser dividido em quatro, um círculo quadripartido, cujo centro é traçado pela cruz, sinal da totalidade, tal como apontando para as quatro direções cardeais do espaço, o domínio do tempo pelo imaginário espacial, ou ainda em oito, criando os raios da roda da totalidade. Assim como a estrutura mística que pertence ao regime noturno do imaginário, a estrutura dramática também tem, no eufemismo, seu modo de lidar com o tempo e com a morte, é o princípio da ligação das partes, pondo “alternativamente em jogo as valorizações negativas e positivas das imagens” (Durand, 2002, p. 283), apresentando tanto a face triunfante quanto a face trágica do mito, e, portanto, dramatizando, tratando-se de esquemas e estruturas que não lutam contra o tempo e a finitude, como faz o herói matador de monstros, nem abraçam a escuridão no tálamo das entranhas da terra, como se entrega o místico, mas que, a partir da conciliação dos opostos, organizam o tempo na forma de uma narrativa. Vale a pena lembrar que a roda é isomorfa ao anel e também pode representar o ciclo anual; sendo uma imagem do tempo circular que retorna sempre, é o círculo do *ouroboros*, a serpente que engole a própria cauda, também imagem do infinito, “é dialética material da vida e da morte, a morte que sai da vida e a vida que sai da morte” (p. 316). E assim, como o Natal solar e a Páscoa lunar são imagens da renovação, a serpente que, segundo Durand, é um dos símbolos mais importantes da imaginação humana, é a própria encarnação material da renovação, seja como serpente alada, serpente com chifres, a *kundalini* tântrica ou ainda a serpente do Paraíso, a que compõe o mito da queda e ruptura como abertura para a reconciliação, fazendo do movimento da unificação dos contrários, e pelo drama mítico da morte e do renascimento, o organizador das narrativas, quer dizer, “a poesia, a história, assim como a mitologia ou a religião não escapam ao grande ciclo da conciliação dos contrários” (p. 294).

Mas o trajeto antropológico, além desse aspecto invariante do corpo, que funciona como que uma matriz comum para o imaginário da espécie humana, possui também uma variância fundamental que depende de sensibilidades relacionadas ao espaço, à localização geográfica, aos símbolos e valores culturais, entre outros, o que faz do trajeto antropológico, no mínimo, um trajeto biopsicossocial. Cabe retornar ao processo de formação do símbolo segundo Durand:

O “trajeto antropológico” representa a afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de “vaivém” contínuo nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, na outra “ponta”, nas várias interpelações do meio cósmico e social. (Durand, 2004, p. 90)

Quer dizer, além das dominantes reflexas e seus gestos, na outra ponta desse vaivém existem as variações e as diferenças dos ambientes geográficos, dos antecedentes históricos e culturais, das organizações sociais e esquemas familiares e de parentesco específicos, do inacabamento do ser humano, das suas pulsões e demandas corporais. Exemplificando, para organização de alguns aspectos do imaginário simbólico heroico, diairético e ascensional, teríamos:

Por exemplo, para tornar-se um símbolo, a estrutura de posição fornecida pelo posicionamento do reflexo dominante na vertical necessita da contribuição do imaginário cósmico (a montanha, o precipício, a ascensão...) e socio-cultural (todas as pedagogias da elevação, da queda, do infernal...), sobretudo. Reciprocamente, o precipício, a ascensão e o inferno ou o céu somente adquirem um significado de acordo com a estrutura da posição inata da criança. (Durand, 2004, pp. 90-91)

Complementando os estudos neurobiológicos sobre os três reflexos dominantes, Durand também cita trabalhos antropológicos importantes, como, por exemplo, Georges Dumézil e seu esquema da tripartição funcional observada entre os indo-europeus, como a da formação das três castas ou ordens sociais, a guerreira, a produtiva e a sacerdotal, isotópica às constituições psicofisiológicas acima referidas, e também menciona a tese de André Piganiol, que opõe os rituais pastoris aos agrários, entre o monoteísmo do deus pai das tribos nômades pastoris e o politeísmo dos cultos à deusa mãe dentro dos ritos sacrificiais agrários, os quais, além de explicitarem a relação simbólica entre o celeste e o telúrico, entre a luz e as trevas, entre o Sol e a Lua, entre os cultos da aurora e os do crepúsculo, também convergem para os regimes diurno e noturno do imaginário, respectivamente. Ainda, outra relação com os estudos antropológicos pode ser observada nas concepções de Roger Bastide, o qual, por um caminho diferente de pesquisa, realizado nas religiões afro-brasileiras, fez uma distinção entre “três princípios irreduzíveis” (Durand, 2002, p. 439), o “princípio do corte”, o “princípio da participação” (ligação mística) e o “princípio da correspondência” (analogia), cuja lógica funcional é sintomática de diversos sistemas isomorfos de imagens e cuja polarização e conjunção

simbólica remetem à pluralidade dinâmica dos universos, diairético (heroico), de intimidade (místico) e rítmico (dramático).

Esses fundamentos funcionam como um alicerce, um solo de sustentação para algumas aplicações, aqui importando o seu potencial investigativo, particularmente em sua aplicação para o campo psicossocial. Conforme Paula Carvalho (1990), dentro de uma perspectiva *holonômica*, ou seja, da confluência entre tradição, ciência e poesia, e que parte da função simbólica como método mediador e transdutor das imagens, ocorre que todo imaginário é social e organizacional. Se o trajeto antropológico corresponde às relações entre um sujeito e seu corpo com o meio cósmico, espacial e social, esse trajeto também corresponde aos impasses e limites que existem na fronteira entre o sujeito e a cultura, entre o corpo e espaço, entre o eu e outro; a imaginação preenche aquilo que está oculto, sem oferecer uma resposta pragmática ou conceitual, permanecendo no campo da virtualidade e da metáfora, produzindo uma juntura entre o *psico* e o *social*, sem trazer necessariamente uma solução, mas possibilitando uma articulação nessa interface. Para extrair sentidos e significados que preenchem essa juntura entre o individual e o coletivo, entre o sujeito e seu espaço, a abordagem interpretativa fundamentada na antropologia do imaginário se vale das hermenêuticas da produção de sentido, instauradoras, que procuram solo no campo da imaginação simbólica e do inconsciente arquetípico.

Em seu livro *A imaginação simbólica* (1988), Durand disserta sobre as hermenêuticas do “recolhimento do sentido”, tal como a “remitização” presente na filosofia de Martin Heidegger, além do posicionamento amplificador diante do símbolo, como em Jung, e do devaneio poético, como em Bachelard, mas que também incluem uma lista de especialistas, como, por exemplo, Ernst Cassirer, Henry Corbin, alcançando na fenomenologia hermenêutica de Paul Ricoeur a convergência entre as hermenêuticas instauradoras e as redutoras. A partir dos detalhes e das diferenças entre as hermenêuticas da suspeita, ou redutoras, e as instauradoras, aparecem diferentes perspectivas frente ao símbolo. Partindo de Paul Ricoeur, Durand aponta que o dilaceramento do símbolo entre significado e significante produz diferentes olhares de investigação, ocorrendo, então, duas hermenêuticas, e, portanto, duas maneiras de ler ou de confrontar o símbolo:

As hermenêuticas redutoras ou da suspeita se revelam quando o símbolo é entendido como epifenômeno ou sintoma, quando a investigação opera como uma arqueologia que mergulha no passado biográfico, sociológico ou histórico, realizando um processo de *desmitificação* ou de *denúncia da máscara*. Tal ocorre, por exemplo, em Marx, Freud,

Nietzsche ou Lévi-Strauss, os quais aparecem como importantes expoentes desse movimento. Trata-se da tentativa de desmascarar, de abrir as portas para o que está oculto atrás de camadas a serem escavadas.

As hermenêuticas instauradoras ou amplificadoras, por sua vez, partem da força de integração do símbolo, são a busca escatológica da reminiscência, do apelo à ordem essencial, com um processo de *remitização* por meio da *revelação da essência*. Podem-se citar aqui, como representantes dessa vertente, Heidegger, Jung, Eliade e Bachelard. Trata-se do processo de reconciliação com o símbolo, que aponta para o que é, amplificando a essência mediante círculos concêntricos que se expandem, tal como o resultado de uma pedra que tocou o espelho da lagoa.

Como todo símbolo é duplo, é efeito originário de uma causa, e também é portador de um sentido, recomenda Durand, a partir de Ricoeur, que não se rejeite nenhuma dessas hermenêuticas opostas, o que nos levaria a um sentido convergente das hermenêuticas:

Então pode-se conceber que as hermenêuticas opostas e, no seio do próprio símbolo, a convergência de sentidos antagonistas, devam ser pensadas e interpretadas como um pluralismo coerente onde o significante temporal, material, ainda que distinto e inadequado, se reconcilia com o sentido, com o significado fugaz que dinamiza a consciência e salta de redundância, de símbolo em símbolo. (Durand, 1988, p. 96)

Entretanto, adverte Durand que, apesar da importância de ambas as hermenêuticas, a busca do sentido na potência do símbolo integrador se diferencia das propostas científicas da desmistificação. Isso se dá por ser impossível pensar numa sociedade sem poetas, crenças, valores ou processos criadores. A dimensão da esperança prepondera sobre um esclarecimento desprovido de sentido simbólico; a ausência dessa experiência simbólica instauradora, caso fosse possível, caracterizaria uma sociedade devastada por seus próprios pavores e deserta, vazia, sem esperança. Resumindo, as hermenêuticas redutoras ou da suspeita, em sua arqueologia, conduzem a importantes esclarecimentos científicos a respeito das questões humanas, todavia, independentemente do método, a saber, arqueológico ou instaurador, a questão fundamental é que a redução ou a negação podem abrir caminho, denunciar os equívocos, limpando o campo do conhecimento de tudo aquilo que está entorpecido e camuflado, desmascarando-o; porém, o problema se apresenta quando um método, atinge tal ponto de acidez que geraria o risco de anular o sentido da existência ou da sensibilidade para o psíquico, e, dessa forma, corre-se o risco de promover uma concepção vazia para a relação entre ser humano e mundo.

Do símbolo em sua concepção arquetípica, da síntese equilibradora da psique individual com a psique coletiva e do papel da imagem como fator equilibrador do campo psicossocial, a ideia da imaginação simbólica como fator equilibrador dos processos psicossociais se liga à concepção do símbolo como o que reverbera, o que está ausente tornando-o presente, que se “remete a um indizível e invisível significado, sendo assim obrigado a encarnar concretamente essa adequação que lhe escapa, pelo jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas que corrigem ou completam inesgotavelmente a inadequação” (Durand, 1988, p. 19). Desse modo, a hermenêutica instauradora, ou simbólica, tem um campo de contribuição para uma análise artística, literária e de outros fenômenos culturais. A percepção do símbolo enquanto *Sinnbild*, imagem de sentido, é o ponto-chave para a compreensão dessa hermenêutica. Partindo-se de uma compreensão do símbolo alinhada com aquela descrita por Jung, ou seja, do símbolo enquanto transformador da energia psíquica (Jung, 2008), ou como mediador entre a consciência e os conteúdos do inconsciente, tal como na função transcendente (Jung, 1983), observamos aqui um simbolizar que não se refere somente a um processo linguístico ou comunicacional, mas sim a uma forma de *equilíbrio-desequilíbrio-reequilíbrio psíquico* que faz parte da dinâmica do processo de individuação do psiquismo, ou, dito de outra maneira, dos processos intrapsíquicos que se seguem ao longo da vida humana e que levam a uma crescente ampliação e reestruturação do campo da consciência a partir das constelações arquetípicas.

Do ponto de vista interpretativo-hermenêutico, um aspecto central a se frisar é que o símbolo se remete a alguma coisa, mas não se reduz a ela, guardando um sentido oculto a partir do que está aparente. Como ponte entre o pessoal e o arquetípico, ele também está a meio caminho entre o cultural e o natural, o espiritual e o instintivo, o visível e o invisível, e se liga àqueles modelos arquetípicos que correspondem a um “sistema de virtualidades” e que se referem a uma “infra-estrutura ambígua da própria ambiguidade simbólica” (Durand, 1988, p. 60). Sendo a virtualidade uma potencialidade, uma possibilidade de algo existir, o símbolo, enquanto ponte entre o pessoal e o arquetípico, faz a aproximação, de uma forma dinâmica, com uma estrutura organizadora das imagens que ultrapassa as concretudes dos signos, de tal modo que, nas hermenêuticas instauradoras, é a exaltação arquetípica do símbolo que nos dá o seu sentido, e não o seu arrefecimento a um signo. É a amplificação da imagem que indica um caminho do sentido, e não o seu enquadramento em categorias e definições pontuais.

Mais especificamente sobre o método na antropologia do imaginário, Durand (1981) desenvolve a proposta de uma *mitodologia*, como o resultado de um novo espírito científico, segundo as propostas de Bachelard, e também tomando como base aspectos da ciência moderna,

particularmente, das novas teorias da física, propondo transportar uma nova epistemologia, que lide com as questões do tempo e do espaço de uma forma revista e que se aproxime do que é observado nos processos do imaginário. Na mitodologia, o mito é tomado como a derradeira possibilidade explicativa para a existência humana: “Já não uma metodologia mas uma *mitodologia*. Como se o mito, o *sermo-mythicus*, fosse o último momento possível, teoricamente possível, de explicação humana” (Durand, 1981, p. 60). Das ciências, Durand cita como algumas referências para seu *método mitológico*, a psicologia de Jung, com sua noção de uma psique profunda, James Hillman e a psicologia arquetípica, Mircea Eliade e a antropologia profunda dos temas sagrados, Henry Corbin e sua noção de *imaginal* e do *mundus imaginalis*, Georges Dumézil e seus estudos sobre a história antiga, entre outros pesquisadores que têm em comum, em seus respectivos campos de atuação, o fato de explorarem o campo do imaginário e suas expressões da vida humana, da cultura e da sociedade, observando como vida e imaginação se organizam na produção de sentido.

Para Wunenburger e Araújo (2003), o imaginário é o elemento característico e essencial do campo psicocultural e identificado com o mito, “o primeiro substrato da vida mental, da qual a produção conceptual é apenas um estreitamento” (p. 26), de tal modo que, na Antropologia do Imaginário de Durand, surgem duas vias de investigação que se diferenciam, mas que também se entrecruzam e se complementam, resultando, assim, dois métodos complementares de investigação dos fenômenos relacionados ao campo da imaginação. Tendo por fundamento a noção de que os mitos e suas imagens correspondentes tendem a se organizar e a se expressar em narrativas, revela-se, então, que eles podem ser compreendidos por intermédio de dois caminhos de pesquisa: *a mitanálise*, na forma do estudo dos fatos culturais do imaginário coletivo, de sua simbólica e de seus mitos; e *a mitocrítica*, qual, tal como uma forma de crítica literária, procura evidenciar num autor, numa obra de uma determinada época e meio, quais são os mitos diretores e suas transformações mais significativas e de que forma um determinado sinal de caráter pessoal de um autor contribui para a transformação da mitologia estabelecida, ou para acentuar este ou aquele mito diretor estabelecido.

Nesse sentido, a mitodologia duraniana compreende a mitocrítica e a mitanálise. Por mitanálise entende-se um exame exaustivo das obras ou dos bens culturais de uma determinada época: “a mitanálise, na sua acepção mais ampla, prolonga naturalmente a mitocrítica, que visa a detecção dos mitologemas, de traços míticos, de mitos, de alegorias, de emblemas” (Araújo & Ribeiro, 2015, pp. 70-71). Assim, como método de estudo do imaginário, considerando-se a obra artística singular como um entrecruzamento de história, movimentos sociais,

subjetividades e biografias pessoais, a mitanálise carrega para a dimensão socioantropológica os procedimentos e o imaginário expostos por meio da mitocrítica. Desse modo, embora a mitocrítica forneça um solo para a mitanálise, a mitodologia está na encruzilhada entre a mitocrítica e a mitanálise, que se complementam, pois “funda-se da análise comparatista dos procedimentos simbólicos como elementos determinantes da criação literária e artística (mitocrítica) e como elementos sintomáticos das atitudes socioculturais (mitanálise)” (Araújo & Ribeiro, 2015, p. 71). Portanto, os dois processos não costumam ser utilizados separadamente, uma vez que “os domínios estudados pela Mitocrítica e pela Mitanálise interceptam-se, porquanto o texto analisado pela primeira emerge sempre num contexto que é domínio da segunda” (Araújo & Silva, 2003, p. 350). O que se procura dizer é que, se a mitocrítica investiga os conteúdos imaginários e arquetípicos das obras artísticas e literárias, a mitanálise realiza o estudo dos mesmos conteúdos como configuradores dos fenômenos socioculturais; portanto, seria desaconselhável tentar dissociar os dois processos de investigação, os quais fazem parte do que Durand (1983) denominou como uma “Ciência do Mito” (p. 45), cuja opção epistemológica consiste em nunca fazer o corte entre o texto cultural e o contexto social, compreendendo que existe “uma passagem contínua entre a expansão de um mito, o movimento do mito exterior ao texto, quer no meio ambiente, quer na biografia do autor, quer nos acidentes históricos que puderam influir na preparação do texto” (p. 46).

A mitanálise, segundo advertem Araújo e Silva (2003, pp. 339-340), ao contrário do que acusam alguns de seus críticos, não se define como uma busca pelo passado ou pelo mito como um traço da história antiga, mas, muito pelo contrário, a mitanálise se articula permanentemente com o presente, mediante uma dialética entre pensar o passado e se interrogar sobre as perspectivas do futuro. Também seria incorreto associar a mitanálise a uma espécie de metafísica de inspiração esotérica, uma vez que, na realidade, o universo da mitanálise se encontra dentro de um cruzamento de abordagens acadêmicas, de cunho interdisciplinar e que tem como principal denominador comum o estudo aprofundado do imaginário mítico.

Com relação aos principais pressupostos que fundamentam a mitanálise, retornamos à discussão de Durand (1988), de que se trata de uma abordagem presente dentro do campo das hermenêuticas instauradoras ou amplificadoras. Assim, parte-se do conceito de que o imaginário é bidimensional, ou seja, é, ao mesmo tempo, cultural e antropológico. Entretanto, apesar desse aspecto bidimensional, considera-se que tais dimensões são inseparáveis, e que a expressão dos conteúdos do inconsciente coletivo se faz pelo meio sociocultural. Um inconsciente antropológico, “ligado à arquitetura mesma do corpo humano, da rede

neurológica, enfim, está ligado ao *homo sapiens* no seu todo” (Durand, 1983, p. 9) e vai sendo realizado na cultura. Por outro lado, conforme explicou Paula Carvalho (1999, p. 239), esse capital inconsciente dos gestos que compõem o humano, o campo das invariâncias, forma o polo arquetípico do imaginário que, com os *schèmes*, ocorre como uma ancoragem corporal desse imaginário, mas que, de outra parte, dentro do campo das polissemias simbólicas, como conjuntos psicoculturais, pertence ao campo das variâncias imaginais, dos mitos e das utopias, dos sistemas conceituais, e tem no símbolo o elemento que faz a junção entre o arquetípico e o conjunto dos fenômenos psicossociais. Daí a importância de se discriminar arquetipo de imagem arquetípica, dado que, enquanto o primeiro se encontra em um campo, por definição, inacessível à consciência, a segunda tende a se expressar em imagens e símbolos no campo sociocultural.

Existem dois conceitos fundamentais para se compreender a mitanálise como um método de investigação do campo psicocultural ou psicossocial. Eles são a tópica sociocultural do imaginário e a bacia semântica. Durand (2004, pp. 92-93) lembra que seu modelo da tópica sociocultural do imaginário (que vem de *topos*, lugar) foi elaborado tomando-se como base as duas famosas tópicas desenvolvidas por Freud sobre seu modelo de aparelho psíquico, da psicodinâmica do isso, do ego e do superego. Compreendendo o mito como o aspecto primordial do psiquismo, a tópica sociocultural propõe apresentar o trajeto evolutivo e a involução do mito, tanto pelos seus movimentos ascensionais como descensionais, quer dizer, pela racionalização progressiva do conteúdo mítico ou pela “mitologização progressiva dos conteúdos ideacionais” (Araújo & Ribeiro, 2015, p. 72), respectivamente. Durand (1983) resumiu essas ideias em um modelo que opera em três níveis: *nível fundador* – do *isso psicoide*: trata-se do universo mítico ou arquetípico, correspondendo aos conteúdos imaginários matriciais, sonhos, desejos, pulsões; *nível actancial* – do *ego social*: ainda possuidor de carga simbólica relacionada às imagens arquetípicas, mas que vai se racionalizando ou se diluindo progressivamente e é onde ocorre o acolhimento das produções culturais, artísticas e literárias; *nível racional* – análogo a um *superego institucional*: corresponde aos discursos unívocos, às pedagogias, às ideologias, às produções científicas, a tudo aquilo que toma a forma de um discurso racional.

O imaginário antropológico está ligado ao nível fundador, ao *isso psicoide*, que corresponde a um máximo de não racionalidade, local dos discursos dilemáticos e contraditórios e das grandes imagens primordiais dos mecanismos inatos de desencadeamento, como os *Urbilder* de certas espécies (Durand, 1983, p. 9), enquanto o imaginário sociocultural

tem relação com a passagem pelo *ego social*, o campo dos atores do jogo social, das funções, das estratificações e dos polos, das funções sociais positivas ou veneradas, e também do polo negativo, das funções renegadas e marginalizadas pela ideologia social vigente. Tais funções avançam para seu estabelecimento no nível desse *superego institucional*, podendo alcançar o ponto da máxima racionalidade, na qual se encontram os discursos unívocos e em que se desenvolvem as pedagogias; é quando as sociedades estabelecem sistemas diversos de classificação, as *epistemes*, as ideologias e as utopias, mas também “onde se encontra a menor espessura mítica” (p. 10), existindo, então, a translação entre um imaginário sociocultural e um imaginário antropológico, potente das imagens míticas e das formas arquetípicas.

É justamente no trânsito, no movimento descensional ou ascensional dos conteúdos e das imagens, que ocorre a pesquisa sobre o imaginário e suas expressões míticas, como o mito, o que caracteriza uma perspectiva dinâmica e mutável quanto ao conteúdo a ser investigado dentro da pesquisa. Dessa forma, não há separação, mas sim uma troca simbólica na transição entre os estágios. Outro ponto importante que diz respeito à tópica sociocultural do imaginário é que ele não trata da dinâmica de um único mito, mas do conflito entre diferentes formas imaginárias, muitas vezes divergentes, e que expressam distintos conteúdos que não se esgotam, sobrevivendo como marcas que persistem na memória coletiva: “no fundo, uma sociedade vive sobre dois mitos: uma corrente mitológica que vai beber às profundezas do *isso*, do inconsciente social, mas na realidade, os mitos não se apagam na memória social, e poderíeis sobrepor os dois esquemas” (Durand, 1983, p. 21). Como exemplos dessas correntes e contracorrentes do imaginário, como um manifesto, que vai perdendo a força original ao longo do tempo, tornando-se mais racionalizado, e outra contracorrente subterrânea, e que realiza o movimento contrário, Durand cita as conclusões de Nietzsche a respeito da civilização helênica, a qual tinha o seu equilíbrio justamente no confronto entre o polo apolíneo, ou luminoso, e o dionisíaco, ou noturno (2004, p. 97); mais recentemente, observando o imaginário europeu, Durand argumenta sobre a ocorrência dos mitos de Ícaro/Prometeu e Salomé/Orfeu, no final do século XIX, e os mitos de Dioniso e Hermes para boa parte do século XX (1983, pp. 12-19). Essas variações e esse fluxo e refluxo (esquemas de movimento ascensional e descensional) dos conteúdos imaginários nos conduzem a um outro conceito-chave desenvolvido por Durand, que é o da bacia semântica.

A bacia semântica é uma metáfora hidrográfica sobre as transformações operadas pelo mito dentro da memória coletiva e sociocultural, é o movimento já previsto na tópica sociocultural, só que, desta vez, dividido em fases. Paula Carvalho (1999) considera essa

metáfora como uma “noção-chave” para a mitanálise, a qual “permite no interior de um grupo humano culturalmente bem circunscrito determinar as variações e os preenchimentos de ‘constelações de imagens simbólicas’, permitindo, assim, a imediata identificação de uma ‘figura estrutural ou estruturante e uma constelação simbólica’” (1999, p. 226). Conforme descreveu Durand (2004, pp. 100-116), do ponto de vista histórico-temporal, a bacia semântica está escalonada, metaforicamente, em seis fases: escoamento, divisão de águas, confluências, nome do rio, organização dos rios, deltas e meandros. As primeiras e últimas fases podem sobrepor-se a outra bacia semântica, o que gera tensões entre os mitos manifestos e os mitos latentes (reprimidos, ou ainda em fase potencial). Portanto, miscelâneas entre estruturas imaginárias antigas e as novas podem ser observadas durante a transição de fases, gerando certas quimeras de imagens, o que pode tornar um processo investigativo ainda mais delicado.

Resumindo, a tópica sociocultural e a bacia semântica proposta por Durand são conceitos complementares que ajudam o pesquisador a perceber melhor “o retorno do mito, ou, dito com outras palavras, a sua ressurgência, quando ele emerge da latência das narrativas e do designado ‘nível fundador’ (máximo de não racionalidade – domínio dos discursos dilemáticos) da ‘tópica’ sociocultural à superfície quer dos textos, quer dos contextos sociais” (Araújo & Ribeiro, 2015, p. 73), um processo no qual ocorre a transdução imaginária do mito até a narrativa, ao contexto discursivo ou vice-versa, que vai se transformando ao longo do tempo. Pensando a pesquisa no campo psicossocial, a tópica sociocultural ajuda a compreender o imaginário por meio das perspectivas arquetípica e sociocultural. Conforme exposto, são enfoques inseparáveis, mas, ao mesmo tempo, existem como duas faces da mesma moeda, o que, dependendo da perspectiva de observação, poderia se dar mais ênfase a uma face em detrimento da outra. O que a mitodologia nos apresenta é uma compreensão da sua dialética; assim sendo, o imaginário e os mitos se aproximam dos fenômenos culturais e sociais dentro de uma perspectiva simbólica em que ficção e história, mito e fenômeno social não se contradizem, mas se complementam, por intermédio da mitocrítica e da mitanálise.

Durand (2012) fala do método mitocrítico como o resultado de um longo processo de experimentação e aperfeiçoamento, que, apresentado como uma forma de investigação das obras artísticas e literárias por um *método qualificativo*, tem como chave compreensiva a redundância do mito, assemelhando-se metaforicamente à apreciação da linguagem musical. Podemos interpretar tal metáfora pelo modo como a qualidade de uma música é captada por nossa experiência sensível, pelo modo como as suas vibrações nos tocam. Com relação ao universo das imagens, o ato de qualificar alguma coisa, prover uma qualidade bem definida a

um objeto, ou a uma ação, consiste na percepção de certas redundâncias, baseadas no caráter insistente dos temas que compõem o material investigado.

Enquanto processo de qualificação, este trabalho sensível não pretende esgotar o sentido da obra, uma vez que “o ‘sentido’ de uma obra humana, de uma obra de arte, está sempre a ser descoberto, ele não é automaticamente dado por uma receita de análise *fastfood*” (Durand, 2012, p. 137). A obra de arte ou literária demandaria constantemente uma necessidade de interpretação ou de uma reinterpretação, fenômeno que dá vida à obra, a qual, sem essa potencialidade de tradução, restaria imobilizada, morta. Apresentando essa vereda de investigação, Durand nos convida ao primeiro passo da qualificação, que é o da referência taxonômica a um código: “não há interpretação, leitura, portanto, não há texto sem referência a uma lei compreensiva” (p. 138). Tal fato significa que se deve tomar cuidado com interpretações selvagens e livres, sem levar em conta a redundância dos temas, escolhendo apenas um ou outro deles e tornando-o em evidência como se representasse o todo da obra. Essa qualificação aponta para uma grade de estruturas figurativas que correspondem aos universos simbólicos das imagens diurnas e noturnas e de suas estruturas do imaginário, heroica (esquizomórfica), mística (antifrásica) e dramática (sintética). Para se chegar a uma qualificação, ou para se tentar alcançá-la, leva-se em conta a frequência do *mitema*, quer dizer, da menor unidade de significado no mito. O mito, o mitema e o mitologema se relacionam entre si. “O mitologema é o resumo, de certo modo, de uma situação mitológica, um resumo abstrato. É um simples esqueleto da obra” (Durand, 1983, p. 32). Existe uma relação inversa entre o mitologema e o mitema, visto que, quanto mais amplo o campo, mais “o mitema se empobrece em mitologema”. Sobre o *mitema*, é importante não o confundir com o *tema*; o mitema não é o tema de uma história ou imagem, mas sim uma parte pequena, porém essencial, que diz respeito às possibilidades de significação do mito. Essa frequência pode ser mais ou menos percebida, de acordo com o tamanho do material a ser analisado, sendo evidenciado por sua redundância:

A redundância aponta sempre para um “*mitema*”. Assim, no mito de Hermes, o mitema *mediador* emerge da bastardia do deus das *encruzilhadas*, das *trocas* e do comércio. Filho de Zeus e uma mortal, Hermes é o protetor do *bastardo* Dioniso, o *intermediário* de Zeus junto a Alcmena, o *intérprete* entre Zeus e as três deusas, e o pai de um ser *ambíguo*: Hermafrodita... (Durand, 2004, p. 86)

Quer dizer, por redundância, entendemos aqui nesse exemplo: mediação, encruzilhada, troca, bastardo, intermediação, interpretação, ambiguidade são significações, adjetivações e ações que se repetem, apontando para um mitema que qualifica *sensivelmente*, nesse caso, a

figura arquetípica de Hermes. Entretanto, tal qualificação também poderá aparecer com imagem visual, vejamos:

Por exemplo, o tema das asas é frequente na mitologia mas torna-se mitema em pontos de intensificação. A imagem de Hermes, a imagem clássica e a imagem que nos é transmitida nos séculos XVII e XVIII em que Hermes tem três pares de asas: duas asas nos calcanhares, duas asas no chapéu e duas asas no caduceu – portanto aí dever-se-á ser alertado pelo sentido significativo que a asa adquire, Hermes vai ser de certo modo o voador e acessoriamente o larápio (deus da mensagem rápida e dos ladrões). (Durand, 1983, p. 29)

Aqui a redundância do tema da asa — frequente como as asas dos anjos que intermedeiam entre os mundos, ou das aves que figuram para o voo do espírito ou da sublimação da energia psíquica — vai ampliar a imagem de Hermes, comunicador, ladrão, aquele para o qual não existem fechaduras, de mente e pés ligeiros, etc. Essa redundância também é exemplificativa de que a imagem, ou a narrativa mítica, não opera por argumentação, mas por repetição, saturação, impregnação. Além disso, transpondo para uma certa musicalidade, tal como no *leitmotiv*, a poética e a sonoridade das palavras também podem conferir uma redundância que atinja a nossa sensibilidade transmitindo imagens e sensações que nos aproximem de determinadas estruturas da imaginação.

No entanto, deve-se atentar que tais temas não significam que exista algo como um léxico, tal como o de um dicionário de mitologia ou o de chaves engessadas de interpretação, mas sim que esses temas imaginários existem pulsando por entre vários núcleos de sentido, com uma limitação que pode ser organizada para fins de pesquisa e estudo, delimitando um campo, ou seja, “o imaginário humano não imagina qualquer coisa, não é uma inesgotável ‘casa de loucos’, mas sim, uma ‘obra da imaginação’.... A universalidade do imaginário vale por sua limitação” (Durand, 2012, p. 141). Essa limitação¹³ da qual falou Durand ao tratar dos mitemas nos leva aos esquemas (*schèmes*) que organizam o imaginário por meio dos regimes diurno e noturno e dos três universos simbólicos das estruturas, heroica, mística e dramática, e também do trajeto antropológico do qual decorrem os três grandes grupos de esquemas e estruturas: 1) o da elevação e da separação; 2) o da descida e da inclusão; 3) o da rítmica e do ciclo. Para cada esquema, ocorre uma função linguística e simbólica, respectivamente: 1) da luta e da antítese; 2) da receptividade, do eufemismo ou da inversão; 3) da conciliação dos opostos. Tais

¹³ Essa limitação diz respeito à própria riqueza de nossa herança cultural. Por exemplo, conforme observado por Durand (1981, p. 74), possuímos uma “reserva mitológica” do nossos antepassados culturais greco-latinos que funciona como um verdadeiro “arsenal mitológico”, que se encontra e vai se expressando com outros nomes, ao longo de nossa história, em fábulas, histórias, obras de arte e em outros fenômenos culturais. Entendemos que, apesar da diferença dos “nomes”, o que poderia confundir o intérprete, os temas na realidade se repetem, retornam da riqueza de um passado que ainda pulsa em nossos sentidos e afetos, vindo a se expressar com vestimentas novas, fruto da ação criativa, que ressignifica antigos temas, e das referências socioculturais do momento.

dinâmicas possuem uma função antropológica bem definida, ou seja, são regimes e estruturas de imagens que, pela organização de narrativas, apresentam modos de se lidar com a angústia existencial, com o tempo e com a morte.

Dessa forma, Durand relaciona os mitos, as narrativas, os discursos e a produção cultural: “O mito seria, de alguma maneira, o ‘modelo’ matricial de todo o discurso, estruturado por padrões e arquétipos fundamentais da psique” (Durand, 2012, p. 131). Assim, de maneira explícita ou não, os mitos acabam por constelar aspirações, desejos ou medos presentes em uma época, nas obras culturais e nas linguagens artísticas e literárias. Nesse contexto, a análise da mitocrítica funcionaria tal como uma “caça a um mito” (ou a mitos) que acontece no terreno da produção cultural. Como exemplo, Paula Carvalho (1999), em um trabalho mitocrítico, sugere uma hermenêutica simbólica do texto, até mesmo decodificando seus conteúdos e elementos como se fossem imagens fractais – em que cada fragmento reproduz a estrutura do todo, como um holograma no qual cada fragmento e cada parte contém a totalidade do objeto. Pensando esses fragmentos como partes espessas e dotadas de sentido, como os mitemas e os esquemas, apresentando-se como verbos e ações ou como adjetivações, tais partes podem ser percebidas na forma de temas, motivos, situações dramáticas, emblemas ou figuras. Há como elemento dinamizador, verbal e acionador, os *schèmes*, que predominam, e cujos conteúdos narrativos deles derivados a eles estão sujeitos. Relacionados os esquemas aos fractais, surge como que uma analogia entre o micro e o macro, entre o fragmento e o todo da imagem estudada. Em outras palavras, em suas frações significativas, acontece um modo organizador, que permite, em se tratando das análises artísticas ou literárias, por meio dos elementos formadores, vasculhar o sentido do texto em sua totalidade.

Toda essa descrição sobre a função e a estrutura do imaginário e suas aplicações, enquanto uma compreensão da hermenêutica como uma atitude em relação ao mundo, tem como ponto em comum a função de que a imaginação simbólica desempenha no equilíbrio psicossocial. Durand (1988) apresenta a imaginação simbólica em sua função geral de negar o negativo, apresentado como o eufemismo de transformação da imagem da morte. O aspecto contraditório de se lidar com oposições, vida e morte, luz e trevas, corpo e alma, faz parte do repertório mítico e depende da imaginação simbólica que “constitui a própria atividade dialética do espírito” (p. 97), já que, no nível do sentido próprio, ela desenha sempre o sentido figurado, processo de criação poética que “no seio da limitação nega essa mesma limitação”, estrutura que é irredutivelmente forma, *Bild*, e sentido, *Sinn*, a tensão entre pares contraditórios.

Dessa ambiguidade fundamental e constitutiva do símbolo, relacionado não apenas ao seu duplo sentido, concreto e figurado, surge uma classificação das imagens, que ocorrem dentro dos regimes antagonistas em torno dos quais elas se agrupam, os regimes diurno e noturno, e também surgem as hermenêuticas, que são, igualmente, duplas, podendo ser redutoras, *arqueológicas*, descascando camadas até se atingirem as causas ou seus signos e outras amplificadoras, e que apontam para um destino de ampliação das imagens simbólicas. A partir dessa ambiguidade fundamental, Durand (1988) nos trouxe algumas funções da imaginação simbólica, que têm como traço em comum um fator de restauração do equilíbrio, aparecendo em, ao menos, quatro setores: equilíbrio vital, equilíbrio psicossocial, equilíbrio antropológico e teofania.

O *equilíbrio vital* é apresentado como uma reação fantástica contra a consciência da decrepitude e da morte, na qual a função da imaginação é aquela do eufemismo, não como um ópio ou anestésico contra as angústias da consciência da morte ou como uma tentativa de mascarar o destino existencial, mas sim apresentando um papel prospectivo que, por intermédio das estruturas do imaginário, busca melhorar ou restaurar a relação entre homem e mundo. É a antítese que funciona no regime das imagens diurnas ou, ao contrário, a dupla negação da antítese dependente do regime noturno. Há diferentes agrupamentos de imagens que, dentro de uma determinada perspectiva, lutam, dividem e tentam a superação, ou que, então, buscam a assimilação, o aprofundamento e a descida, ou, ainda, as imagens do universo da angústia, e que se fazem presentes por meio daquelas que exprimem nossas aflições mais primitivas, das imagens da angústia, e que sinalizam as faces do tempo mediante o dilaceramento (teriomórficas), a escuridão (nictomórficas) e a queda (catamórficas).

Com relação ao *equilíbrio psicossocial*, Durand (1988) observou que “a imaginação se revela como o fator geral de equilíbrio psicossocial” (p. 77), diria eu, equilíbrio esta da função simbólica, num sentido próximo ao de algumas concepções de Jung, em sua relação com o inconsciente e os arquétipos, em que o símbolo é concebido como uma síntese equilibradora entre a psique individual e a psique coletiva, sendo a função simbólica uma ponte que comunica o conteúdo do inconsciente com a consciência. Vale, nesse momento, citar uma das definições de Jung (2013) para símbolo, quando ele escreveu sobre a relação do símbolo com a obra de arte e a diferença entre o símbolo, o sintoma e o sinal, uma vez que o “símbolo verdadeiro” não é aquele que expressa alguma coisa, ou ainda é algo que significa uma outra coisa, mas sim, apresenta-se como aquilo “que deve ser compreendido como expressão de uma concepção para a qual ainda não se encontrou outra melhor” (p. 70), o símbolo como uma

tentativa de expressar algo para o qual ainda não se tem um conceito prévio, ou, ainda, tentativa de trazer à consciência algum conteúdo psíquico que já existe em estado latente, tanto no nível do sujeito como na sua inscrição no campo do inconsciente coletivo.

Além disso, Durand também escreveu sobre uma “reequilibração psicológica”, conforme aparece, por exemplo, na terapia empregada pela psicanalista Séchehay (1950), descrita em seu livro *Memórias de uma esquizofrênica*, na qual a patologia da paciente esquizofrênica por ela tratada apresentaria então um desequilíbrio dos regimes da imagem, que, no caso da jovem, aparecia como uma consciência abafada por um regime das imagens diurnas muito intenso, marcado por cisões, claridade excessiva, desolação e secura, objetos e sons separados, em que a terapia consistiu em tentar trazer a paciente para o regime contrário, ou seja, dirigindo-se para um repouso no concreto, numa descida junto à sensibilidade material das coisas. Conforme observou Durand, Séchehay descreveu em seu relato uma terapêutica que buscava essa reequilibração simbólica, primeiro, no campo da imaginação, e, em seguida, no da conduta. Seguindo ainda esse raciocínio e pensando na doença como a perda de uma função simbólica, a terapeuta cita também como Yves Durand concebia a saúde mental, enquanto uma tentativa constante de equilibrar um regime da imaginação por meio de outro. Aqui, a patologia seria como uma “perda da função simbólica”, que significaria a “hipertrofia desta ou daquela estrutura simbólica e o *bloqueio* sobre essa estrutura” (Durand, 1988, p. 104). Agora, para além da questão terapêutica ou psicopatológica, esse fator de equilíbrio psicossocial da função simbólica atingiria amplamente o campo da cultura e das artes e, até mesmo, seria ponto-chave dos processos pedagógicos, em que a influência, o antagonismo e a dialética dos regimes noturnos e diurnos da imaginação também se fariam presentes, o que se pode observar, por exemplo, nas alternâncias e nas mudanças de perspectivas pedagógicas ao longo das diferentes gerações.

Entre essas funções, aparece o *equilíbrio antropológico* como uma *remitização* em escala planetária, da tentativa de equilíbrio, de uma sociedade tecnológica e racional que se distanciou da dimensão simbólica, reencontrando-se com o universo das imagens antropológicas arcaicas, tradicionais e de outras culturas. São a busca de tradições orientais, o interesse pelas culturas tradicionais ou de civilizações diferentes da nossa como que tentativas compensatórias de se obter um equilíbrio verdadeiramente ecumênico. Aqui, a antropologia do imaginário atinge seu estatuto de ir além de uma mera coleção de imagens antropológicas, almejando o poético e o metafórico, ambicionando formar um quadro de esperanças e temores humanos que possibilitem um novo reconhecimento e vitalidade para o ser humano. Trata-se

de um quadro de imagens nas quais o tradicional e o contemporâneo, o normal e o patológico, o sagrado e o profano atravessam o dualismo para atingirem uma dialética de imagens, que tem nos regimes diurno e noturno da imagem seu paradigma organizador. Entretanto, em função de o pensamento analítico e lógico-racional, com valores progressistas e ascensionais, ser o mais aceito enquanto valor normativo para as sociedades ocidentais, ocorre a necessidade desse devaneio nas imagens noturnas, de uma valorização de aspectos até então deixados à margem, vegetando na sombra das culturas e sociedades, e não admitidos pela cultura diurna dominante. Aqui, o reconhecimento da existência de polos antagonistas é essencial a fim de se abrir uma compreensão para uma não identificação neste ou naquele regime imaginário, numa experiência simbólica que os relacione.

O último aspecto das funções da imaginação simbólica, a *teofania*, aponta para um equilíbrio com a dimensão sagrada da experiência. Tal função é aquela que “equilibra o universo que passa, através de um Ser que não passa, a quem pertence a eterna infância, a eterna aurora” (Durand, 1988, p. 100). Quando as dimensões diurnas e noturnas dos regimes da imaginação aparecem como diferentes caminhos para a transcendência, seu antagonismo se perde na função dialética da imagem simbólica, cuja função última é bem fundamentada na imagem, *Bild*, que persegue o sentido, *Sinn*, aproximando-se da epifania de um mistério: “a epifania procura a figuração suprema para revestir essa mesma atividade espiritual e procura uma Mãe e um Pai para nossa vida espiritual” (p. 109). A teofania é de onde vem a suprema função simbólica de mediação do ser humano com o infinito, quando as tensões antagonistas desenham uma *mandala* dentro de um círculo em que o alfa e o ômega se encontram e se enlaçam num abraço amoroso, amalgamado pelo campo simbólico: “o símbolo, em seu dinamismo instaurativo à procura do sentido, constitui o modelo mesmo da mediação do Eterno no temporal” (p. 110); é ainda o ponto em que a dimensão simbólica instaura a liberdade por meio da poética, atravessando as correntes objetivas desmistificadores sem perder o encantamento e o mistério, transformando-se em um entre caminhos, entre mundos, nos quais a liberdade poética e a experiência mítica se entrecruzam

2.2 A matéria da imaginação poética

Tal como a forma geométrica do fractal, na qual cada setor corresponde a um padrão geométrico análogo ao que pode ser observado no todo, Bachelard nos apresenta a importância dos pequenos elementos, dos detalhes poéticos, diria que capazes de operar como portas para a imagem do mundo à nossa volta:

Com um detalhe poético, a imaginação coloca-nos diante de um mundo novo. Consequentemente, o detalhe predomina sobre o panorama. Uma simples imagem, se for nova, abre um mundo. Visto das mil janelas do imaginário, o mundo é mutável. Ele renova assim o problema da fenomenologia. Resolvendo os pequenos problemas, aprendemos a resolver os grandes. Limitamo-nos a propor os nossos exercícios no plano de uma fenomenologia elementar. Aliás, estamos convencidos de que nada há de insignificante na psique humana. (Bachelard, 1988, p. 143)

Por outro lado, toda imagem corresponde a um panorama que deve ser levado em consideração. Conforme observado por Jung, para quem a psique engloba além da consciência e do inconsciente pessoal, o inconsciente coletivo, em geral ocorre um estranhamento da consciência sobre as expressões do inconsciente, seja na manifestação espontânea das fantasias, nos sintomas ou nas recordações oníricas. Assim, o contexto pode facilitar a experiência simbólica, quer dizer, ligando as partes ao todo da imagem. Sobre o método de interpretação, sugeriu Jung:

A psique objetiva, porém, é estranha à consciência na qual ela se exprime. Devemos obrigatoriamente aplicar o mesmo método usado para a leitura de um texto fragmentário, ou que contenha palavras desconhecidas, isto é, a consideração do contexto. Pode ocorrer que o significado da palavra desconhecida seja descoberto quando comparado com uma série de passagens que a contém. (Jung, 2011, p. 54)

Pode ser vista em Wunenburger (2015) a poética do devaneio de Bachelard como uma via sensível para atingir os fenômenos do mundo em suas modalidades, ou seja, das matérias, das formas, dos movimentos e das cores. Essa poética parte justamente do sonho como o devaneio desperto, que, à semelhança de Jung, compartilha a noção dos arquétipos, como matrizes organizadoras das imagens. Assim, esses arquétipos, ou imagens naturais, expressam-se em imagens sensíveis, numa passagem que vai do devaneio à contemplação e, somente depois, passam à representação, correspondendo ao primado das imagens, que ocorre antes do pensamento, da emoção e da narrativa.

Bachelard refletiu sobre o modo como a ciência desmaterializa o mundo, isto é, como constrói abstrações e conceituações; já a imaginação poética tem o poder de retorná-lo à matéria mediante a exploração de sua profundidade simbólica. Nesse sentido, a imaginação possui um

alcance que prolonga aquele da percepção, o qual nunca poderia se desligar da experiência perceptiva, por se tratar de uma imaginação que habita a matéria, especialmente aquelas que colocam os quatro elementos – fogo, água, ar e terra – como propriedades capazes de transmutar nossa experiência de mundo, considerados por Bachelard como os verdadeiros *hormônios da imaginação*. Assim, se o elemento material, do ponto de vista mais objetivo, corresponde ao físico-químico, já pela imaginação este receberá um tratamento alquímico-poético. Da mesma maneira que a matéria vista pela ciência possui forças e valências diferenciais, a matéria da imaginação possui valências simbólicas dispostas em polaridades. Fogo, terra, água e ar são matérias que podem ser sonhadas a partir de uma simbólica que relacione as propriedades fenomenais das matérias com as estruturas psíquicas do ser humano. Refere Wunenburger que, para Bachelard, as imagens possuem uma dialética e uma rítmica próprias, visto que a imaginação não procederia anarquicamente em suas dinâmicas formativas e não se reduziria a uma duplicação do percebido, do contrário, ocorre um realismo das próprias imagens que, não obstante, atuariam numa dimensão transcendente em relação ao sujeito. Explorando alguns aspectos do que seria o método do devaneio poético em Bachelard, surge o “abordar as imagens pelas imagens” (Wunenburger, 2015, p. 22), que se fundamenta pelo princípio da contradição e do isomorfismo.

O princípio da contradição se faz presente nas imagens poéticas, no sonho, durante o devaneio, no qual aparecem os oxímoros, os antagonismos, as ambivalências, como uma necessidade da imaginação que é ativada, por meio de objetos que se contradizem, e que pode ser percebida na dialética das imagens, no seu vaivém entre polos contrários. Tal ocorre na ambivalência afetiva entre amor e ódio, prazer e dor, nas imagens que intercambiam vida e morte, ou em imagens míticas de figuras meio homem meio animal, do ogro que se transforma em príncipe, das figuras meio divinas e meio humanas.

Já o isomorfismo entre imagens, por exemplo, ocorre entre casa, caverna, ventre, vaso, túmulo ou em torre, espada, montanha, etc., mas também decorre das mudanças de escala, seja em direção ao pequeno ou em direção ao grande, da dialética entre o mundo interior e o Cosmos. Pode-se intuir, assim, que a imaginação vai além da interioridade, tendendo a passar ao nível cósmico; daí o exagero de certas imagens poéticas. Há, desse modo, imagens dotadas de plasticidade e de reversibilidade, por exemplo, a imagética das águas que podem se transformar em cabelos, que se tornam vinho, que, por sua vez, transforma-se em sangue, em que “imagens e metáforas são eminentemente reversíveis” (Wunenburger, 2015, p. 24).

Esses dois aspectos da forma poética de se tratar os fenômenos se organizam numa plasticidade da imaginação para movimentar e deformar as imagens, numa essência transformadora e criativa que se funda numa vontade de viver, em que vontade, desejo e imaginação se relacionam. Quer dizer, em Bachelard, a imaginação, como capacidade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, produz um imaginário que, por sua vez, está em relação com a forma, com a matéria e com a dinâmica que caracterizam os objetos: “a fenomenologia da imaginação exige que vivamos diretamente as imagens, que as transformemos como acontecimentos súbitos da vida” (Bachelard, 1988, p. 63). Uma transformação que, no âmbito da pesquisa, possa se caracterizar, principalmente, pela relação do pesquisador com seu tema e objeto de estudo. Isso porque o espaço percebido pela imaginação não se reduz apenas à mensuração geométrica, mas é espaço vivido e que, neste caminho de compreensão, clama por algo além da representação da imagem, pedindo um habitar a imagem. Em sua *Poética do espaço*, Bachelard apresenta diversas relações entre a imaginação e a literatura, estudando a casa, a cabana, os cantos, as portas, a relação entre o interior e o exterior, o minúsculo e o infinito, as miniaturas, a concha, evidenciando uma complexa teia de relações poéticas que poderão servir de elementos poéticos inspiradores para se pensar, como o espaço e sua presença na produção literária e, no caso desta pesquisa, em suas relações com a metrópole e a experiência psíquica.

Embora aqui abordemos a questão do sofrimento e do mal-estar em sua relação com o espaço e os lugares, Bachelard propõe o que denomina de *topofilia*, a saber, o examinar as imagens simples correspondentes ao espaço feliz. Sobre essa relação entre imaginação e os devaneios felizes comenta Wunenburger (2015): “a imaginação pode sempre se orientar para devaneios felizes; porque ela é, no fim das contas, a resposta do querer-viver à dificuldade de viver na realidade exterior” (p. 25). Dessa forma, pode-se interrogar sobre a importância da imaginação em dar conta dos desconfortos e das angústias. A orientação da imaginação para os devaneios felizes poderia ir em direção a uma vida bela e um habitar humano feliz, um compromisso estético com a vida que possui um pressuposto ético em se orientar para modos de criar condições para um mundo habitável, um devaneio como campo do devir.

Incidindo essas questões sobre o método, temos algumas orientações em Bachelard (1988), o qual propôs como que um caminho interpretativo, particularmente para o texto literário e suas imagens. Tais orientações, longe de qualquer receita ou prescrição, dizem muito mais respeito a uma postura relacional entre o pesquisador e o material estudado. Assim se organizam alguns de seus conselhos, em que a atitude fenomenológica seria capaz de “instituir

em nós um orgulho de leitura que nos dará a ilusão de participar do próprio trabalho do escritor” (p. 39). O pensador prossegue orientando que a primeira leitura do texto literário deveria ser feita com excessiva passividade, quando “o leitor é ainda um pouco criança, uma criança que a leitura distrai”, e só depois do esboço, que é a primeira leitura, viria a obra de leitura propriamente dita, quando se torna preciso conhecer o *problema do autor*. Aí se seguiriam outras leituras e aproximações com o texto que aos poucos nos indicariam a resolução da questão, quando “insensivelmente, temos a ilusão de que o problema e a solução são nossos”, quando se alcança um limite de interpretação à medida que vai surgindo um sentimento de que “Eu é que devia ter escrito isso”.

Essas direções parecem consistir, essencialmente, mais no posicionamento do intérprete diante do que pretende interpretar do que no seguir determinadas fórmulas de análise. Tal atitude nos *dará a ilusão* de uma abertura ao campo transicional, utilizando a linguagem de Winnicott (1993), de participação no texto, em suas imagens, desejos e conflitos, *como se* fôssemos o próprio autor da obra, ou na experiência propriamente simbólica por meio do texto, vendo na arte uma compensação entre atitudes da consciência e inconscientes, como descrito por Jung (1983), como no método da função transcendente, pela aproximação criativa com as fantasias e imagens psíquicas. Antes de tentar conhecer qual o problema de que trata o autor, as leituras iniciais seriam leves, diria quase que flutuantes, seguidas de uma aproximação que virá aos poucos, à medida que as camadas de sentido do texto são desfolhadas. Por fim, poderá se manifestar como que uma imersão, na qual a questão e a solução da narrativa parecem *como se* fossem nossas, no acompanhar das imagens psíquicas. Trata-se de um fenômeno relacional em que não caberia mais se falar em intérprete e texto. Pode-se pensar em um campo simbólico e imaginativo como um dos sentidos para a *hermeneusis*, no interpretar o mundo enquanto se vagueia pelos caminhos de experiência que giram em torno do cultivo psíquico.

2.3 A individuação como uma *hermeneusis*

A palavra “hermenêutica” está relacionada à noção de interpretação, em princípio, como a interpretação dos textos. Situando o sentido dado à noção de interpretação quando se faz esse tipo de proposta investigativa, vemos em Garagalza (2015) algumas convergências entre o sentido da hermenêutica em H. G. Gadamer e a noção de símbolo, particularmente conforme é encontrada ao longo dos escritos de C. G. Jung. Em Gadamer, a hermenêutica não se traduz por

uma reflexão sobre o método de interpretação, mas sim e sobretudo aparece “como uma reflexão sobre a interpretação mesma, como uma teoria que busca esclarecer o que de fato acontece quando se interpreta, explorando e explicitando as condições do fenômeno hermenêutico” (Garagalza, 2015, p. 61). Trata-se de uma diferenciação importante, em vez da reflexão sobre o método, uma reflexão sobre o ato interpretativo, uma investigação sobre o processo interpretativo decorrente de nossa própria condição humana, na qual a realidade se apresenta como interpretação e linguagem. Sendo a linguagem algo que vai além do meio sistemático de expressão de sentimentos e ideias que compõem o processo comunicacional, apresenta-se na visão de Gadamer como aquilo que instaura a condição do estar no mundo. Nesse sentido, o ato interpretativo transcende a cisão entre sujeito e objeto que poderia se fazer presente em algumas abordagens interpretativas, a saber, se fosse tomada uma postura objetivista-realista na qual ocorre a primazia do texto, ou uma postura subjetivista-idealista, em que se privilegia a subjetividade do intérprete. Ao contrário, o que vemos é a interpretação como a própria relação entre o objeto (texto) e o sujeito (intérprete); sujeito e o objeto estando em relação já implica uma ação perceptiva e interpretativa. Assim, ocorre a *hermeneusis* como uma espécie de “fusão de horizontes” que acontece entre texto e intérprete, em que a linguagem não é a cópia ou o reflexo do que é dado, nem somente uma criação da subjetividade, mas sim a tradução-transposição do que é sentido à linguagem do intérprete. Ou, conforme observa Garagalza, ainda que a linguagem possa ser entendida como a *mimeses*, deve ser sempre correlacionada à *poiesis*, ao mesmo tempo representação e realização, imitação e criação, como aspectos imbricados no processo hermenêutico.

Daí a noção de hermenêutica, na qual compreensão é interpretação, em que a linguagem faz do ser humano um humano, dando a possibilidade de se perseguir o mundo do sentido. Tal sentido é algumas vezes inatingível, mas é gerador de movimento, dinamizador, pois não seria pela inquietude, pelo desassossego causado pelo não-sentido que se anima a busca, como estimulador de uma possibilidade criativa própria da relação interpretativa-hermenêutica? Há uma certa criatividade que se apresenta por um movimento circular, colocando em jogo os pré-conceitos e posicionamentos particulares do intérprete em confronto com aquilo que é interpretado e de onde surge a possibilidade da emergência de um sentido: “hermeneuticamente, o sentido é algo infraestrutural, radical, subterrâneo, porquanto emerge de um modo pré-consciente na vivência” (Garagalza, 2015, p. 63), e, enquanto sentido intersubjetivo: “transborda, portanto, a subjetividade e a objetividade em direção a uma intersubjetividade conquistada no interior de uma linguagem comunitariamente convivida e compartilhada”.

Para Gadamer (1985), a noção de “símbolo” tem como significado os *pedaços de recordação*, tal como na fábula da quebra do caco ao meio que permitirá ao anfitrião e ao hóspede, preservando os seus pedaços, reconhecerem-se mutuamente, tempos depois, pela junção das partes formando um todo, algo como: “Um antigo passaporte: este é o sentido originário de símbolo. É algo com que se reconhece em alguém um antigo conhecido” (p. 50). O símbolo como a presença da ausência também lembra a parábola da alma do homem como uma esfera partida em duas partes e da busca subsequente para se encontrar a sua metade perdida, tendo no amor a força para esse encontro reconciliador. Tanto na imagem do caco partido quanto no mito do encontro das almas, o símbolo aparece como a união ou reconciliação daquilo que antes fora separado. Entretanto, trata-se de uma relação de significação que vai além da alegoria linguística:

O símbolo, ao contrário, a experiência do simbólico, significa que este algo único, este algo especial representa-se como um pedaço de ser que promete completar o algo a ele correspondente, a fim de sanar os efeitos da quebra, curá-lo, ou integrá-lo, ou ainda, que o que completa o todo, o outro pedaço quebrado sempre procurado, torna-se o nosso fragmento vital. (Gadamer, 1985, p. 51)

Em Durand (1988), as hermenêuticas instauradoras aparecem como as que seguem um posicionamento frente ao símbolo, como a reunião dos contrários, uma imagem de sentido que, do ponto de vista psíquico, corresponderia ao sentido resultante da consciência em contato com as imagens emanam do inconsciente. Assim, há o casamento simbólico (*coniunctio*) entre sentido e imagem, a união das polaridades masculina e feminina, a qual gera o filho divino e hermafrodita, um processo mercurial e hermético, quer dizer, que diz respeito à ciência de Hermes, assunto abordado por Jung (2011) em seus escritos, particularmente naqueles sobre o simbolismo da alquimia. Garagalza (2015) observa uma certa convergência entre as abordagens da hermenêutica simbólica de Gadamer e o simbolismo anímico de Jung. Gadamer tem na linguagem a mediação do sujeito com o mundo, ou mais do que isso, trata-se de uma concepção do ser como linguagem, ao passo que Jung, que parte de seu trabalho dentro de uma perspectiva terapêutica, tem o símbolo como comunicador entre a consciência e o inconsciente, um terceiro elemento próprio a uma realidade psíquica, que não é nem objetiva nem tampouco somente subjetiva. A imagem psíquica, enquanto transcrição simbólica, é *real*, independentemente de sua carga subjetiva ou objetiva, uma vez que vale como um acordo entre os conteúdos inconscientes e os processos da consciência. Se em Gadamer, a hermenêutica do sentido acontece entre os pré-conceitos do intérprete por meio da linguagem, em Jung, é por meio do símbolo transformador da energia psíquica que um sentido surge na imagem formada, fronteira entre consciência e inconsciente. Assim corresponderia essa convergência do ser humano,

enquanto um texto, que, de certa maneira, vai se realizando, como uma interpretação reveladora dos sentidos que o animam, algo que apontaria para o processo de individuação tal como uma forma de *hermeneusis*, o que nos aproximaria da hermenêutica em seu sentido alquímico, quer dizer, numa verdadeira filosofia de Hermes.

Cabe afirmar, pois, que a psicologia junguiana pode servir para que a abstrata filosofia hermenêutica gadameriana “ponha os pés no chão” e arque com uma antropologia concreta. A imagem junguiana do ser humano é, de fato, plenamente hermenêutica: o ser humano enquanto ser que se autointerpreta interpretando o mundo. O processo de humanização no qual alguém se vai tornando ele próprio mostra-se assim como um processo hermenêutico: a *individuação* como *hermeneusis*. O ser humano não é para Jung uma realidade estática, mas um prolongado devir até o *si-mesmo*. O lugar central que a modernidade concedeu ao *eu* e à consciência fica agora desalojado por conta de *si-mesmo* (*Selbst*) sempre diferido. (Garagalza, 2015, p. 66)

Trazendo, então, entre o eu e o si-mesmo, uma mediação simbólica de transformação da energia psíquica, similar à hermenêutica de Gadamer sobre o texto e seu sentido, há uma identidade na diferença que nos lança na compreensão de uma individuação como *hermeneusis*, como um acompanhar o movimento pluridimensional de vai e vem, de variação das imagens míticas e de suas vozes, afetos, tendências e valores.

2.4 Narratividade e transfiguração metafórica da realidade

Conforme Ricoeur (1986), a relação com o tempo é característica comum da experiência humana, que, por sua vez, é marcada, articulada e clarificada pelo ato de contar histórias em todas as suas formas: “Traçando a qualidade temporal da experiência humana como referente comum da história e da ficção, eu coloco como um problema único a ficção, a história e o tempo [tradução nossa]” (p. 13). Isso conduz a uma primeira questão que diz respeito à função narrativa, visto que, se o ato de narrar “deve marcar, articular e clarificar a experiência temporal” (p. 14), isso eleva o estatuto do *texto*, quer dizer, aqueles discursos mais longos que uma frase, e que, enquanto sequências de frases, podem ser caracterizados como narrativa, poema ou ensaio, numa unidade linguística que se apresenta como um meio apropriado entre a vivência temporal e o ato narrativo, mais do que possuir uma estrutura, são uma operação que, a partir do *mythos* e da *intriga*, tendem a levar os receptores, no caso, do texto, ou uma audiência, como no teatro, a uma experiência de resolução ou clarificação que, na Antiguidade, já havia sido denominada por Aristóteles como catarse.

Ricoeur (1986) considerou a ficção como um conjunto de textos que incluem a epopeia, o conto e o romance moderno e que tem como ponto fundamental, dentro da sua proposta hermenêutica, aquilo que poderia ser chamado de uma assimetria, mas também de um cruzamento entre história e ficção. Dessa forma, há uma assimetria entre a história, que busca se referir somente ao real, e a ficção, que, muitas vezes, parece ignorar quaisquer provas materiais ou documentais, uma vez que, se “uma assimetria irreduzível parece opor o real histórico ao irreal da ficção [tradução nossa]” (p. 17), em vez de se negar tal assimetria, o filósofo propõe buscar cruzamento entre esses dois modos referenciais que aparecem nas formas da ficção e da história, as quais, enquanto sistemas simbólicos, de uma maneira ou de outra, contribuem como operações de configuração da realidade. Para fundamentar suas ideias, o autor em referência retoma a *Poética* de Aristóteles, particularmente sobre a noção de que *a fábula é a imitação da ação*, o que já denuncia o modo como texto e ação se interceptam, dado que, para além da possibilidade dramática de um efeito catártico, *mythos* e *mimesis*, aqui como narrativa e imitação criadora, têm como função, mais que ofertar uma representação do mundo, ser um processo de imaginação produtiva: “O mundo da ficção é um laboratório de formas onde nós ensaiamos as configurações possíveis de ação afetadas pela consistência e pela plausibilidade [tradução nossa]” (p. 17).

Uma imaginação produtiva acontece na correlação entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da existência, em que, segundo P. R. Jesus (2015), *mimesis*, a imitação criadora, e *mythos*, como composição da intriga, articulam-se o tempo todo. Dessa maneira, podemos ver no *mythos* a função mediadora, conciliando o heterogêneo e permitindo uma totalidade inteligível: “A intriga é uma ‘síntese do heterogêneo’, sendo mediadora entre acontecimentos individuais e ‘totalidade inteligível’, entre os elementos paradigmáticos virtuais e a ordem sintagmática e entre os episódios (*peripateia*) e a história (*mythos*)” (p. 90). Assim, há uma clarificação da experiência temporal pela narrativa, que possui três momentos, a prefiguração, a configuração textual e a reconfiguração do campo prático pela recepção da obra, três momentos que, não são totalmente distintos.

Retornando à questão da história, sabemos que o passado não é irreal, entretanto, o real passado é difícil de ser verificado, a não ser indiretamente pelo discurso da história e, assim como a história, ao ser interpretada, necessita da imaginação para sua reconstrução, a experiência humana, em sua dimensão temporal profunda, é sempre reconfigurada, por um lado, pela referência indireta do passado, e, por outro, pela referência produtiva da ficção. Essa referência produtiva da ficção relacionada ao enigma da criatividade, além do ato de enredar e

da intriga, como já foi exposto, também apresenta um outro elemento-chave dentro da hermenêutica de Ricoeur (1986), que é o da *metáfora viva*. Aqui, a função da metáfora é expandida para além da esfera da palavra, e, enquanto imaginação produtiva, realiza uma esquematização de reaproximação semântica, produzindo novas espécies lógicas por aproximação predicativa. Trata-se de uma instauração de sentido que se faz pela reaproximação de termos que, de início, pareciam estar separados e que, “repentinamente parecem ‘próximos’” (p. 21). Apresenta-se, assim, uma função de “similitude” e de “transformação da distância do espaço lógico”, que possibilita uma espécie de novo parentesco entre conteúdos ou ideias que, de início, pareciam heterogêneos. E é assim que um enredo narrativo, como uma síntese do heterogêneo, vai integrando elementos tão diversos, os quais seriam incompatíveis segundo as regras da lógica racional, como, por exemplo, relações de cooperação e hostilidade, ajuda e obstáculos, alegria e dor, aproximação e afastamento, etc. Essas conclusões talvez já apontem para posteriores considerações que Ricoeur faz sobre a fenomenologia hermenêutica, particularmente sobre a relação entre compreensão e explicação. Fica claro que, quando se fala da metáfora viva, somente a atitude explicativa seria insuficiente para alcançar o sentido de uma narrativa; no caso da função narrativa, a explicação não viria em primeiro lugar, mas em seguida da atitude compreensiva. Por outro lado, também ocorre o risco de atitudes unilaterais, fundamentadas na oposição entre compreensão e explicação, de onde surge a necessidade de uma dialética da compreensão e da explicação. Se a explicação histórica depende da narração para se fazer compreender, por outro lado, uma boa explicação também resulta de uma ampliação da compreensão. Esses elementos convergem para o que pode ser entendido como um caráter quase histórico da ficção, em paralelo àquele quase ficcional da história.

Se Ricoeur se preocupa em não opor a compreensão e a explicação no plano da dinâmica imanente dos enunciados poéticos, ao mesmo tempo, também se preocupa com a *mimesis* da obra narrativa, apresentando seus três estágios, que constituem a prefiguração, a configuração e a transfiguração do mundo da ação poética. Trata-se de uma possibilidade de uma *redescritção metafórica* da realidade, paralela à função mimética. Aqui, ocorre a trama entre dois campos que se misturam, o campo da ação e dos valores temporais e aquele da vivência metafórica, onde reinam os “valores sensoriais, dramáticos (*‘pathiques’*), estéticos e axiológicos que fazem do mundo um mundo habitável [tradução nossa]” (Ricoeur, 1986, p. 24). Essa *redescritção* ou *transfiguração metafórica da realidade* também se relaciona ao campo de valores que fazem do mundo um mundo habitável, portanto, desdobra-se dentro de um campo ético. Como uma operação de configuração e transfiguração de mundo:

A ficção tem esse poder de “refazer” a realidade e mais precisamente, dentro do quadro da ficção narrativa, a realidade prática, na medida onde o texto vise intencionalmente um horizonte de realidade nova que nós podemos chamar um mundo. É esse mundo do texto que intervém no mundo da ação para configurá-lo de novo ou, se ousarmos dizer, para transfigurá-lo [tradução nossa]. (Ricoeur, 1986, p. 23)

Dessa forma, há três etapas de um processo, momentos da *mimesis* poética, da pré-figuração, da configuração e da transfiguração narrativa como uma transformação da identidade narrativa, da identidade *idem*, para uma mais singularizada, a identidade *ipse*, como um processo de “coconstrução do *próprio* pelo Tempo, pelo Outro e pela história” (Jesus, 2015, p. 93). Há o narrador, que se encontra desde sempre no meio da narração, o sujeito, enquanto narrador de suas histórias vividas e, por último, o momento em que o narrador é *repoetizado* pela narração, quando a narrativa aparece como uma potência de ressignificação da vida.

Do texto à ação, no quiasma entre história e ficção a partir de uma transfiguração metafórica da realidade, a narrativa como potência de ressignificação é ato criador, do texto à ação, que se dirige a um outro, transformação subjetiva que opera dentro de um campo ético, atravessando os momentos do drama, da mítica e da poética, girando em torno do que é comum e do que é próprio, enquanto subjetividade em articulação com o campo objetivo, em que ocorre um percurso que condiz com a proposta de uma hermenêutica da história de uma vida. Nessa mitopoese de vida, na qual a singularidade se apresenta diante da relatividade do eu frente ao outro e de sua articulação com o tempo, seguimos para a transição da interpretação à imaginação, da transformação dos eventos em experiências e da metáfora como modo de relação com o mundo.

2.5 Psicologia Imaginal: a luz solar penetra no vale

A Antropologia do Imaginário em Durand está relacionada à Escola Grenoble, recebendo influência da *Naturphilosophie* romântica, além da hermenêutica oriental de Henry Corbin, dos “poetas malditos das correspondências e similitudes”, e também se relaciona à Escola de Eranos (Badia, 2012, pp. 177-178). Imaginário, inconsciente profundo e imagens arquetípicas formam uma matriz em que o mito se apresenta como caminho de retorno para uma compreensão ampliada dos fenômenos humanos, “como se o mito, o *sermo-mythicus*, fosse o último momento possível, teoricamente possível, de explicação humana” (Durand, 1981, p. 60), uma aventura na mitologia que não se reduz a uma aventura de ficção científica, uma vez

que se trata do sentido de partir para a aventura. O mito se mostra como um caminho de caráter científico quanto ao método, no qual podemos encontrar conexões com a psicologia de C. G. Jung e também com os trabalhos desenvolvidos por J. Hillman sobre a importância da dimensão arquetípica e suas imagens. Esse alicerce arquetípico e o imaginário a ele relacionado também parecem fazer paralelos ou denunciar um tipo de sintonia entre a Antropologia do Imaginário de Durand e a Psicologia Arquetípica de Hillman:

Espero que possamos chegar à terceira perspectiva em relação a esse fenômeno: uma perspectiva que não seja nem o último grito de um modismo comercial, nem o primeiro grito da terapia primal (Janov), um grito pela mãe e pelas dores do passado em nossas almas, mas um grito imaginário, um grito pelas imagens, o C.R.I. de Chambéry. (Hillman, 2008, p. 183)

O fenômeno estudado a que se referiu Hillman é a nostalgia do *puer*, no entanto, aqui apontamos o que parece ser um jogo de palavras utilizado por Hillman, como foi observado em nota de rodapé pelo seu tradutor, o psicólogo Gustavo Barcellos, o “grito imaginário” faz alusão à palavra “grito” em francês – *cri* – mas também ao CRI, sigla do *Centre de Recherches sur l’Imaginaire*¹⁴. A relação entre as imagens arquetípicas estudadas por Hillman e a antropologia do imaginário proposta por Durand, além dos trabalhos de Jung e Bachelard, também é mencionada por Hillman:

Esses princípios da imaginação que estabelecem suas leis de acordo com pessoas, temas e padrões míticos, elementos básicos, qualidades e direções espaciais, foram descritos por Jung, por Gaston Bachelard e, mais recentemente, por Gilbert Durand e sua escola, em seu trabalho sobre as temáticas da imaginação. Eles começaram a mapear a natural arquetipologia do imaginal. (Hillman, 2010, pp. 110-111)

Explorar a relação teórica da concepção de imaginário entre Durand e Hillman vai além das possibilidades deste trabalho, entretanto, chama nossa atenção que a imaginação, vista como um fator estruturador da psique, no caso de Hillman, ocorre no mundo, ou, como disse o psicólogo, *no vale da alma*, e que, em Durand, o *trajeto antropológico* apresenta as estruturas do imaginário a partir da relação entre a corporeidade e o universo material, cósmico, social e cultural. Em ambos os casos, a imaginação ocorre no espaço do *entre*, formando suturas e costuras, uma trama de combinações entre o corpo e o espaço, a pessoa, o grupo e a sociedade, a história, a cultura e a arte, a qual tem no mito um elemento formativo e transformativo.

O psicólogo James Hillman apresentou a palavra *alma* com frequência em seus escritos, talvez tratada mais do que um conceito ou noção, trouxe-a como uma imagem formadora em sua argumentação. A Psicologia Arquetípica do autor é uma *psicologia da alma*, que, apesar

¹⁴ O *Centre de Recherches sur l’Imaginaire* foi fundado em 1966 por Gilbert Durand, Paul Deschamps e Léon Cellier. Recuperado de <http://cri.univ-grenoble-alpes.fr/>

da redundância da expressão, trata-se de uma repetição necessária se atentarmos para a crítica que o estudioso desenvolveu sobre a psicologia, visto que, se a psicologia é o estudo da alma, como está estampado em seu nome, por muitas vezes, à medida que se desenvolveu como disciplina científica, muito influenciada, desde os seus primórdios, pelos métodos das ciências da natureza, acabou por se distanciar das origens mais precisas da expressão, visto que *psyché* é “alma”, antes de qualquer outro significado. Às vezes, a ciência psicológica acaba se focando, ou que é pior, definindo-se por meio dos epifenômenos psíquicos, distanciando-se, dessa forma, de sua noção primeira, que, antes de tudo, é a psique. Hillman é um pensador bastante crítico quanto à psicologia, e mesmo quanto à abordagem junguiana, chegando a afirmar em seus livros que a psicologia acadêmica acaba muitas vezes por se desviar tanto da *psyché* quanto do *logos*, em seus sentidos mais essenciais. Para tanto, ele comenta como a psicologia ocupa espaço entre diferentes campos do saber e, particularmente, como a psicologia arquetípica não se reduz nem à ciência, nem à religião, nem ao humanismo, indagando sobre qual é o *logos* da psique: “Três fantasias distintas com três focos separados emergiram neste conflito – um *logos* da natureza (ciência), um *logos* do homem (humanidades) e um *logos* de Deus (teologia). Mas, e o *logos* da psique?” (Hillman, 2010, p. 327). As escolas de psicologia profunda, como a de Freud e a de Jung, por exemplo, enraízam-se firmemente no terreno da patologia e dos cantos obscuros da psique. Esses autores foram buscar no terreno pantanoso do ser humano a matéria-prima para desenvolver suas teses a respeito de um funcionamento mental cambiante e dependente de forças psíquicas inconscientes e que operam geralmente à revelia do esforço das tentativas de controle pela razão: é o território dos instintos, das pulsões, dos arquétipos, dos afetos ambivalentes, dos delírios e dos sonhos, das angústias, das obsessões e das paranoias. Em suma, o *logos* da psicologia dificilmente poderia se reduzir apenas ao da verdade da razão inteligente, organizadora e regulatória dos comportamentos e atitudes, sob pena de correr o risco de se tornar uma ciência ou técnica normativa da subjetividade, daí ser imperativo *re-ver* a psicologia pelos olhos da própria *psyché*.

Nesse sentido, Hillman é categórico, já que, pensar a psicologia sem assumir a psique como fenômeno central é se desviar para outras disciplinas do conhecimento, visto que não se trata de pensar a psique como um epifenômeno do cérebro, da carga genética, da nossa herança evolutiva, da personalidade, do comportamento social, do campo cultural, da dimensão política, etc., mas sim, perfazendo uma perspectiva contrária, partindo sempre do fenômeno psíquico. Seu livro *Re-vendo a psicologia* (2010) já se inicia com uma afirmação, que, antes de tudo, é um desafio e uma provocação: “Este livro é sobre cultivo da alma. É uma tentativa de uma

psicologia da alma, um ensaio de re-visão da psicologia do ponto de vista da alma” (p. 25). Por “cultivo da alma”, ou “fazer alma” – *soul-making* – Hillman propôs o *ver através*; em vez de se ater aos aspectos literais dos fenômenos, propôs o metaforizar como modo de imaginar e, portanto, como técnica psicológica por excelência. O cultivo da alma, a transformação de eventos em experiências e seu aprofundamento, é o *soul-making* que vem dos poetas românticos e está muito próximo à imagem de um “vale da alma”, como aparece em William Blake e John Keats: “Nossa vida é psicológica, e o propósito da vida é fazer psique dela, encontrar conexões entre vida e alma” (Hillman, 2010, p. 26). É importante ter claro que esse fazer alma não se refere a nenhum tipo de melhoria ou aperfeiçoamento do homem ou da sociedade, nem mesmo uma busca de qualquer aprimoramento da personalidade. Seguimos aqui para o caminho de “rever e de almar o mundo” (p. 357), em que se constela o aprofundar das experiências do ser humano para, até mesmo, além da medida do homem. Segundo Adams (2002), uma psicologia da alma se diferencia de uma psicologia do ego, do progresso e da adaptação, apresentando, pelo contrário, uma compreensão do psíquico quanto às de características como as da “vulnerabilidade, melancolia e profundidade” (p. 120), suspeitando de características como as de um “ego forte”, maníaco, competitivo e superficial, uma vez que o reconhecimento da alma depende muito mais de uma aproximação com aquilo que poderia ser considerado como “fraco, depressivo e profundo” (p. 121); daí o sentido de que a alma não é dada, mas conquistada, feita e cultivada nos rincões do mundo.

Dissertar a respeito da alma, no sentido atribuído por Hillman, seria praticamente ter que percorrer toda a sua teoria. No entanto, algumas considerações se fazem necessárias para evitar uma confusão, principalmente quanto a supor que sua abordagem defende algum tipo de teologia. Muito pelo contrário, trata-se de uma perspectiva que procura rever e resgatar o sentido do psíquico, sem desdobrá-lo para outras disciplinas, sem adjetivar o psicológico, mas sim como uma experiência de reversão ou retorno ao sentido original da experiência psíquica de profundidade. Assim, alma, ou psique, surge não diretamente, literalmente, mas como a imagem de um reflexo do espelho que flui pelo nosso olhar:

Por *alma* entendo, antes de mais nada, uma perspectiva em vez de uma substância, uma perspectiva sobre as coisas em vez de uma coisa em si.... A alma aparece como um fator independente dos eventos nos quais estamos imersos ... talvez porque seja como um reflexo num espelho que flui, ou como a lua que medeia apenas a luz emprestada. (Hillman, 2010, p. 27)

Particularmente, entendo a utilização da palavra *alma*, assim como também de *espírito*, como algo que vai ao encontro de uma necessidade urgente no que caberia a um projeto de

rever a psicologia de forma crítica. Não se trata de buscar uma salvaguarda em termos religiosos, muito pelo contrário, sua utilização traz o imperativo de nos fazer perceber o sentido original de fenômenos que, ao serem traduzidos em conceitos operativos, dentro de um discurso da ciência psicológica, foram sendo esquecidos ou deixados à margem, na sombra da teoria e na sombra que forma nossos sintomas coletivos. Também não se trata simplesmente de estetizar ou poetizar o discurso psicológico, uma técnica retórica, se bem que, em certa medida, isso possa se fazer necessário, mas de tentar recuperar o sentido e poder habitar o campo dos fenômenos psíquicos em sua integralidade. Desse modo, busca-se uma base de compreensão poética para os fenômenos psíquicos, visto que a experiência psíquica profunda é vivenciada ou tem um curso de acesso por meio de uma linguagem poética, a linguagem do coração, este considerado como o órgão psíquico por excelência em diversas tradições. A poesia, a criação e sua expressão estética, é capaz de, por intermédio da metáfora e da condição de compor paradoxos e contradições numa imagem assimilável pela consciência, prover um caminho de vivência das imagens psíquicas.

Alma e espírito são termos, em geral, pouco utilizados dessa forma em psicologia e, normalmente, quando referidos, são traduzidos por outras palavras ou conceitos: a alma (*psyché*, em grego, ou *anima*, em latim, como utilizado em psicologia analítica) se diferencia do espírito (*pneuma*, em grego). A distinção entre alma e espírito é complexa e também se deve à tradição racional do pensamento científico ocidental, a qual tende a colocar tudo aquilo que não é físico e perceptível, ou que não se encaixa num padrão normativo e racional, no mesmo patamar; daí, numa concepção materialista, o corpo se opõe tanto à alma quanto ao espírito, porém como “alma” tornou-se sinônimo de “espírito”, os dois são misturados em uma única categoria indiferenciada de eventos “metafísicos”. No entanto, a separação entre mente, alma e espírito também não fica clara; em geral, a problemática mente e corpo ainda é posta em discussão tanto na filosofia como na psicologia, ou mesmo nas neurociências, as quais fazem paralelos entre várias funções neurológicas, cognitivas e afetivas. Já os termos “alma” e “espírito”, em geral, correm o risco de serem enviados para uma espécie de limbo, sendo consideradas categorias primitivas, não científicas, ou que pretendem um retorno ao obscurantismo.

Segundo Hillman (2010, p. 157), a psique (alma) tem a sua própria lógica e, numa divisão tripartite, ocupa um campo intermediário entre a mente e o espírito, concepção esta tributária ao pensamento de Jung, para o qual a psique e suas imagens ocupam espaço entre os fenômenos da matéria e os do espírito. Sobre essa questão, ou diferenciação entre uma

fenomenologia do espírito e outra da alma, Hillman (2008) tece uma complexa discussão em seu texto *Picos e vales*, que se encontra, na forma de capítulo, no *Livro do puer*, em que faz uma crítica à forma como *pneuma* se sobrepôs a *psyché* dentro dos textos bíblicos e pela condução da Igreja Católica a respeito do tema, observando também que, geralmente, os dois termos são confundidos e, por isso, acabam por gerar uma compreensão empobrecida quanto às suas significações e diferenças. Enquanto a fenomenologia do espírito se dirige para o alto, no caminho ascensional e luminoso, segue para o cume da montanha sagrada, conforme observado em diversos mitos e tradições, a fenomenologia da alma dirige-se para baixo, segue para o fundo das névoas do vale, é um aprofundamento na experiência do mundo. Fazendo um paralelo com a poética do devaneio de Bachelard (1996), poderíamos observar que a materialidade da imaginação pode se aproximar à noção de alma utilizada por Hillman. Ao tentar operar uma distinção entre a fenomenologia da alma e a do espírito, a diferença entre picos e vales é essencial. Seguindo esse caminho de compreensão, é do espírito que vêm as ideias, visões, iluminações, experiências de pico, estas últimas, conforme foram bem descritas, por exemplo, pelo psicólogo humanista Abraham Maslow; já enquanto alma, esta promove a descida e se aprofunda, movimentando-se por meio de imagens, não de conceitos, ela não se eleva, mas habita, vivencia, sente o gosto doce e o salgado, o picante e o amargo das coisas, é como o nevoeiro que se move pelo fundo do vale. Agora, o encontro, a aproximação entre espírito e alma ocorre quando o espírito, mesmo sem trocar seu amor cósmico pelas alturas, volta-se para a psique e vai ao encontro de suas ofuscações e opacidades; ou dito de uma forma poética, é quando “a luz solar penetra no vale. O verbo participa da tagarelice e dos mexericos” (Hillman, 2008, p. 224). Ainda, dito pela hermética e simbólica linguagem alquímica, é quando o enxofre do espírito encontra o sal da alma, acolhidos pelo vaso de transformações. Aqui, a busca de solução para o mal-estar psíquico leva à conscientização de algo além do objetivo de uma transcendência espiritual, indo também em busca das águas profundas do inconsciente, daquilo que se encontra perdido ou esquecido, seus complexos psíquicos, uma descida acompanhada pela imagem, pela *anima*, por uma vida psíquica que é “líquida, aérea, ígnea, terrena, feita de muitos componentes” (p. 231).

Conforme pode ser visto em Hillman, por uma psicologia da alma nos aproximamos de algo que não é um epifenômeno advindo de uma fisiologia cerebral, com seus neurotransmissores, nem de uma organização social, com suas tensões e conflitos, e também não uma estrutura de linguagem ou uma análise do comportamento, mas algo que vem de uma base de compreensão poética dos fenômenos psíquicos e que tem como círculo de movimento

os próprios processos da imaginação. Seguindo esse caminho, o autor apresenta como que quatro predicados referentes à alma que nos ajudam a circunscrevê-la: elemento desconhecido que torna possível o significado; transformador de eventos em experiências, ou melhor, que conduz a um aprofundamento dos eventos em experiências; é comunicada no amor; tem um anseio religioso. Outro ponto a ser mencionado é quanto ao significado da psique em sua estreita relação com a morte, é quando podemos sentir que “a dimensão de nossa viagem de alma é para baixo” (Hillman, 2010, p. 30); a psique não se encontra na superficialidade das coisas, e, nem sempre, o que parece ser mais evidente é o que carrega sua sutileza, daí sua profundidade e sua proximidade com o reino mítico de Hades, tal como aparece nos mistérios órficos, no processo de descida em busca de camadas psíquicas profundas. Foi para o Hades que Orfeu desceu em busca de sua amada Eurídice, de sua *anima* perdida, um movimento de busca da alma movido por Eros.

O *soul-making* parece ser regido por quatro colunas que servem de sustentação e formam uma espécie de tálamo que serviria para as núpcias, ou conjunção, entre *eros* e *psyché*, e que também demarcaria os limites que apontam para a relação entre *psyché* e *pneuma*. São esses limites: o patologizar, a *anima*, o politeísmo e a questão da morte, os quais são reflexões extensas, que se encontram difundidas ao longo dos escritos de Hillman. No que tange a este trabalho, vale a pena, pelo menos, tentar rever brevemente cada um desses caminhos que se enredam e se cruzam, formando alguns nós, e que partem para cobrir outras distâncias.

Em seu livro *Re-vendo a psicologia*, Hillman nos fala de quatro vias do movimento psíquico: *personificar* ou imaginar coisas; *patologizar* ou desintegrar-se; *psicologizar* ou enxergar através; *desumanizar* ou o cultivo da alma. Dessas quatro, o patologizar apresenta uma característica de deformação das imagens que possibilita um enxergar por outras perspectivas. Como dissemos, as grandes escolas de psicologia profunda partiram da doença, e não da saúde, para formar a base de suas teorias. As obsessões, as crueldades, os desvios, as perversões, as neuroses, a histeria e a desorganização psicótica formaram o substrato de fenômenos estudados por autores como Freud e Jung, como também por outros que se inclinaram a trabalhar junto aos cantos obscuros da psique. Hillman (2010) é categórico ao afirmar que psicopatologia é nada mais nada menos que o ponto “central para a experiência da alma” (p. 131). Assim sendo, o autor apresenta o patologizar como um processo que parte da própria psique criativa, como um modo de imaginar e formar, ou talvez de deformar e transformar a psique do mundo: “apresento o termo *patologizar* como a habilidade autônoma da psique para criar doença, morbidade, anormalidade, sofrimento em qualquer aspecto do comportamento e de

experimental e imaginar a vida através desta perspectiva deformada e aflita” (p. 132-133). Compreendemos assim que a psique se empobreceria sem o patologizar. A psique depende do *pathos*, até mesmo ao se tentar exorcizar os sintomas psíquicos ou abafá-los por meio de qualquer técnica, psicoterápica ou psicofarmacológica, perseguindo este ou aquele padrão de normatividade; seria uma maneira de tentar drenar a psique de tudo aquilo que lhe dá vida e forma, conduzindo a uma espécie de anemia imaginária, enquanto o papel tradicional ritualístico da psicoterapia como um *servir à alma* ou um *cuidar da alma*, menos propenso a ajustamentos e mais ligado à atitude de abrir espaço para cultivar as imagens psíquicas, como um tálamo que permite as núpcias de Eros e Psique. O tálamo como vaso, além de espaço psicológico, também é o vaso do corpo, que fornece as imagens da descida e da digestão, conforme bem explicado por Durand (2002) sobre as imagens da intimidade, da descida e místicas, que têm na simbólica da taça sua imagem arquetípica primordial, como o espaço da gestação do psicológico, que é o reino da profundidade, ou, como visto em Hillman (2010): “Paradoxalmente, contudo, ganhamos extensão da alma e horizontes mais largos através da descida vertical, através do chamado interiorizante da imagem” (p. 199).

Neste campo de relação entre psique e *pathos*, os sintomas servem de guia que vão além da literalidade dos sinais e dos aspectos que os caracterizam. Ver a psique através da patologia produz um movimento que liga o mito, o complexo ferido e seus sintomas. O próprio movimento de retorno das fantasias ao mito serve de guia, uma vez que os mitos estão relacionados aos complexos e suas aflições, em que a ferida serve como órgão sensível que aponta para as estruturas arquetípicas invisíveis. A ferida psíquica não é somente o desvio, como poderiam argumentar correntes normativas que buscam a administração dos comportamentos e dos processos subjetivos, ela também é o buraco imaginário que permite enxergar o outro lado das coisas.

O papel da *anima* dentro dos labirintos do cultivo da alma é crucial. Hillman argumenta sobre o trajeto de uma reversão de processos, menos centrados na coerência da consciência do eu e mais deslocados para a sensibilidade e a instabilidade da *anima*. Aqui, trata-se da *anima* não somente como a contraparte sexual masculina ou o *animus* como a contraparte sexual feminina presentes no psiquismo, mas da *anima* como sinônima de psique, ou como “a função específica da alma imaginativa” (Hillman, 2010, p. 114), correspondente aos nossos anseios, desejos, humores oscilantes e nebulosos, a sensibilidade e sensualidade ondulante que vai além da sensibilidade concreta. Do ponto de vista dos mitos e fantasias, a *anima* pode ser imaginada como a santa, como a amante, a ninfeta, a feiticeira, a Cinderela, a cuidadora, a poetiza, a deusa,

a guerreira, a dançarina, a senhora da morte e da destruição. Senhora da sabedoria, da compaixão e da destruição, ela também é a musa inspiradora das artes. Seria impossível pensar o psiquismo e a consistência psicológica sem a mediação da *anima*, porquanto é ela uma guia para o inconsciente, tal como personificada na bela Beatriz, a qual, igualmente, foi guia de Dante pelos mundos profundos narrados em sua *Divina Comédia*. Como escreveu Hillman (2010), “o movimento rumo à existência psicológica provém dela, de um jeito ou de outro” (p. 116). Dessa maneira, a perspectiva se transfere do eu consciente para o da *anima*; é o eu que segue a *anima* nos processos imaginários, tal como Orfeu persegue Eurídice. Independentemente de como sua imagem arquetípica seja representada ou contada nas diversas tradições e culturas, certo é que perder o contato da *anima* equivale àquelas situações descritas em alguns mitos como a perda da alma, situação grave e que conduz a uma espécie de vazio, de desorientação existencial e de perda de si mesmo. Por último, na reflexão, mas não em importância, sempre deve ser lembrado o mito de Eros e Psique, amor e alma formando uma conjunção, visto que a alma chega à vida sempre pelo amor; sem esse casal eterno, a vida se tornaria vazia e sem sentido. Sem a *anima*, perder-se-ia a confiança básica na vida, uma vez que, com a *anima*, tem existência o sujeito psicológico, e a vida interior ganha presença e graça, torna-se viva e dançante.

Com relação ao politeísmo, não se trata de uma espécie de religiosidade, mas de uma perspectiva, uma concepção do psiquismo que se transfere do monoteísmo de um centro psíquico superior aos demais, para o politeísmo das funções e dos movimentos psíquicos. O politeísmo é um compromisso com a diversidade, a discórdia, a multiplicidade de pontos de vista, é o movimento pelas periferias e tangentes, os acasos e coincidências, as oportunidades, é “o movimento vagabundo da alma” (Hillman, 2008, p. 228). Politeísmo significa “muitos deuses”, portanto, relaciona-se a uma perspectiva arquetípica na qual divindades das mais diferentes culturas trazem em suas imagens e narrativas aspectos que nos fazem retornar, em nossas fantasias, aos seus respectivos núcleos míticos geradores de distintos campos simbólicos. Aqui vale a pena fazer uma conexão com o extenso trabalho de Durand (2002) sobre o mapeamento do imaginário, da sua arquetipologia como um retrato destes múltiplos campos interativos em que a perspectiva de uma potência única acima das demais cai por terra; não haveria um centro principal, reduzindo-se apenas a uma entre outras conformações possíveis de organização das imagens provenientes das estruturas do imaginário. Há um imaginário mesclado por diversas instâncias mitopoéticas, cuja imaginação produtiva não se restringe a um mito em particular, mas que, em seu movimento diurno, noturno e cíclico, vai

percorrendo diferentes espaços psíquicos. O politeísmo, esse imaginar os deuses, ou *reversão ao mito*, é um retorno ao psíquico que ocorre a partir de muitas veredas e encruzilhadas, não existindo caminho único ou certo, definitivo. De modo que, quaisquer regimes de verdades se dissolvem a partir de várias possibilidades de constelações, cuja alternativa mais próxima é habitar as imagens, percorrer junto, estar presente, descer para o vale. Para melhor brindar os meandros desse conceito tão desafiador quanto a soberania de qualquer que seja a potência que almeje o topo da hierarquia das funções psicofísicas, ficaremos com uma imagem de Hillman que dispensa comentários sobre o politeísmo da psique:

Pois a casa que a psique de fato habita é a composição de corredores de conexão, multinivelados, com janelas por toda a parte e com amplas extensões abertas “em obras”, e súbitos becos sem saída e buracos nas paredes; e esta casa já está recheada de habitantes, outras vozes em outros quartos, refletindo a natureza viva, ecoando novamente o Grande Deus Pã vivo, um panteísmo reaceso pela crença da psique em suas imagens personificadas. Aqui o espaço para receber a imigração em massa, a ressurreição do reprimido, à medida que os Anjos e os Arcontes, Demônios, Ninfas, Poderes e Substâncias, Virtudes e Vícios, libertos das reservas mentais que constroem tal primitividade e das prisões conceituais das descrições miúdas, agora retornam para adentrar novamente no comércio de nossas vidas diárias. (Hillman, 2010, pp. 113-114)

Após mencionar a questão do politeísmo, temos que a quarta via de que fala Hillman é justamente aquela que nos leva ao encontro da questão da morte ou, dito de outra maneira, para uma psicologia da morte, visto que existe um significado da psique em estreita relação com a morte, assim como um rico imaginário a respeito desta. Um dos pontos importantes da antropologia do imaginário proposta por Durand (2002) diz respeito aos modos como a imaginação lida com o tempo e com a morte, o que será desdobrado em diferentes estruturas, que têm, em sua dimensão imaginal, o eixo sensível em relação ao campo simbólico, cultural e arquetípico, formando diferentes possibilidades de ser e estar no mundo. Pode-se ser heroico e tentar vencer o monstro com uma espada, a antítese e a divisão em partes, ou então acompanhar a atitude do místico e deslizar para baixo, buscar refúgio na intimidade, o que é a assimilação pelo eufemismo. Pode-se experimentar o drama e se deixar invadir pela coincidência dos opostos, o que é a roda e o ciclo de integração, na qual os universos diurnos e noturnos não se contrapõem, mas giram e se complementam como em uma roda cósmica e infinita, em diferentes modos de se lidar com as angústias da finitude. Retornando a Hillman (2010, p. 390), ele também tratou da morte e da destruição como uma pré-condição para a transformação, sendo que as fantasias de renascimento são tributárias àquelas fantasias de morte, na qual o sono da morte e o reino de Hades e Perséfone não são sinônimos de aniquilação, como geralmente é entendido pela perspectiva do eu alienado de sua dimensão imaginal, mas existem como algo relacionado ao aprofundamento em mistérios que vão muito além da ignorância da consciência.

Assim como na história de Perséfone, o chamado que vem do Hades também é uma forma de despertar a atenção para a *anima* em sua profundidade ctônica e em sua relação com o mundo diurno. Resumindo, pode-se simplesmente utilizar aqui uma imagem proposta por Hillman (2008, p. 233), quando ele poetiza a atitude da imaginação frente à morte, em que, em vez de se buscar significados e sentidos sobre uma questão sem resposta aparente, de tentar entender ou explicar ou de dominar ou confrontar, existe também uma outra forma de entendimento, como atitude ligada aos movimentos da alma, como um artesão que vai esculpir com machado e esquadro a barca da morte, utilizando as suas próprias mãos para adorná-la e pintar seus cantos, o que se traduz na imagem da penetração e do deslizamento em direção ao subsolo, do aprofundamento nas realidades concretas, animando-as.

Para além da individuação, poder-se-ia mencionar a importância da própria imaginação, quer dizer, a relação entre o eu e o imaginário arquetípico traz significativas conexões a serem compreendidas. A perspectiva da psique é a da imagem e não a do eu. Enquanto o ego heroico procede por meio de *literalizações*, o eu imaginal e a psique *se fazem* por meio da metáfora. Esse é o ponto crucial para uma compreensão de uma perspectiva imaginal ou arquetípica. Portanto, na psicologia da imaginação, busca-se um solo na apreensão metafórica dos fenômenos psíquicos, invertendo a ordem das tentativas de fixação na literalidade dos fatos, classificando-os ou interpretando-os, ao contrário, trata-se de uma experimentação do habitar a imagem. Assim, em vez de uma realização pela individuação, tratar-se-ia mais de um acompanhar os processos da imaginação.

Nesse sentido, a percepção do próprio *eu* poderia ser comparada a uma fantasia mítica que poderia ser chamada de *minha subjetividade*, quando se aliena de que o imaginário, como um *processador* das imagens míticas, é a fonte diante da qual a ilusão do eu se consolida e também desconsidera, ou renega, a sua ascendência: “... a imaginação é o organizador. Sendo assim, nossas experiências são organizadas por imagens míticas, porque é por meio da imaginação que o reino imaginal dos arquétipos brinca através da psique” (Hillman, 2010, pp. 337-338). Mas, afinal de contas, o que é o “eu” para Hillman: “... ele ou ela não é um, mas muitos, um luxo de vicissitudes. Um centro gravador fixo em seu meio é a ilusão arquetípica de identidade” (p. 338). Outra resposta seria pensar a importância do eu como um tipo de *zelador*: “... nossas vidas estão emprestadas para a psique por um tempo. Durante esse tempo, somos seus zeladores, e tentamos fazer por ela aquilo que podemos” (p. 342). Zelador é aquele que cuida, mesmo assim, com relação a esse último ponto, penso na figura do zelador como aquele funcionário encarregado de tomar conta de algum prédio ou condomínio, ou seja, é

importante não se confundir o zelador com o prédio, é mister não confundir o eu com a pluralidade da psique; em outras palavras, *o eu também é imagem* e, portanto, está relacionado à psique profunda. Poderemos compreender então que não foi o “zelador” quem inventou ou criou o condomínio, assim como não é o eu o criador das imagens psíquicas. Todavia, o polo da consciência do eu é fundamental dentro da dinâmica psíquica, porque, por meio da experiência simbólica, é no eu que se refletem as imagens psíquicas, além de se contrastar com sua sombra, com as partes renegadas da psique. Em outras palavras: “O homem existe em meio à psique, não o contrário. Assim, a alma não está condicionada ao homem, e há muito de psique que se estende para além da natureza do homem. A alma tem rincões não humanos” (Hillman, 2010, p. 330).

Apesar de esta abordagem ser denominada *psicologia arquetípica*, conforme observado por Adams (2002), por mais paradoxal que pareça, Hillman de certa maneira rejeitou o substantivo “arquetípico”, embora tenha mantido o seu adjetivo, ou seja, em vez de se preocupar em distinguir arquétipo das imagens arquetípicas, procurou atender mais às demandas da imagem em si mesma. Em outras palavras, na abordagem de Hillman, arquétipo é mais uma perspectiva dependente de um olhar, uma consideração da imagem, e menos uma categoria geral na qual poderiam ser incluídas diversas expressões de imagens. Mais do que uma psicologia arquetípica, trata-se de uma “psicologia imaginal”, adotando uma terminologia particular a Henry Corbin (Adams, 2002, p. 114). Falar sobre o arquétipo, conceito maior para a psicologia analítica, como forma primordial que se expressa por meio das imagens psíquicas e organiza comportamentos individuais e coletivos diversos, é um campo extenso a ser explorado. Seguindo essa *re-visão*, em primeiro lugar, os arquétipos tendem a se expressar como metáforas, e não como coisas, o que torna muito difícil conceituá-los, “todas as maneiras de se falar de arquétipos são traduções de uma metáfora a outra” (Hillman, 2010, p. 33), muito embora o mito possa ser tratado como conceito numa tentativa de incluí-lo dentro de uma linguagem filosófica ou científica. Acontece que o arquétipo e o mito são mais bem expressos e apreendidos na experiência como imagem ou narrativa. Outro ponto se refere à propriedade de os mitos sempre nos lançarem dentro do campo do imaginativo, por ser impossível tocá-los, no máximo, podemos tentar imaginar aquilo que eles parecem ser e nos deixar levar pelas fantasias a eles associados. Enquanto fenômenos de profundidade psíquica, os mitos funcionam seguindo padrões e propiciando formas que podem ser percebidas simbolicamente como imagens arquetípicas. Prosseguindo com Hillman, o arquétipo forma uma espécie de raiz, de onde podem emergir ou se nutrir determinados comportamentos instintivos, traços culturais,

padrões de comportamento, temas literários e artísticos, patologias, entre outros aspectos. Disso tudo, decorre algo como uma perspectiva arquetípica diante dos fenômenos, porquanto um mesmo arquétipo pode se expressar como padrão de comportamento, conjunto de imagens ou até mesmo como estilo de consciência.

Enquanto o caminho aberto pelo eu consciente pode adotar uma perspectiva mais literalista para os fenômenos que podem ser percebidos e interpretados como fatos, o processo de cultivar a psique percorre suas veredas buscando ver através da poética e da metáfora. Estar atento a esses elementos não parece ser forçar a linguagem em busca de curvas estéticas, tendo mais relação com captar eventos ou transformá-los em experiências, já que a psique é imagem, e, portanto, a própria imaginação. Um dos pontos centrais deste processo de cultivo da alma pode ser observado na noção de *epistrophé*, princípio postulado por Plotino, que pode ser traduzido por *reversão*, e que Hillman (2010) aborda como “a ideia de que todas as coisas desejam retornar ao original arquetípico do qual são cópias e dos quais derivam” (p. 209). Esse processo, em que muito vale a lei das semelhanças e das analogias, é também a estrada que conduz ao reino mítico para onde retornam as fantasias. É em direção às figuras míticas que correspondem as eternas metáforas da imaginação e que o movimento da reversão acontece. Não se tratando de regressão simplesmente, como em alguns processos psicopatológicos, quando ocorre a identificação com o mito, ou em momentos de introversão psíquica, a reversão é um movimento que não vai direto ao ponto, não se identificando diretamente com a imagem ou com o mito, não se tratando de uma invasão psicótica das imagens; o que vai ocorrendo mais se assemelha a um processo de *mitologização* da experiência, que, por sua vez, torna-se mais ampla, ou melhor, mais profunda, vertical. Como dito anteriormente, a reversão também não é um processo de aperfeiçoamento individual ou social, mas um comportamento errante pelo vale das fantasias, que vai encaminhando os eventos para a sua base no mito, enquanto se vaga impulsionado pelo próprio movimento das imagens psíquicas. Tal processo é um movimento deambulatório a partir de divagações e erros, no qual o certo e o errado, o verdadeiro e o falso soam como categorias a serem imaginadas e também revertidas para o padrão mítico que as constela, em que os elementos irracionais na psique, a desorientação, as indefinições e tudo aquilo que está fora do controle da razão, também operam indicando veredas e passagens que fazem as conexões entre vida e alma.

Enfim, em se tratando de um método, existem dificuldades. Pesquisar pela perspectiva da psique é reverter, mas, antes disso, é permitir-se habitar pelos processos imaginais. Penso que é fundamental compreender a distinção entre um *eu heroico* que toma principalmente os

aspectos aparentes do mundo como referência — às vezes tentando resolver os problemas de forma maníaca, agressiva, pelo esforço da luta, do progresso custe o que custar — e um *eu imaginal*, relacionado com a *anima* — que imagina o mundo em suas curvas, divagações, devaneios e em sua aparente vulnerabilidade e melancolia. Pode não ser tarefa fácil tentar metaforizar e se arriscar no sentido de uma *mitologização*, que é a reversão. Dentro de um processo de investigação, esta talvez possa ser confundida com uma espécie de divagação ou indefinição. No entanto, é isso, em vez de perseguir a realidade, investigamos a partir da realidade da imaginação, que tem na poética, com suas divagações e indefinições, sua mais certa expressão.

Um último ponto necessário de se tratar sobre a psicologia imaginal de Hillman, pelo menos com relação a esta investigação, diz respeito às dinâmicas que envolvem o *puer* e o *senex*, ou, mais precisamente, da perspectiva do olhar imaginário que nos leva ao arquétipo do *puer-et-senex*. Retomando a questão do arquétipo, tão caro à psicologia de Jung, vale reiterar que a própria dificuldade de tentar explicar, definir ou entendê-lo se deve ao fenômeno de que os arquétipos, como circunscreveu Hillman (2010, p. 32), “tendem a ser metáforas ao invés de coisas”, ou então, “os arquétipos lançam-nos num estilo de discurso imaginativo”. Quer dizer, assumir uma perspectiva arquetípica em psicologia nos lança para uma aparente indefinição, uma vez que, ao contrário de tentar fixar ideias ou coisas, ou tomá-las no seu sentido literal, adota-se a perspectiva que retorna às imagens através do metaforizar. Esses padrões profundos da psique, que constelam imagens, comportamentos, atitudes e estilos de consciência, formam a estrutura básica e imaginativa que se desdobra em metáforas, sendo a melhor tentativa de descrever os arquétipos a via metafórica, daí tentar vislumbrá-los como ideias de raiz, cristais invisíveis numa solução, a forma das plantas contidas dentro das sementes, certos padrões de comportamento instintivo, sintomas psíquicos que se repetem ao longo do tempo e retornam, ritos antropológicos recorrentes, mas que, de qualquer modo, resultam da tradução de uma metáfora para outra.

Um aspecto a se enfatizar antes de introduzir alguns pontos sobre o arquétipo do *puer-et-senex*, diz respeito a que, se, por um lado, os arquétipos organizam de certa forma o psiquismo, por outro lado, também possuem uma potência de ofuscamento da consciência, quando um estado emocional possessivo é capaz de desestabilizar o eu e se expressar como estado psicopatológico, ponto em que retornamos à questão do politeísmo pela via da

psicopatologia¹⁵. Um exemplo histórico importante nos levaria ao conceito da “possessão divina”, conforme eram imaginados certos estados afetivos na Grécia antiga: a violência de Ares, o delírio profético de Apolo, o delírio transformativo dos ritos de Dioniso, o transe poético provocado pelas Musas, a possessão erótica por Afrodite ou Eros, quando então acreditava-se que os possuídos pelas potências divinas faziam a transição entre diferentes mundos, e, portanto, ao mesmo tempo, eram motivo de assombro e de admiração. Em vez de loucura ou doença mental, a possessão divina era vista como uma transversalidade entre mundos, uma outra perspectiva para imaginar tais fenômenos. Ao abordar o patologizar, Hillman (2010, pp. 214-218) observa essa deformação das imagens pela via do *pathos*, ou da abertura da ferida que se transforma em olho quando ativada pelos recursos da imaginação. Como na relação entre algumas divindades e determinados processos psicopatológicos, porém, é mister compreendê-los de forma ampliada, quer dizer, à luz da imaginação, e sem cair em interpretações literais; daí vem a relação entre o peso e a vagarosidade saturnina e os estados depressivos; a histeria e sua relação com o mito dionisíaco; a figura de Pã e sua ligação com os ataques de pânico, mas também a compulsão sexual e alguns transtornos da impulsividade; a questão de Eros e Psique e algumas neuroses eróticas e problemas de relacionamento, como também as dificuldades e contradições conjugais em sua relação com o par mítico de Ares e Afrodite; o voo de Ícaro e seu mergulho no mar como uma boa imagem para certos comportamentos juvenis autodestrutivos e para os voos do espírito que conduzem a uma abstração excessiva. O mito, a metáfora e a reversão também surgem dentro do patologizar, sobre o qual, resumido em uma pequena fórmula, tem-se: dentro da aflição, do mal-estar, encontra-se o complexo, mas para além do complexo se encontra o arquétipo; a potência arquetípica e sua força ordenadora e impulsionadora das imagens aparecem no complexo e se expressam como sintomas, na realidade, um processo de deformação e transformação de imagens. A patologia se inscreve dentro de um campo em que se relacionam fato e fantasia, ela está entre esses dois, não sendo totalmente redutível a um ou a outro. Retornando ao modelo da antiga Grécia para a possessão divina, a loucura é divina e humana ao mesmo tempo, formando uma ponte entre a esfera psicossocial e a da psique profunda. É o que ocorre quando o aspecto humano se defronta com

¹⁵ Hillman, por mais de uma vez, citou em seus trabalhos e palestras uma importante ideia de Jung, aquela de que *os deuses se tornaram doenças*, fazendo a conexão entre as imagens míticas, os complexos e seus sintomas. Segundo as palavras de Jung: “Congratulamo-nos por haver atingido um tal grau de clareza, deixando para trás todos esses deuses fantasmagóricos. Abandonamos, no entanto, apenas os espectros verbais, não os fatos psíquicos responsáveis pelo nascimento dos deuses. Ainda estamos tão possuídos pelos conteúdos psíquicos autônomos, como se estes fossem deuses. Atualmente, eles são chamados: fobias, obsessões, e assim por diante, numa palavra, sintomas neuróticos. Os deuses tornaram-se doenças. Zeus não governa mais o Olimpo, mas o plexo solar, e produz espécimes curiosos que visitam o consultório médico; também perturba os miolos dos políticos e jornalistas, que desencadeiam pelo mundo verdadeiras epidemias psíquicas” (Jung & Wilhelm, 1990, p. 50).

uma dimensão, poderíamos dizer até que não-humana, sendo que nessa fenda entre os dois aparece o *pathos* deformante; em outras palavras, é o encontro do eu com o não-eu, como alteridade radical, o contato com o estrangeiro em nós mesmos. Entretanto, essa experiência de seguir para o mito não significa alguma perspectiva transcendental ou metafísica; pelo contrário, a descida da luz para o vale da alma conduz a uma psicologia de habitar o mundo, da aproximação junto aos fenômenos que estão à nossa volta e com os quais nos relacionamos.

Bernardi (2008) procurou circunscrever o arquétipo do *puer-et-senex*, enfatizando o aspecto metafórico relacionado à manifestação desse arquétipo. Nesse sentido, traz algumas teorizações, desenhando um percurso que se inicia com a do arquétipo da Criança Divina, conforme tratado por Jung, passando por aquele da síndrome do *puer aeternus*, segundo o trabalho de M. L. von Franz, alcançando uma apresentação das múltiplas facetas do *puer-et-senex*, fundamentado nos trabalhos de J. Hillman, e finalizando com algumas contribuições pessoais sobre alguns predicados importantes que relacionam a tensão entre *puer* e *senex*.

Enquanto para von Franz (1992), a fixação do *puer aeternus* descreve um sujeito preso a um poderoso complexo materno que, na condição de incapaz de se separar da mãe, permanecendo atado e impossibilitado de amadurecer, vai se tornando uma presa da eterna juventude, mantendo-se numa espécie de vida provisória, adiando o momento de ser quem realmente se é, enquanto sonha ser uma pessoa muito especial, preferindo idealizar ao invés de viver a gravidade da vida, arriscando-se em situações perigosas, entre outras características, para Hillman (2008), a questão do *puer* está relacionada ao aspecto do *senex*. Resumindo, na perspectiva de von Franz, o *puer aeternus* é a renovação da vida, mas também a sombra de infantilidade que carregamos e que deve ser sacrificada; assim sendo, estaria mais ligado à dimensão do filho-herói, em seu agonismo em torno de uma realização egoica, lutando pela separação dos afetos que o atam à mãe ou ao seu complexo e almejando transcender as aderências que o prendem ao mundo concreto. Já a psicologia do *puer*, ainda na perspectiva defendida por Hillman, apontaria para uma vinculação aos valores espirituais, ao mundo das ideias, representados pelo *senex* e pela figura do pai ou do ancestral. Em sua interpretação, quem está atado à mãe é o filho, e não necessariamente o *puer*, que, em sua luta heroica, almeja uma discriminação entre o eu e o inconsciente. Já o *puer* seria aquele que se dirige ao *senex*, na busca da renovação dos valores. Sobre essa aderência ao complexo materno, uma imagem ilustrativa seria a do herói engolido pelo animal marinho. Bernardi (2008) lembra a história de Pinóquio que, engolido pelo grande peixe, é obrigado a aprender com a situação e salvar seu pai, o velho Gepeto, e, ao final, atravessando o desafio com coragem, vai deixando de ser um

boneco de madeira e se torna um menino de verdade. Conforme Hillman (2008), em vez do sacrifício — e também do sacrifício do dragão com a lança, ou como os grandes matadores de monstros que abrem o ventre da fera com sua espada —, a tarefa do *puer-et-senex* aponta para a aventura de um mergulho nas entranhas do universo da imaginação. Em vez da luta contra o dragão que engoliu o herói, imagem que mais bem representa a fusão e, ainda, a confusão entre o eu e o inconsciente, a psicologia do *puer* se orientaria para o campo da renovação dos valores espirituais, para o voo ideacional e para a relação com o pai, com o tempo, com o *senex*. Para Bernardi (2008), dois mitos bem representam o imaginário em torno do *puer-et-senex*: o primeiro, como apresentação do destino trágico do *puer*, na história do artífice Dédalo e seu filho Ícaro, quando o voo do jovem em direção ao Sol e sua queda e afogamento no mar azul bem traduzem um voo ideacional que se perde na abstração e mergulha nas profundezas do oceano inconsciente e de seus complexos; o segundo, como apresentação de uma possível relação dialógica entre o novo e velho, ocorre numa cena final da Guerra de Tróia, quando Eneias, em meio às chamas e à destruição que assolavam a cidade, protegido por sua divina mãe Afrodite, carrega seu pai Anquises nas costas e seu pequeno filho Iulo agarrado às suas pernas, *senex-et-puer*, passado e futuro, tradição e promessa relacionados a um só corpo e destinados a fundar uma nova cidade.

Hillman (2008) argumenta que *puer-et-senex* correspondem a uma única expressão arquetípica. Se o *senex* possui relação com a morte e com o tempo, com a consolidação e a conclusão dos processos, o *puer*, em seu voo ascensional das ideias, sai em busca da eternidade, entendida, ainda, como o movimento inquieto e a demanda pelo desconhecido. Os dois formam, juntos, diferentes facetas da temporalidade, a de Cronos e a de Kairós, e, portanto, dizem respeito ao tempo e à história, conforme menciona Bernardi:

Em primeiro lugar, *puer-et-senex* são história na medida em que se referem a processos que ocorrem no tempo onde tudo tem um começo e um fim. Em segundo lugar, a história é um problema que gera sofrimento e do qual sonhamos ser redimidos. Separados neuroticamente geram todos os conflitos em relação ao tempo e a história, unidos como *puer-et-senex* viram o Pai Tempo e o Jovem Eterno. (Bernardi, 2008, p. 38)

Acaso e sistema aparecem como outras palavras que ajudam a circunscrever o *puer* e o *senex*, respectivamente, no que diz respeito à temporalidade, o que Hillman menciona na relação entre as tentativas de planejamento, controle, previsão e projetos — aspectos *senex* —, contrapostos a oportunidade, fluir, frestas e aberturas do tempo — aspectos *puer*. Esses aspectos do *puer* lembram uma incompletude do ser humano, sujeito a falhas, omissões, confusões e rupturas com o caráter sistemático da existência, um dos pontos de grave conflito com a

perspectiva do *senex*, obcecada por agendas, sistematizações, certezas e repetições de experimentos. O experimento do *puer* pode até ser genial, mas é de difícil reprodução, uma vez que, geralmente, é obra do acaso, do tempo de Kairós:

A consciência *puer* nem possui aquilo que sabe, nem sabe aquilo que intui. O conhecimento, de qualquer maneira, pertence ao *senex*, e o saber do *puer* está no limiar, no alvorecer, onde o significado *puer* é inteireza antes do saber. Ele desdenha de suas próprias ideias, de forma que elas permanecem mensagens: “Tive uma ideia”, “Essa ideia me veio”, “Deixe te contar”. A mente imaculada pelas entranhas da digestão. (Hillman, 2008, p. 171)

Esse tipo de consciência *puer* pode soar como algo do tipo esquizoide ou surrealista, marcado por excentricidades e por descaso com a normalidade, que desabrocham na ausência de uma autoridade do tipo *senex*, mas que, na realidade, encobrem uma qualidade pouco suspeita, que é justamente a condição de conseguir se aperceber das descontinuidades do espírito, o que direciona esse tipo de consciência para aquelas realidades do tempo de Kairós, como a dos fenômenos da sincronicidade, das práticas oraculares, para uma abertura aos acasos da existência. Tudo isso está relacionado às imagens das divindades errantes e do movimento, forças mercuriais, Hermes, Eros, Pothos, cujo oportunismo e sorte abrem caminhos invisíveis, diga-se estranhos, para aqueles cujos olhares se direcionam apenas ao que é ordenado e sistematizado, para aquilo que pode ser previsto. O tempo do *puer* é aquele imprevisível, dentro da perspectiva da linearidade dos fenômenos crônicos.

Senex pode ser representado como Cronos-Saturno. Em seu aspecto positivo, *senex* aparece como aquela sabedoria decorrente da experiência, do amadurecimento. Saturno é o portador da gadanha, ele marca o tempo da colheita daquilo que foi plantado e amadureceu no tempo certo, podendo ter ligação com os ciclos das estações. Apesar de o jardineiro melancólico estar relacionado à morte, seria equivocado reduzir sua imagem somente à questão da morte biológica. Segundo observado por Hillman (2008, p. 29), na realidade, Saturno está mais relacionado à conclusão dos fenômenos, que, é claro, também inclui a conclusão da vida pelo limite da morte. No entanto, seria mais viável observar que: se o *puer* está mais ligado ao início, à primeira metade dos processos, o *senex* é a segunda parte da história, portanto, o tempo da conclusão dos processos e que passa pelo ordenamento das coisas; o *puer* solve, o *senex* coagula, *solve-et-coagula*; *puer* é crescimento, *senex* é maturação, mas sua gadanha também assinala que já é chegado o momento da colheita, e, junto com seu par assimétrico *puer*, *senex* atravessa a noite escura e aponta para a verdejante promessa de renovação. Sobre a relação entre o espírito *senex* e a contemplação criativa que transforma complexos e atitudes estagnadas em algo novo, observemos:

Voltada para si quase ao ponto do total desaparecimento, deixando apenas o humor melancólico da *mortificatio* ou *putrefactio*, na negra noite da privação, ela mantém uma espécie de comunhão solitária em si mesma com o futuro; e então, com o gênio profético do espírito *senex*, revela aquilo que está além do limite de sua própria foice destrutiva, aquilo que brotará verdejante do grão que ela mesma matou. (Hillman, 2008, p. 35)

Esperar, guardar, precaver-se são palavras importantes para a sabedoria *senex*. Aqui, o sistematizar aparece como um ordenamento necessário e que também permite prever e observar as tendências dos acontecimentos a partir da observação da história pregressa das coisas. No entanto, assim como existe a imagem do velho sábio, também existe aquela do rei ferido ou doente, e ambas coexistem na possibilidade da convivência *senex*. Essas imagens são duplas, mesmo o velho sábio apresenta uma duplicidade intrínseca na sua imagem, até mesmo em um sentido criativo, como, por exemplo, a do velho Cacique e a do Pajé, que formam uma polaridade criativa, porque, conforme apontou Hillman (2008, p. 36), são caminhos dependentes para a questão da ordem e para a produção dos significados, respectivamente.

Essa ambiguidade é destacada por Bernardi (2008, pp. 40-49), quer dizer, tanto o *puer* como o *senex* possuem ambiguidades intrínsecas em suas imagens, denotações e conotações. Nesse sentido, o autor propõe um exercício de imaginá-las mediante uma certa tipologia psicológica, na qual o entusiasmo e a irresponsabilidade, qualidades do *puer*, contrapõem-se e, ao mesmo tempo, relacionam-se à sabedoria e à rigidez que caracterizam o *senex*; se o *entusiasmo* dá motivação para novos projetos e escolhas, para sair da inércia e superar os limites, por outro lado, seu excesso leva à inflação, a um tipo de conduta maníaca, marcada por distrações e fantasias. Já a *irresponsabilidade* pode ter seu lado positivo: de saber agir no momento oportuno, intuitivamente, de reconhecer a importância do imediato – agarrar a oportunidade, como se costuma dizer; do contrário, seu excesso conduz à impaciência e a uma impulsividade que podem levar tudo a perder ou a ir ao encontro de situações imprevistas e perigosas. A *sabedoria* é o próprio arquétipo do velho sábio, geralmente visto quase como se fosse uma santidade, cuja virtude, perseguida por muitos e alcançada por poucos, representa o acúmulo de experiência, mas que também tem seu lado negativo ao tomar como já conhecido algo que, na verdade, é totalmente novo, em outras palavras, ao formatar, ao tentar adaptar o novo a moldes antigos, o que pode levar a uma inflação que conduz à arrogância, ao autoritarismo, ao abuso de poder, ao preconceito e à rejeição do diferente e do inovador; já a *rigidez*, o apego à tradição e à rotina, a visão conservadora de vida, tidos como virtude, em tempos de liquidez, podem garantir um ponto de resistência a mudanças que não geram sentido, uma ancoragem que proteja contra a dispersão, porém, em casos extremos, podem gerar deflação, estado depressivo, inércia, desadaptação à mudança, posturas regressivas, fuga para

um outro tempo – a nostalgia dos bons e velhos tempos que não voltam mais, como se costuma dizer. Nesse conjunto se abrem perspectivas para compreender algo além da tipologia, conforme foi proposto por Bernardi, mas também podemos inferir uma psicopatologia do *puer* e do *senex*, uma vez que, se o *puer*, quando afastado do *senex*, segue o caminho da dispersão, da fantasia excessiva, da aceleração e da mania, o *senex*, por sua vez, quando rejeita sua dimensão *puer*, no extremo, parece cair no marasmo da inércia, da desmotivação, na concretude pesada e pessimista, e do rancor, o que aponta para aqueles afetos depressivos próximos à negatividade acinzentada dos aspectos sombrios da imagética saturnina.

Enfim, defrontarmo-nos com as imagens do Pai Tempo e do Jovem Eterno nos conduz a procurar uma reversão sobre nossas próprias imagens míticas, nossas feridas e complexos.

Nossas polaridades – senex e puer – fornecem o arquétipo para a base psicológica do problema da história. Primeiramente no sentido convencional, puer e senex são a história como sequência e transição, como um processo do tempo do começo ao fim. E, segundo, história como problema que estou preso, pelo qual sofro e anseio ser libertado, está dado por esse mesmo par como Pai Tempo e Jovem Eterno, temporalidade e eternidade, e os enigmáticos paradoxos de sua conexão. (Hillman, 2008, p. 20)

Senex e puer formam, assim, o par da enigmática conexão da temporalidade e da eternidade. Como imagens negativas, enquanto um se encolhe moribundo e impotente, com medo de se lançar às alturas, o outro se atemoriza, acreditando que amadurecer é morrer. No entanto, sem nunca esquecer que um é a sabedoria do Tempo, a promessa da busca de um sentido por meio da ordem, da consolidação de um mundo do Ser, e o outro é o impulso da vida que aponta para o Eterno por meio do movimento, da relação com o campo do Devir. Ademais, a conexão entre esses aspectos leva ao que Hillman (2008) denominou de um *espírito bipolar ambivalente*, “logicamente incoerente, mas simbolicamente coesivo, como vemos nos paradoxos do misticismo” (p. 57); é a imagem de Saturno sendo atravessado por Mercúrio, do fluxo que pode ser coagulado sem perder a espontaneidade, da descontinuidade e da imprevisibilidade. Toda essa imagética também aparece na imagem do sábio e poeta taoísta Lao-Tzu, cujo nome também se refere ao par *senex e puer* em conexão, respeitando o tempo e o devir, o momento de cada um, visto que o nome do sábio se refere simultaneamente ao *velho*, ao *mestre* e à *criança*.

Finalizando, *puer* e *senex* corresponderiam não a figuras literais do jovem e do antigo, mas a diferentes temporalidades e perspectivas, e, quando circunscritos em um único arquétipo *puer-et-senex*, aparecem como o ponto intermediário de um processo, algo que guarda semelhança com a coexistência do fresco com o maduro e cuja complexa dinâmica afetiva e

imagética guarda proximidade com quatro pontos que, aqui resumidos, seriam: i) uma *pressa vagarosa* (como na máxima latina da *festina lente*), *manter os opostos juntos numa tensão balanceada*, deixando a história nos alcançar a partir das suas consequências; ii) a imagética de Saturno atravessado por Mercúrio, um espírito bipolar ambivalente e incoerente, coesivo somente mediante paradoxos e seus simbolismos; iii) a face de um voltada para a face do outro, olham para direções contrárias, diferentes visadas de mundo, todavia, tornam possível uma dialética ou postura dialógica em que o reconhecimento de um se dá necessariamente por meio do outro; iv) tal como o mistério da *lapis* alquímica, a *obra é a própria criança* de matéria tenra e oleosa, em ambiente seco, solidifica-se e petrifica, e, em ambiente úmido, liquefaz-se e dissolve, é difícil guardá-la e protegê-la, assim é o delicado equilíbrio do *senex-et-puer* (Hillman, 2008, pp. 56-61).

2.6 O pesquisador que mantém a alma na mente

Um ponto importante da pesquisa é a relação do pesquisador com seu objeto e seus objetivos. Especialmente em se tratando de uma investigação do campo subjetivo, leva-se em conta que a *subjetividade* do pesquisador é elemento que interfere, tanto na construção de um projeto como no método adotado, nas etapas de trabalho, na coleta e na interpretação dos dados. Seria um equívoco tentar isolar o campo emocional e psíquico do pesquisador em uma investigação fundamentada em psicologia profunda ou, principalmente, numa investigação que percorra em seu estudo o campo das imagens psíquicas e dos fenômenos do inconsciente. Além da possibilidade de projeções de conteúdos psíquicos próprios no trabalho ou de bloqueios criativos que atrapalhem a pesquisa, levar em conta elementos psíquicos que envolvam a experiência do pesquisador, quando trabalhados de forma criativa, pode em alguns pontos alavancar o trabalho. Nesse sentido, abordamos alguns pontos destacados por Romanyszyn (2007) em uma formulação de hermenêutica que dialoga com o mito em suas relações com os movimentos das imagens da psique. Ao longo de seu trabalho, o autor utiliza a palavra *re-search*, que carrega dupla significação: em seu sentido literal, *pesquisa*, mas também pode ser compreendida como *buscar novamente*, ou, ainda, como um *segundo olhar sobre algo que foi deixado para trás*, e ainda, em um sentido conexo ao da psicologia de James Hillman (2010), de *re-visão*, podemos observar sua aproximação à sua proposta do *re-visioning psychology*, no

qual o exercício do enxergar através é o próprio movimento de psicologizar, que se relaciona ao cultivo psíquico.

A *re-search* sugere trabalhar dentro da zona intermediária do fluxo das imagens simbólicas, uma proposta de habitar a pesquisa com corpo, mente e psique: “O psicólogo que realiza uma *re-search* com a alma na mente é uma figura liminar. Ele ou ela está na fenda entre a consciência e o inconsciente [tradução nossa]” (Romanyshyn, 2007, p. 49). A proposta é que o pesquisador se aproprie seriamente da noção do inconsciente arquetípico como um ponto central de sua postura frente ao material investigado, numa jornada para seguir construindo uma ponte de imagens enquanto percorre a fenda, cujos tijolos adquirem formas poéticas dentro do processo de pesquisa. Nesse sentido, Romanyshyn busca inspiração na figura mítica de Orfeu, o poeta da fenda, a imagem arquetípica para o pesquisador da profundidade psíquica, daquele que é o poeta do inesquecível ou do não esquecimento (*un-forgetting*). Ele é ao mesmo tempo o poeta da fenda, da fronteira e da ponte entre a consciência e o mundo subterrâneo da alma, ou seja, o inconsciente profundo. Como músico e poeta mítico, Orfeu foi movido para as profundezas, impulsionado pela dor de uma ausência, de uma ferida que não cessava de sangrar em virtude da perda trágica de sua amada; enquanto descia para as profundezas, sua mente se mantinha na imagem de Eurídice. Orfeu é uma presença mítica capaz de manter a alma na mente do pesquisador que desafia penetrar em questões relativas às imagens que compõem a psique profunda.

O mito de Orfeu aponta para o poeta e músico cujas canções estão a serviço da memória e da lembrança. Ele é o poeta da recordação, da anamnese, do não esquecimento. Romanyshyn observa na descida de Orfeu para a profundidade dos mundos íferos um modelo para o comportamento exploratório para o pesquisador ferido, que, seguindo as pistas de seu objeto de pesquisa científico, também acaba por vagar pelos meandros de sua própria dimensão psíquica, individual e coletiva, pessoal e arquetípica. Há, como na arquitetura da narrativa órfica, uma espécie de cartografia do que acontece com o pesquisador que se aventura no estudo da psicologia de profundidade. Sabe-se que as origens do mito órfico perdem-se na Antiguidade, porém, em Virgílio, e também em Ovídio, a narrativa é sistematizada na história do jovem cantor e poeta que perde sua amada Eurídice, morta por uma picada de uma serpente, e então, atravessado pelo desespero da perda, não apenas se insurge contra o fato, mas também, tomado por indescritível dor, coragem, ingenuidade, ou, quem sabe, até por uma certa loucura, desce para as profundezas do Hades a fim de resgatá-la. Tem-se uma narrativa cheia de detalhes e passível de infinitas leituras e interpretações, que termina com a subida de Orfeu acompanhado

por Eurídice, e, no entanto, no último instante, este comete a falta de olhar para trás e descumpra a regra que lhe foi imposta, a recomendação de que não devia tentar vê-la antes de sair do mundo subterrâneo. Nesse momento, segundo a versão contada por Virgílio, Orfeu perde sua adorada pela segunda vez, só que, desta vez, para sempre. Inconformado pela situação e dilacerado pela tristeza, Orfeu torna-se amargo e passa a desprezar as outras mulheres, quando, então, não conseguindo se desvencilhar de seu sentimento de perda, acaba por ir ao encontro de seu fim, quando é esquartejado por um grupo de mulheres. A cabeça de Orfeu, carregada pelo rio em direção ao mar, vai gritando o nome de sua amada e, ao final, é enterrada debaixo do templo de Dioniso, e sua lira é guardada dentro do templo de Apolo. Orfeu perde Eurídice pela segunda vez, ele falha em restaurar a velha ordem, mas, por outro lado, é movido por forças descomunais, no sentido de uma transformação radical, que ultrapassa suas expectativas individuais. Ele não realiza o que pretendia, mas seu despedaçamento conduz à execução de um projeto que vai além do que inicialmente se poderia prever.

A arquitetura dessa história — amor, perda, descida, subida com o olhar para trás, desmembramento e transformação —, conforme Romanyshyn (2007), forma um eixo de eventos presentes, não só do mito de Orfeu, mas também da saga do pesquisador que se aventura pelo universo psíquico e suas imagens. Dizendo de outra forma, tem-se uma proposta de trabalho que, em algum momento, impetra ao pesquisador entrar em contato com suas feridas, suas perdas, seus complexos. Esse modelo explicaria algumas intercorrências sofridas pelo pesquisador durante seu trabalho: perdas de sentido, esquecimentos, desvios, bloqueios, momentos de impasse, divagações ou fugas da tarefa. Mais especificamente, um certo estado de perda de sentido do trabalho, de apreensão, em que todos os esforços pareciam em vão e sem direção, de insegurança e de incerteza permeados por um certo tipo de humor depressivo e de pesar, entendido como o momento no qual a energia psíquica regride para o inconsciente, e a consciência percebe-se solta, vagando sem lastro ou direção. Trata-se do momento em que a descida aponta para a religação entre os processos conscientes e aqueles da psique profunda, em que o movimento psíquico parece pedir ao pesquisador guardar a alma em sua mente. As fases da jornada órfica apareceriam durante o processo de pesquisa como diferentes momentos de elaboração do trabalho: i) ser solicitado para o trabalho é o impulso inicial, motivado pelo amor, pela atração ou pelo interesse por algo que reflete aspectos da subjetividade, das feridas e das marcas internas; ii) aquilo que é amado pode ser perdido, o momento da perda pode ser confundido como um problema operacional e um objetivo da pesquisa em andamento, mas, em nível profundo, corresponde ao sintoma ou ao apelo daquilo que dói no âmago do ser, momento

este que aponta a existência de algo esquecido ou adormecido por detrás da proposta inicial de trabalho; iii) a descida motivada pela tristeza da perda e a tentativa de reparação são o início para a recuperação do que foi esquecido, de algo que pode ser pessoal ou transpessoal, mas que — e isso é importante ressaltar — também pode ter um sentido coletivo ou histórico; iv) o momento da subida, da separação entre as questões pessoais e o trabalho objetivo, da libertação das amarras narcísicas que amarram o pesquisador, um instante de clareza quanto aos objetivos a serem realizados; v) o desmembramento que permite uma transformação criativa; agora, o pesquisador enxerga seu trabalho por outra perspectiva, que se torna mais psicológica e menos presa somente a eventos exteriores, menos centrada do eu e mais aberta às imagens do inconsciente, o mesmo complexo ferido é a ponte, quando transformado criativamente a serviço do trabalho a ser realizado; vi) o trabalho de pesquisa também é um momento de individuação (embora esse não seja o objetivo específico do método de trabalho); assim sendo, o método adotado e a pesquisa ressoam no processo de individuação, o que Romanyshyn irá denominar de uma “hermenêutica alquímica”, o que, dito de forma muito sintética, significa que, paralelamente ao método de pesquisa utilizado, seja ele qual for, ocorrerá, como que um *segundo método*, da afinação entre as questões objetivas de pesquisa com as questões subjetivas individuais e coletivas que envolvem o pesquisador. Nessa hermenêutica, a transformação ocorre no objeto e, simbolicamente, no sujeito pesquisador, à medida que o trabalho regride e avança ao longo de seu processo, permitindo o trânsito entre a objetividade e a subjetividade, acontecendo em uma zona de transição, relacional, de certa maneira, em muito se aproximando com uma postura fenomenológica, porém, mantendo-se fiel ao conceito de inconsciente e da importância do papel das imagens arquetípicas.

Dito de outra maneira, a jornada de Orfeu, traduzida dentro de uma investigação, tem o significado de uma abertura para a alteridade. Não se trata de um retorno ao mesmo, mas de uma abertura a um outro. Se Orfeu resgatasse Eurídice do mundo dos mortos, esse resgate, além de antinatural, conduziria ao retorno para uma ordem inicial das coisas, um retorno ao mesmo, no qual a célula narcísica se fecharia em si mesma. Seria como se Orfeu restaurasse a antiga ordem dos fenômenos ao invés de se abrir para o novo e reciclar as suas percepções e perspectivas. A recordação conduz a uma transformação psíquica; a morte que aqui se processa e o luto observado, vendo através e partindo para além de uma interpretação pessoal e literalista, também podem significar a morte, a decomposição e a transformação de nossas amarras narcísicas (Romanyshyn, 2007, p. 73 e 262). O caminho do pesquisador que mantém a alma em sua mente é o caminho da ampliação psíquica, da tomada de consciência e da individuação.

Mas também vale lembrar que Eurídice, como propriedade psíquica, bem poderia ser interpretada como a *anima*, um aspecto arquetípico oriundo do inconsciente. Portanto, o lugar de Eurídice não é na superfície, como poderia supor a consciência centrada no eu, mas seu lugar é no mundo subterrâneo. Desse modo, o trabalho é de recordar e de manter o contato com as imagens do psiquismo profundo. Assim, a situação se inverte, e o centro não é o eu heroico, que desce para sua exploração interior, mas a alma, que se abre ao explorador, é Eurídice quem guarda os mistérios e constela o caminho de Orfeu, e, se não fosse por ela, ele nunca teria descido às profundezas. Sem a imagem de Eurídice, a transformação em Orfeu não ocorreria.

De todas as etapas da jornada de Orfeu pelo mundo subterrâneo, ou pelas imagens do inconsciente, chama atenção em sua subida o momento de seu deslize, quando ele se vira para ver Eurídice. Como notado por Romanyshyn, esse ponto é o pivô da história, que permanece, ao longo dos tempos, sem uma resposta clara ou um significado unívoco que lhe possa ser atribuído. Por que Orfeu se virou, já que ele sabia que, se assim o fizesse, perderia sua amada para sempre? Seria para ter certeza de que ela estava lá? Ou estaria ele sentindo uma saudade tão intensa que não conseguiu se conter? A situação é apresentada com revolta e pesar por parte da reação de Eurídice nas narrativas clássicas de Virgílio e de Ovídio. Já em uma interpretação mais recente dessa parte do mito, sob a forma de um poema de Rainer Maria Rilke, intitulado “*Orfeu-Eurídice-Hermes*” (Romanyshyn, 2007, pp. 56-57), ocorre uma reação inusitada de Eurídice, como se ela virasse o jogo. Na versão de Rilke, nem pesar nem revolta, e, mais ainda, por parte de Eurídice, na realidade, ela nem se dirige a Orfeu, é como se ela não o reconhecesse, ou como se ele não fosse alguém tão significativo assim; ela simplesmente se dirige a Hermes, que os estava a acompanhar também durante a subida, indagando para o mensageiro dos deuses um simples “*Quem?*”. Desse modo, ocorre uma inversão de perspectiva do eu para a perspectiva da *anima*, do pensamento em direção a uma maior sensibilidade. Esse momento é significativo em vários sentidos, mas cabe ressaltar que tal momento expressa a autonomia da psique profunda, aqui representada pela figura da *anima*. Dessa forma, os aspectos psíquicos, não sendo oriundos do mundo da superfície ou da consciência, ativam a consciência, que é dependente dessas figuras imaginais profundas. Ou, como comentou Hillman (2008), ao tratar da relação entre a fenomenologia do espírito e a da alma, é uma situação de menos eu e mais *anima*, mas também “... o que nos interessa é a pessoa, o ‘Quem’, subindo a montanha. Também perguntamos: Quem chama lá de cima?” (p. 219), ou então, a questão *Quem?* refere-se a uma mudança de perspectiva e da passagem da questão “o que isto significa?” para “o que isto move em minha alma?” (p. 227). Em vez da questão da busca do significado e do sentido, aqui aparece

o movimento psíquico, o habitar a imagem: o eu que busca está em busca de sentido, já a *anima* percorre os territórios das formas sensíveis e imaginárias. De qualquer modo, voltando à questão do pesquisador, a virada para trás de Orfeu pode não ter sido uma falha, mas uma necessidade imprevista de mudança de orientação da consciência, visto que seria impossível para quem atravessou os mundos ínteros voltar à superfície sem mudança — ninguém retorna o mesmo após a experiência simbólica do contato com as imagens inconscientes; sua virada para trás também aponta para a recordação do que havia sido esquecido e para o fato de a noção de inconsciente ser central, o inconsciente do pesquisador e o inconsciente coletivo operando todo o tempo durante o processo de pesquisa.

O caminho em direção a uma *hermenêutica arquetípica* é caracterizado pela noção de inconsciente como eixo que constela os trabalhos e as possibilidades de investigação. Essa hermenêutica envolve um habitar a pesquisa dimensionado por fenômenos do campo subjetivo, levando-se em consideração as diversas camadas da psique profunda e suas imagens. “Diferentemente dos poetas miméticos, pelo contrário, Orfeu é o poeta da anamnese, o poeta do não esquecimento [tradução nossa]” (Romanyshyn, 2007, p. 51), uma vez que, nesse aspecto, a descoberta imaginal leva menos a uma conclusão e mais a uma revelação, é menos um aprender e mais um recordar-se. Os fenômenos são lembrados, recordados, recuperados, mas não de forma a restaurar a antiga ordem; aparecem como revelações que possibilitam mudanças criativas, uma transformação de afetos e valores, do *pathos* para um novo *ethos*.

[...] *re-search* com a alma na mente é um processo de fazer e desfazer, de construir o trabalho pelo ponto de vista do ego e de ter que o desconstruir pelo ponto de vista da alma, sustentando o trabalho, e, ao mesmo tempo, soltando-o [tradução nossa]. (Romanyshyn, 2007, p. 262)

A mente se volta às imagens psíquicas, mas como toda e qualquer interpretação ou conhecimento, tende a se tornar unilateral com o tempo, ocorrendo a geração de movimentos compensatórios da psique, tornando necessária uma nova formação simbólica a fim de se reequilibrar a relação com a psique, construção e desconstrução, em movimentos de um vai e vem simbólico. Toda essa apresentação converge para o conceito de uma *hermenêutica alquímica*, termo inicialmente cunhado por Veronica Goodchild (Romanyshyn, 2007, p. 263) e que não se refere somente ao campo da tradição filosófica da hermenêutica, estando mais ancorado com o pensamento psicológico de Jung e próximo a seus estudos relacionados à Alquimia, a ciência de Hermes, na qual o conhecimento não se dissociava da fantasia, da imaginação e do sonho. Seguindo o caminho proposto pela hermenêutica alquímica nos enveredamos por um método de pesquisa em que os sonhos, os sintomas, as intuições, os sentimentos, o corpo e as sincronicidades vividas pelo pesquisador tomam importante espaço

na investigação. Romanyshyn descreve tal método a partir de algumas de suas características, que, ao todo, tratam de dez aspectos que expressam trajetos e cruzamentos possíveis para se caminhar em direção a uma hermenêutica alquímica. Podemos muito resumidamente relacioná-los como dez vias, caminhos ou trajetos, só que, em vez de aspectos, vamos tomá-los como raios:

Trata-se de um *método complexo*, que envolve o processo de transferência psíquica, de comunicação entre as consciências e o inconsciente coletivo; é um *método criativo*, podendo ser transformado, dependendo das vivências subjetivas do pesquisador e dos movimentos que o processo de pesquisa vai tomando. Como um *método imaginativo*, ele parte do princípio de que para todo fenômeno sensível existe um outro suprassensível, o que também é uma perspectiva menos direcionada ao literal e mais aos aspectos metafóricos. Esse método possui um *caráter estético*, sua escrita é mais poética e menos proseada, elaborada a partir da experiência encorpada pelas próprias sensações, encarnada e habitada pelo corpo, pelos sentidos e pelos sentimentos. Tal metodologia apresenta um *caráter hierático*, que, segundo Romanyshyn, referindo-se à hermenêutica de Henry Corbin, fala da transformação do visível em símbolos, do método do retorno do aspecto exterior das coisas para suas propriedades mais íntimas, tomando a imaginação como órgão de um caminho de retorno que atinge a dimensão sagrada, sem perder seu caráter de pesquisa ou ciência. Também este é um *método espiritual*, podendo conduzir a um caminho de transformação radical, apresentando um potencial profundamente terapêutico para as partes nele envolvidas e que, do ponto de vista da pesquisa, sugere a transformação daquilo que o pesquisador buscaria em seu trabalho, trabalho este liberto em sua verdade, à medida que o pesquisador é capaz de se soltar das amarras que de início o prendiam a ele. Trata-se de um *método ético*, todas essas transformações ou descentralizações de perspectiva implicam um caráter ético e relacional do pesquisador com relação à sua obra, visto que a identificação e a retirada das projeções psíquicas sobre os objetos de análise equivalem a uma profunda mudança ética que afeta a condução do trabalho; isso pode significar também uma abertura para novos modos de percepção e compreensão de processos mais amplos e descentrados das formas cristalizadas de se aproximar dos fenômenos. Como já foi dito, trata-se de um *método de anamnese*, ou do recordar, de tomar consciência das partes esquecidas – esquecimentos não transformados podem retornar como sintomas ou *assombrações* –, havendo mitos, sintomas, fantasias, ficções e imagens que assombram significados, razões, ideias, símbolos e fatos; daí o segundo olhar do pesquisador, uma *re-visão*, que vai além do literal e que revela o que existe por detrás de toda a obra. Tal é um *método de recriação*, próximo à

meditatio alquímica, o caminho percorrido junto a um *guia*, que pode até mesmo corresponder ao diálogo interno com um outro intrapsíquico e que coincide com a técnica do diálogo com o inconsciente”, conforme Jung (2011, p. 293), em cuja obra a palavra *meditatio* era usada, em sua concepção alquímica, como um diálogo interior com uma divindade ou com um anjo benigno. Tal palavra também pode ser vivenciada em sua *dimensão erótica*, da ligação entre imagens e sua vivência em um mundo das imagens, como o *mundus imaginalis* de H. Corbin, enquanto terceiro campo, de encontro entre o divino e a imaginação humana, em que o amor é um modo privilegiado por meio do qual um ser pode conhecer um outro ser.

Trinta raios cercam um eixo:
a utilidade do carro consiste no seu nada.
Escava-se a argila para modelar vasos:
a utilidade dos vasos está no seu nada.
Abrem-se portas e janelas para que haja um quarto:
a utilidade do quarto está em seu nada.
Por isso o que existe serve para ser possuído
e o que não existe, para ser útil.
(Lao-Tzu, Tao-Te king, XI)

Podemos entender esses dez caminhos ou trajetos menos como passos a serem seguidos e mais como aqueles raios que ligam o aro da roda ao seu eixo. Sobre o centro da roda, o eixo, vale a pena recordar o filósofo taoísta Lao-Tzu, poeta do ser e do não ser, que escreveu sobre a importância do vazio, já que a roda gira porque seu eixo é vazio, receptivo, de modo que a carroça depende do vazio para se deslocar, assim como a utilidade do vaso está em poder conter, e a do quarto, por se abrir com portas e janelas, em poder recepcionar e acomodar, existindo uma diferença importante entre o que serve para ser possuído e a utilidade do não-ser das coisas. Em um outro poema, Lao-Tzu compara esse vazio ao espírito feminino do vale: “A porta da mulher misteriosa / é a raiz do Céu e da Terra” (Tao-Te king, VI). Aproximamo-nos da imagem de um ponto central que une os dez raios da hermenêutica alquímica como um vaso, que, tal como o *vas hermeticum* da simbologia alquímica, é muito mais que somente um objeto concreto: “o vaso é muito mais uma ideia mística, um verdadeiro símbolo” (Jung, 2011, p. 254), ao mesmo tempo *matrix* e útero. Ele é a mãe e o útero das misturas, é quem gesta até mesmo aqueles pares de opostos aparentemente inconciliáveis como a água e o fogo, os quais, dentro do vaso, estabilizam-se como substância mercurial. Voltando ao mito órfico, esse princípio feminino que se busca na imagem de Eurídice é a própria *anima*, a capacidade da psique imaginante, ela é a sensualidade da alma que incorpora, mas que também transcende e se diferencia da simples realidade sensorialmente concreta do mundo. O centro da roda, retornando aos simbolismos tradicionais, também lembraria o coração enquanto órgão sutil e

da imaginação, que, se trazido para junto da mente, sua *aesthesis* promoveria ligações, tecendo formas que vão do aspecto mais sensível ao simbólico profundo, o caminho de retorno às imagens.

Resumindo, a *re-search* do pesquisador, que guarda a alma na mente e que opera por meio de um ou mais raios da hermenêutica alquímica, é o método em seu sentido mais original, ele é um caminhar, indo além de um quadro de orientações técnicas e de procedimentos externos a serem adotados dentro do campo das investigações em psicologia, ele é uma atitude:

As dez características do método da hermenêutica alquímica firmemente indicam que o método não é apenas o que o pesquisador faz. Método também é o que o pesquisador é no trabalho, o que ele ou ela é, como ele ou ela continuamente abre caminho dentro do trabalho. Método é uma atitude que percorre todo o processo de pesquisa como uma jornada [tradução nossa]. (Romanyshyn, 2007, pp. 272-273)

2.7 O trajeto psicossocial e a função imaginativa

Seguindo dentro dessas propostas, cabe salientar que, apesar das diversas inspirações aqui apresentadas em busca de um referencial teórico-metodológico para essa investigação dentro do campo da psicologia social, das formas de habitar e seus processos subjetivos, temos um ponto de articulação ou intersecção entre a imaginação e a relação com o substrato, que envolve os comportamentos, as subjetividades e os lugares, ou seja, a condição do *ethos*, das possibilidades de ser e conviver num ambiente humano. Assim como o trajeto mesológico explicita uma relação de troca simbólica entre o humano e o meio, além de mediar sujeitos e grupos com a Terra, o trajeto antropológico é preenchido pelo universo das imagens que tem importantes funções simbólicas e que interferem na dimensão psicossocial.

Além dos modos e dos universos míticos que envolvem a função imaginária de lidar com o tempo e com a morte, a função antropológica da imaginação fornece modos de organização do campo psicossocial. Pensando a psicologia social dentro do campo de investigação da relação entre lugar, comportamento e subjetividade, conforme visto em Ribeiro (2012), mas também em sua expressão narrativa, acontece um enlaçamento com o campo do imaginário e suas produções, falas, discursos, textos, obras de arte, depoimentos, enfim, com acontecimentos produtivos do campo psico-histórico-cultural. Como na poética do devaneio de Bachelard (2008), na qual o espaço poético tem o poder de comprimir o tempo, no imaginário descrito por Gilbert Durand (2002), tomamos sua função eufêmica e fantástica da imaginação

que tem no espaço um modo de lidar com o tempo, e, sendo assim, o espaço, lugar das figurações do imaginário e do ser sensorial, produz uma atmosfera de continência, protegendo-nos do tempo que engole e consome. Além dos esquemas e estruturas imaginárias que, em seu esqueleto, reproduzem o movimento heroico da verticalidade e da subida, com sua luz e visão, do repouso na mística da descida, da horizontalidade, do movimento cíclico e rítmico da estrutura sintética e dramática, da formação da narrativa, assim como da composição do espaço, as imagens descritas por Durand possuem *ocularidade*, *profundidade* e *ubiquidade* que tornam o universo da imaginação intimamente ligado à dimensão do espaço, portanto, dos locais e dos lugares. A psicologia social, numa definição crítica, tem como função a provocação e a denúncia, não se limitando ao estudo das funções mentais ou apenas dos aspectos institucionais e sociais, atuando na encruzilhada do psíquico e do social, agindo junto à realidade concreta dos fenômenos sem se abster de seus aspectos imateriais e simbólicos. Se os nossos ancestrais hominídeos nasceram da terra, e de seus produtos se alimentaram para sobreviver, para lutar e para reproduzir, constituindo cultura e linguagem, o tempo e o espaço confluem na história coletiva do homem e na formação dos agrupamentos humanos, dos mais variados: desde as caminhadas nômades do neolítico, quando as primeiras intervenções na paisagem teriam ocorrido, com os primeiros menires fincados no solo, até as grandes estruturas de agrupamentos humanos, como Nova York, Tóquio ou São Paulo, com seus prédios e arranha-céus, nossos modernos menires, onde espaço e imaginação se combinam por meio de seus lugares e seus trajetos. Como explicado por Ribeiro (2012, pp. 56-57), a paisagem, o imaginário e a narrativa deveriam ser compreendidos como o próprio amálgama do *ethos* humano, dos distintos estilos e formas de habitar o mundo. Não é então por mero acaso que a paisagem e suas transformações, assim como o imaginário, denunciam os distanciamentos contemporâneos nas formas de habitar o mundo, a crise urbana e ecológica e o intenso sentimento de mal-estar que acomete indivíduos e grupos. Além do mais, temos em narrativas pontos-chave de adensamento simbólico que explicitam o panorama da crise e, quem sabe, lembrando o que foi concluído por Durand (2002, p. 413), pudessem surgir da função fantástica da imaginação, como uma função de esperança, apontamentos para modos de transcender os desafios contemporâneos, conviver com eles ou transformá-los.

3. RETORNANDO À IMAGEM DO VIAJANTE

3.1 Viagem *beat* e o preâmbulo do desamparo contemporâneo

A história de *Tango, com violino*, de Eduardo Alves da Costa, acontece na cidade de São Paulo, mas não oferece dados claros sobre qual seria sua época, no entanto, por alguns de seus elementos, pode-se supor que ela poderia se passar a partir dos anos 1990. A narrativa se concentra em um momento da vida de Abeliano, um professor de arte aposentado e separado, morando em um decadente hotel no centro velho de São Paulo, tendo início na solidão de seu quarto e em suas reflexões e angústias sobre a sua condição pessoal, enquanto ele vai tecendo um quadro a respeito de si mesmo e de seu lugar no mundo. O enredo se desenvolve em suas andanças pela cidade, por passeios que são feitos principalmente pelos ônibus municipais, sendo o protagonista do romance uma espécie de *flâneur* que, em seu vagar pelas ruas e avenidas da metrópole, vai mapeando suas percepções do cenário que o cerca, ao mesmo tempo em que vai revendo seu universo subjetivo junto ao asfalto, nas paredes, na paisagem fugidia, na confusão, na massa de pessoas, na polifonia de vozes dissonantes, nos barulhos e na liquefação do mundo à sua volta. Abeliano é um personagem questionador e crítico de si mesmo e da condição social e cultural em que vive, ao mesmo tempo em que apresenta um universo subjetivo, marcado por sentimentos de solidão, desamparo, tristeza, falta de sentido e vazio, e que, não obstante, mobiliza recursos de humor e ironia como forma de combatê-los, buscando contatos e propondo jogos com os demais, porém sem negar os sentimentos que o atormentam. Usualmente, o personagem sai para as ruas sozinho, outras vezes com seu amigo Theobaldo. Embora o protagonista Abeliano tenha um papel individualizado dentro da obra, ele tem em Theobaldo uma espécie de duplo assimétrico de si mesmo, com quem sai à caça de algumas de suas aventuras e empreitadas, geralmente engendrando situações cômicas que parecem ter a intenção de provocar, de tirar os demais da zona de conforto. Theobaldo, ou Theo, como é apelidado, é como que um fiel escudeiro, mal comparando-os com a dupla de Dom Quixote e Sancho Pança do romance *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Apesar de alguns atritos, os dois se complementam: enquanto Abeliano apresenta o entusiasmo, a iniciativa e uma perspicácia diante da vida, Theobaldo apresenta ingenuidade, timidez, é mais reservado, parecendo buscar alternativas mais cômodas e seguras para suas condutas. Os dois saem em buscas de aventuras, enfrentando alguns modernos moinhos de vento de uma

turbulenta cidade grande, onde ninguém parece escapar dos planos de Abeliano, que, com seu humor, exerce de modo lúdico uma provocação em uma cidade temperada pela banalização do cotidiano, pela apatia e inconsciência dos comportamentos, automatizados e condicionados por uma cultura que, na percepção do personagem, parece se tornar cada vez mais epidérmica. A cada trajeto de ônibus, ou a pé, há um encontro com personagens incomuns e até mesmo fantásticos. Além de Theobaldo, Abeliano também possui um outro duplo, poético e imaginário, um amigo de sua juventude, um poeta argentino chamado Horacio, que havia passado um tempo no Brasil antes de voltar para Buenos Aires. Horacio aparece em lembranças e devaneios de Abeliano, relacionado a uma saudade da juventude, da irreverência e da forma leve e bem-humorada de enfrentar os absurdos da vida e da existência.

Também passam pelo caminho de Abeliano importantes personagens femininas, como a jovem Laura, por quem se ele apaixona logo no início da narrativa, ou ainda Margarita, uma mulher madura que bem poderia ter sido o amor da sua vida, além da Portuguesa de Moçambique, esta última, personagem ambígua, com quem tem encontros significativos ao longo do livro. Também existem aqueles personagens fantásticos que surgem como referências, como lembranças ou como devaneios. É o caso, por exemplo, da figura imaginária do pintor Paul Gauguin, que faz algumas curiosas aparições durante a trama, em que lembranças, fantasia e realidade se confundem ludicamente. Entretanto, de todos esses encontros ou aparições em seu trajeto, é com a figura fantástica de Machado de Assis com a qual, num encontro dentro de uma espécie de loja de antiguidades, Abeliano se depara, afigurando-se Machado como um personagem que encarna a própria Morte do protagonista.

A duração da história, o seu tempo total, não fica explicitada, mas poderia ser algo em torno de algumas semanas, uma vez que, de qualquer forma, na narrativa, são descritos não mais do que vinte dias da vida de Abeliano. São dias de deambulações pela cidade e retornos para o porto seguro de seu quarto de hotel, preenchidos pelas aventuras do protagonista nas ruas e avenidas de São Paulo: encontrar uma jovem com quem tem um deleite amoroso num veleiro dentro de uma represa, perambular pelo centro da cidade fantasiado de cardeal, ter um bate-papo com um coveiro na praça Buenos Aires, presenciar um sequestro de ônibus em alta velocidade pela avenida Faria Lima, assistir a uma profecia apocalíptica declamada por um homem de longas barbas que se diz profeta em um ônibus com destino ao Horto Florestal, visitar uma esquisita casa de espiritismo, ver sua festa de aniversário se transformar numa espécie de orgia frustrada, apresentar uma espécie de instalação em uma pré-estreia de um filme

da av. Paulista, entre outras situações inusitadas e às vezes com um toque fantástico e surrealista.

O título do livro, *Tango, com violino*, promete algumas associações com a cultura portenha e a cidade de Buenos Aires, todavia, a história é totalmente ambientada na cidade de São Paulo e faz poucas referências à Argentina, salvo alguns elementos que aparecem na história, como, por exemplo, algumas aparições esporádicas de referências à Argentina, como quando o protagonista faz um passeio ao parque Buenos Aires, em Higienópolis, em uma estranha situação que resulta em um diálogo com um coveiro, ou, o que é mais significativo, pelo menos em relação ao título do livro, no final da novela, que termina com a morte do protagonista e uma fantástica experiência de *post mortem* quando ele dança tango junto com um personagem da história. Outra pista importante sobre os sentidos e significados possíveis de se extrair a respeito do título da obra advém da epígrafe do livro, dedicada ao poeta argentino Horacio Pilar¹⁶: “*Esta obra reverencia o talento, a solidariedade e o humor do Poeta Horacio Pilar*”. Vale a pena notar a coincidência entre os nomes do poeta homenageado na epígrafe e o personagem Horacio, espécie de duplo imaginário do protagonista da ficção. Além disso, existe também uma coincidência entre o título do livro e um poema de Eduardo Alves da Costa :

Tango, com violino

Solo y triste nesta noite, olho a esmo
Ergo a alma entre os dedos,
acendo-a e fumo a mim mesmo.

Se eu tivesse uma agenda de endereços
com loiras, mulatas, morenas, podia
deitá-la fora para curtir
em solidão minhas pernas.

Felizmente estou só. Meu último amigo
fundiu-se tanto comigo
que se tornou meu umbigo.
A mulher que eu amava
foi muitas vezes à fonte
e retornou inteira.
Quebrei-me eu, num salto sem rede
e, à beira do amor, morro de sede.

Pai e mãe já não tenho.

¹⁶ O poeta Horacio Pilar nasceu em Buenos Aires em 1935 e faleceu na mesma cidade em 1999. Seu livro *Amor y Conocimiento* lhe rendeu em 1965 o *Premio del Fondo Nacional de las Artes* da Argentina. Na universidade, ele se envolveu com o movimento estudantil e, posteriormente, por razões políticas, chegou a ser preso e perseguido, o que acarretou em um período de exílio no Brasil, com seu retorno à Argentina em 1988. Além da poesia, também foi compositor de letras musicais. Sua *Poesía completa* foi publicada no ano de 2000. Recuperado de <https://www.poeticous.com/horacio-pilar?locale=es>.

Apenas filhos.
E esse apenas é tudo
que me faz correr nos trilhos.

Para onde vou não sei...
Levam-me o impulso, a inércia,
e já é túnel meu destino.

Para arremate só falta
beber este suco de tomate
e ouvir o que diz o violino.
(Costa, 2003, p. 107)

O som melancólico do violino poderia ser um prenúncio da morte, as palavras e os sentidos como noite, tristeza, alma, solidão, o umbigo, a fonte, o destino incerto, o túnel, a música como consolo e a nostalgia do amor poderiam relacionar o poema às imagens místicas de descida e de intimidade, segundo posto por Durand (2002). Já Hillman (2010) defende que existe algo de melancólico que nos aproxima da profundidade da psique. No movimento vagaroso e de descida se encontra algo que nos aproxima da alma do mundo, uma vez que o sentimento de solidão também sinaliza sobre nosso afastamento da psique do mundo, de um isolamento psíquico que se perde em formas superficiais e fugazes. Já a dança e a música do tango, além de seu aspecto passional, temperado de amor e potência, também têm um tom de tristeza, visto que *o tango é um pensamento triste que se dança*¹⁷, podendo ser um sentimento de saudade ou nostalgia, de uma rítmica natural perdida pela vida civilizada dos grandes centros e atualizada pela dança.

O tango corresponde, ao mesmo tempo, a um tipo de dança, a um estilo de música instrumental e de canto, além de se relacionar ao gênero literário poético. Seu estilo musical e de dança é bastante representativo da cultura cisplatina, em que se desenvolveu por anos, paralelamente, nas cidades de Montevideu e de Buenos Aires, mas veio a se manter mais presente na segunda, hoje considerada o grande templo do tango. Segundo Soares (2014, p. 67), as origens da palavra “tango” possuem múltiplas ramificações, nas quais ao menos vinte e duas fazem alguma alusão à arte do tango, como, por exemplo, em latim, *tangere* é um verbo que significa “tocar” ou “tanger”, ou ainda, tango também se refere a um tipo de baile andaluz e a um outro, afro-cubano; já no idioma africano do *Kimbundu*, a palavra *m'tango* significa “espaço fechado”, “círculo” e “limite”. Muitos dos significados da palavra fazem associações com a

¹⁷Apesar de haver controvérsias sobre sua autoria, a frase *es un pensamiento triste que se baila*, é geralmente atribuída ao poeta, ator, dramaturgo e compositor argentino Enrique Santos Discépolo (1901-1951). Recuperado de <http://www.todotango.com/creadores/biografia/62/Enrique-Santos-Discepolo/>; <http://www.todotango.com/comunidad/mesa/mensaje.aspx?id=459403>.

cultura africana, como, por exemplo, um local de dança ao som de tambores, ou ainda porque, durante o período da escravidão, o tango era um lugar de concentração em terra africana daqueles que haviam sido capturados e aguardavam o embarque para os navios. Soares observa que o tango é resultado de culturas híbridas, no qual se pode notar a mistura de influências oriundas dos imigrantes europeus, dos homens do campo, e ainda apresenta traços que sugerem elementos procedentes da cultura africana, particularmente quanto ao ritmo, ao batuque e também à dança, aspectos esses que com o tempo se apagaram ou foram ficando ocultos à medida que o estilo foi sendo absorvido por elementos da cultura latino-americana e europeia, neste último caso, como, por exemplo, pelo uso de instrumentos tais como a flauta, o violão, o clarinete e o violino. Um outro aspecto a se notar é que o gênero musical do tango foi se desenvolvendo juntamente com a dança e também, o tango é considerado como um fenômeno essencialmente urbano. Segundo Soares (2014, p. 49), o tango é urbano, e sua “música ciudadana”, quer dizer, cidadã ou citadina, tem algo que se diferenciou da forte cultura do homem do campo e que se consolidou como fenômeno metropolitano, particularmente, da cidade de Buenos Aires. Se fizermos aqui um aporte a partir da experiência dionisíaca, em sua imagética que traz a experiência do corpo, da dança e da música enquanto um rito civilizador (López-Pedraza, 2002), poderíamos supor algo semelhante sobre a questão do tango como um fenômeno do trânsito entre campo e cidade, o qual traz para a experiência subjetiva um componente análogo em que a tensão entre confronto e atração se relaciona às forças de vinculação da vida em coletividade.

Devemos estar atentos para diferenciar esse tango daquele que é dança como espetáculo que, embora seja algo de grande beleza coreográfica, é prática distinta da dança tal como é bailada nas *milongas*, local onde tradicionalmente se dança. Nos bailes noturnos, a dança se apresenta como prática corporal de grande intensidade emocional e contato físico, particularmente entre o tórax dos *tangueiros*. Entre os praticantes mais experientes, o movimento todo não é conduzido pelas mãos, mas sim os passos seguem o contato do abraço. Também não há troca de olhares durante a dança, opostamente do que aparece nos filmes e em espetáculos; muito ao contrário, durante as *milongas*, o olhar é para dentro: “a intensidade está no poder olhar para dentro, sentindo a forçadas sensações provocadas pelo encontro/baile” (Soares, 2014, p. 103). Retornando nosso olhar mais para dentro dessa psicologia da dança, observamos alguma analogia entre a musicalidade, o instrumental e o corpo dos dançarinos. O *bandoneon*, com seu tom grave, é um instrumento central para o tango e corresponde à sua “força terrestre” (p. 70), de que necessitam os dançarinos, ele também é instrumento que marca

a pulsação por meio do ar. Lembremos o que foi dito logo acima sobre o abraço e o contato entre os tórax dos dançarinos. Analogia semelhante também aparece com os instrumentos de corda e a postura e atitude dos bailarinos, em que a tensão das cordas dos instrumentos é análoga à tensão do corpo do dançarino, que se assemelha a uma corda esticada, nem frouxa, quando não produziria vibração, nem muito tensa a ponto de romper. Vemos que a tensão também acontece *entre* os dançarinos, os quais, tomados por uma excitação, não necessariamente ou apenas sexual, bailam a ponto de intensificar a tensão energética; caso o bailado seja satisfatório, a carga-tensão se viabiliza numa descarga que proporcionará, além do alívio, um relaxamento e bem-estar, mas, em caso contrário, se o bailado for ruim, a resposta insatisfatória mantém um nível de tensão que pode ser sentido como frustração. Essa afinação dos parceiros corresponde a um jogo complexo e bastante sensorial, visceral, em que o contato da pele, dos corpos, o equilíbrio entre a tensão e o relaxamento muscular, por si só já constituem um bailado que se expressa numa linguagem não verbal. O nível de tensão entre os dançarinos também é produzido por afetos involuntários. A autora em referência fala de sua experiência na dança, em que, às vezes, a tensão se vai, e o que resta é uma sensação meio deprimida, mas também, em outras vezes, buscar se reconectar com a energia do baile cria uma experiência de contato: “Puxo um fio imaginário em que alongo o meu corpo, formando a tensão central, na parte de cima da cintura; e não é que dá certo! Volto a fazer conexão com meu desejo de bailar e aos poucos a energia começa a subir” (Soares, 2014, p. 204). Contudo, segundo o relato e experiência pessoal da pesquisadora, não é tarefa tão fácil essa recuperação da afinação, por vezes a sensação de fracasso e de amargura também pode resultar de uma noite de danças.

Devemos observar que a dança, além de estilo musical, pode ser relativizada para o próprio ritmo natural do corpo, nossas sensações, imagens e fantasias que atravessam a complexidade do aparelho locomotor e das funções sensoriais e neurológicas. Nessa dança do corpo¹⁸, a complexidade imagética do corpo que inclui a carne, mas que se encontra no

¹⁸ O psicoterapeuta corporal J. A. Gaiarsa (1984) defendeu a ideia de uma *dança do corpo* que, não se limitando a esta ou aquela forma de expressão corporal, teria mais a ver com a complexidade neuromuscular que dirige as infinitas combinações de movimento e ação do corpo humano. Os movimentos do dia a dia, engatinhar, andar, manter o equilíbrio corporal, girar, correr, pular, pegar um objeto, escrever, executar uma atividade física, fazer sexo, deitar-se e dormir, fazer o café da manhã, embalar a criança, rir, chorar, etc., correspondem a uma complexa combinação de elementos do sistema nervoso somático e do sistema nervoso autônomo, associados às nossas emoções e imagens, à nossa relação como o espaço e com o mundo: uma coordenação na qual músculos, ligamentos, ossos, pele, neurônios, respiração, sangue, sensações, sentimentos, pensamentos, intuições e fantasias se organizam como uma grande sinfonia comandada por elementos voluntários conscientes e também por movimentos involuntários e ligados ao inconsciente psíquico. Lembremos que a sexualidade e a agressividade, quando expressas na dança, trazem o sentido simbólico da transformação dos afetos e impulsos.

atravessamento de múltiplas identidades e subjetividades sobrepostas em camadas, às vezes conflituosas, mescla-se num corpo transbordante de desejo.

A escolha para o título do livro, *Tango, com violino*, de Eduardo Alves da Costa, parece ter sido *rizomática*, expandindo-se para várias direções possíveis, remetendo-nos à intensidade de um contato corporal, sensível e subjetivo autêntico e sincero, também marcado pelo poético e que aponta para uma relação entre a pujança do corpo que dança a vida e a ancestralidade, conjugada a uma necessidade de sutileza e refinamento da cultura, com um pano de fundo no cenário urbano. Por último, vale a pena pôr em relevo que a dança, como forma de rito conjugada ao mito, refere-se ao que Eudoro de Sousa chamou de “experiência originária”. O mito, cantado ou narrado, é posterior ao rito dramático e à vivência do ato, do gesto instaurador, da dança como um fenômeno cósmico e originário, cuja interrupção dessa “simbiose entre o Homem e o Todo na fluida harmonia dançante, pela qual o emergir da consciência na aurora mitopoética é simultâneo da vespertina perda do transe ritual” (Borges, 2003, p. 52), e do transe, todavia, possibilita o nascimento do canto e da música, como formas de arte autônomas que permitem um retorno ao mito. Ritos podem ser entendidos como modos de apresentar o mito, e seu símbolo criativo capaz de metamorfosear a energia psíquica e, conforme Sousa (2000, p. 69, citado por Borges, 2003), possuem uma unidade dramática na qual “o mito é corpo do rito, o rito é a alma do mito”. A dança e a música apresentam-se como admiráveis etapas de corporificação do mito.

Tango, com violino é repleto de referências literárias e artísticas, mas também há várias imagens que se remetem a temas míticos e religiosos. São temas que vão escorrendo por dentro do enredo e se misturando à comédia e à tragédia apresentadas na relação do protagonista com suas angústias, estratégias de superação e sua relação com a cidade. Tal profusão de imagens e referências, inicialmente, poderia ser compreendida em um duplo sentido que se complementa. Primeiro, formando um mosaico epidérmico que reveste o texto e a narrativa, escondendo em suas entrelinhas uma estrutura simbólica em que elementos e imagens míticas formam um veio subterrâneo, latente, e que vegetam em camadas mais vivas, fermentando e produzindo vapores que se espriam ao longo da história. Segundo, pode ser que essa profusão alucinada de referências tenha um sentido de propor uma compensação para a própria anemia simbólica e a superficialidade vistas pela perspectiva do protagonista sobre o cotidiano da cidade. Essa anemia simbólica se reflete no habitar uma megalópole onde aparece a superficialidade das relações interpessoais, a falta de opacidade subjetiva e a banalização do cotidiano que se alinha a uma expansão, diria que quase psicótica, de signos sem significado, de uma verborragia

recheada de clichês e imitações que parecem não chegar a lugar nenhum. Talvez esse excesso de imagens filosóficas, religiosas e artísticas aponte para o risco de uma banalização ou saturação, até dessas mesmas imagens compensatórias, que conduziriam a uma religiosidade cada vez mais divorciada da dimensão sagrada, de uma filosofia que se esquivava da formulação de perguntas, de uma arte que perdeu seu lastro de sentido, de um cientificismo que se aliena de sua função humanitária e de uma cidade que se esquivava do sentido de ser uma morada.

A odisséia de Abeliano termina com dois acontecimentos importantes. O primeiro evento seria como que uma resposta do protagonista, quem sabe para o leitor, para a sociedade ou talvez para ele mesmo. Trata-se de um projeto, uma intervenção, quando o personagem arquiteta uma máquina automática de fazer pipoca, com o topo de sua estrutura na forma figurada em uma cabeça de palhaço, a qual é instalada em uma sala de cinema da av. Paulista. Afigura-se, nesse ponto, uma imagem de arlequim que traz pintado em letras vermelhas a frase “Logorreia da cultura ocidental” (Costa, 2014, p. 333), que, em sua dupla acepção, seja a de *logos* como razão ou, ainda e principalmente, como verbo, poderia talvez denunciar uma crise social e ambiental marcada pelo excesso, por um consumismo exagerado, trazendo, paralelamente a essa anemia simbólica, um excesso de signos e significantes, quem sabe, mantido por uma crença numa razão instrumental, numa inteligência afastada das sensibilidades, e também de uma verborragia na qual as palavras perdem seu poder de verbo instaurador, um excesso de palavras e ideias enfraquecido de sua condição de instalar sentidos e significados. Isso tudo pode retratar o enfraquecimento do próprio sentido do *logos* como potência espiritual e instauradora em meio a uma cidade saturada de signos, fórmulas prontas e propagandas. Assim, as palavras perdem sua significância poética capaz de lidar com os paradoxos e contradições, incapazes de manter o mistério do mundo, as quais se transformaram em uma espécie de tagarelice, que, sob uma máscara de comunicar e interligar, na realidade, funcionariam como uma espécie de distração ou divertimento, fuga do mal-estar e da angústia, que alimenta as massas, mantendo suas subjetividades, sem opacidade, no anonimato.

O segundo acontecimento final a se mencionar é a última viagem de ônibus de Abeliano, no seu reencontro com a figura fantástica da Morte sob a aparência de Machado de Assis, uma viagem que termina com uma crise de dor torácica e um despertar dentro de uma garagem de ônibus, como se tivesse acordando de uma noite de sono. Há um final de história poético e místico, quando, ao som de um tango, ocorre uma dança em um mundo de imagens, diante da insignificância de nossa importância frente ao mistério e ao infinito que nos cercam; permanecem o mistério, a relatividade das coisas e a fragilidade de nossa condição. Ao final,

fica a mensagem sobre os caminhos para se abrir diante de uma alteridade enigmática, marca do infinito no finito. Caberá ao leitor ser o intérprete e tentar encontrar a sua própria resposta para esse desfecho enigmático.

A narrativa segue os dias de Abeliano, do trânsito entre o seu apartamento e dos caminhos aleatórios pela cidade, dentro do ônibus e andando a pé. A deambulação do protagonista é permeada de encontros e diálogos com outros personagens que ele vai encontrando ao acaso, encontros fortuitos e aleatórios. É curioso pensar em alguém que vai formando vínculos dentro dos ônibus e pelas ruas, pois o que pode ser notado pela experiência cotidiana é que raramente desconhecidos conversam entre si no apressado vai e vem dentro dos meios de transporte da capital paulista. É muito mais comum a esquiva dos olhares ou, mais recentemente, a esquiva do contato próximo com o outro servindo-se do mundo virtual dos aparelhos celulares.

É importante acentuar que o protagonista do romance, às vezes, parece que *sabe* que está sendo lido e, episodicamente, remete a sua atenção ao leitor, normalmente em tom de provocação ou brincadeira, o que também acontece com alguns personagens que Abeliano encontra durante suas viagens, os quais também *sabem* que são personagens e que estão participando da construção de um livro. Isso ocorre com o próprio Abeliano enquanto conversa com a personagem Laura: “Peço-lhe que feche as cortinas. A escuridão não só me proporcionará mais segurança como poupará aos leitores uma cena que pode beirar o ridículo” (Costa, 2014, p. 50). Também é o caso da Portuguesa de Moçambique, que se apresenta como uma cantora de fados de Lisboa e que está sendo colocada para compor parte do elenco da história de um livro e assim se dirige a Abeliano e ao leitor: “Alguém mais atilado já se teria dado conta de que fui pescada pelo autor deste romance para compor esta cena como personagem secundária” (Costa, 2014, p. 85). Outro ponto curioso da narrativa é que o protagonista chega a ser confundido, por uma personagem, com o autor do romance, fato que deixa Abeliano encabulado e que o faz tentar se esquivar da situação. Uma senhora dentro de um ônibus pergunta para Abeliano: “Me desculpe eu tomar essa liberdade, mas o senhor não é aquele poeta famoso que desistiu de escrever?!” (Costa, 2014, p. 153). Mais à frente, responde Abeliano: “A senhora se refere ao poema de Eduardo Alves da Costa. Lamento, mas agora confundiu o autor com o personagem da história” (p. 154).

Essa mistura entre personagem e autor da história nos leva a pensar no caráter autobiográfico que o romance sugere, como em outras obras do autor em que podem ser notados aspectos autobiográficos. É o caso do romance *Chongas* (1974), no qual aparecem algumas

coincidências entre o personagem principal do romance, um jovem estudante de Direito aspirante a escritor, e aspectos biográficos do escritor, que se formou em Direito em São Paulo. Também em seu conto fantástico *O erro de Key*, que se encontra no livro *A sala do jogo* (1989), o autor traz a figura de um escritor em crise com seus medos, inseguranças e fantasmas, cujo estilo narrativo bem que poderia sugerir sentimentos ou vivências pessoais do autor. Em *Tango, com violino*, temos um protagonista com idade aproximada à do seu autor e que também é escritor e poeta, embora essas características do personagem principal só sejam reveladas ao final da história. Pode ser que o escritor tivesse buscado construir uma narrativa que ficasse a meio termo entre autobiografia e ficção, que ele tenha como ponto de partida aspectos da própria experiência pessoal, porém, não se limitando exclusivamente a ela. Uma indicação para essa questão é seu depoimento em uma entrevista a respeito da questão autobiográfica em seu romance *Chongas*:

Chongas é e não é autobiográfico. Tudo o que está aí aconteceu entre 1961 e 1963. Comecei a escrever o livro em 1965 e muita coisa em mim já havia mudado. O enfoque, portanto, não é só autobiográfico, porque utilizei o que Brecht chamava de “distanciamento”. (Costa, 1974, p. 9)

No caso do distanciamento de Brecht, trata-se de um efeito de estranhamento ou desilusão. Tal ideia se relaciona com o gênero épico, no qual o narrador participa em maior ou menor grau da história narrada e tem consciência dos acontecimentos relacionados ao enredo, enquanto mantém uma postura serena e distanciada diante dos fatos. Também, segundo Bornheim (1992, p. 243), o distanciamento de Brecht é um conceito que, entre algumas de suas definições, traz a proposta de retirar dos acontecimentos aquilo que pode parecer óbvio ou conhecido, lançando sobre estes as atitudes de espanto e curiosidade, além de ser uma forma de emprestar uma atitude crítica ao espectador e um ato de tornar especial o cotidiano.

Particularmente, com relação à questão de como a ficção pode se encontrar no limite do autobiográfico, procuramos referência nas concepções de Paul Ricoeur (1986), em que o mundo da ficção se relaciona a uma projeção do texto como mundo. Como em Aristóteles, de onde vem a afirmação de que *a fábula é a imitação da ação*, ocorre um prolongamento entre *mythos* e *mimesis*, como chave para o processo criativo e que aponta para a ideia de um caráter quase histórico da ficção, e, ao mesmo tempo, para um caráter quase ficcional da história. Apesar da diferença entre história e ficção, da assimetria entre o fantástico e o biográfico, ainda que mantendo essa assimetria irreduzível que opõe as duas categorias, vai ocorrendo o cruzamento entre as duas formas. Trata-se de um quiasma que alcança, na transfiguração metafórica da realidade, um laboratório em que configurações possíveis são experimentadas, sendo o mundo da ficção um laboratório de formas, onde ensaiamos diferentes configurações possíveis de ação,

a qual, a partir da narrativa, funciona em três níveis interligados: prefiguração, configuração e transfiguração da realidade.

Entretanto, não podemos afirmar que o romance seja autobiográfico, uma vez que existem diferenças entre o personagem e o escritor. Só como exemplo, enquanto Abeliano é um professor aposentado e separado, que vive no centro da cidade de São Paulo, Eduardo Alves da Costa é casado e mora há muitos anos em Ubatuba, litoral norte de São Paulo¹⁹. Talvez o personagem possa ser autobiográfico em termos da expressão de certas questões, formulações e angústias. Ocorre, assim, que esse caráter quase autobiográfico formaria uma espécie de dobradiça entre o fantástico e o real. Desse modo, as experiências e vivências do autor, enquanto aspectos da experiência humana, são dependentes, em sua dimensão temporal profunda, de um constante processo de reconfiguração. A memória traz uma história narrativa que, embora referendada em um passado que não é irreal, está sujeita a interferências e modulações de novas experiências, expectativas, desejos e fantasias. Assim, a história biográfica de cada um depende de um componente de interpretação de quem a conta e necessita da imaginação como fio condutor e formador de uma narrativa, como um fio capaz de tecer uma trama, uma narrativa ficcional, que mais do que somente o reflexo autobiográfico de seu autor, aponta para novas formas de configuração desse campo cruzado que é o da realidade e o da imaginação. Segundo Ricoeur (1986, p. 23), a ficção tem esse poder de “refazer” a realidade quando o texto age no mundo da ação para configurá-lo ou transfigurá-lo.

Essa re-descrição, que, conforme Ricoeur, aparece como uma transfiguração metafórica da realidade, relaciona-se ao campo de valores que fazem do mundo um lugar habitável. É o mundo do texto interferindo no mundo da ação, é a biografia como matéria da ficção e a ficção agindo sobre a biografia. Dessa forma, pode-se olhar para a narrativa contida em *Tango, com violino* para além de epifenômeno dependente da biografia do autor, ou de um momento histórico específico, procurando alcançar o ponto de cruzamento entre história e imaginação e, portanto, entre o pessoal e o imaginário, que se trata de um cruzamento operado dentro de um campo simbólico.

O fio condutor do romance *Tango, com violino* são as viagens de ônibus na cidade de São Paulo, as caminhadas e o vagar do personagem principal pelas ruas da metrópole, com a visão de um cenário urbano complexo e em transformação. Uma mistura de ficção com história

¹⁹ Informações pessoais baseadas em uma entrevista do autor que se encontra em: Giron, L. A. O homem que virou Maiakóvski em *Revista Época* (11 de julho de 2014). Recuperado de <http://epoca.globo.com/vida/noticia/2014/07/o-homem-que-virou-bmaiakovskib.html>.

ou autobiografia também é presente em romances que tratam de personagens andarilhos. Nesse aspecto, interessa-nos particularmente traçar uma relação com a literatura *beat*, cujo romance *On the road – Pé na estrada*, de Jack Kerouac, inaugura o tema das viagens e deslocamentos da cultura *beat*. Como foi apontado por Bueno (2013) e Willer (2010), o romance de Kerouac se ancora nas experiências do próprio autor em suas viagens pelos Estados Unidos, sendo que os nomes dos personagens principais são pseudônimos, nos quais, além do próprio Kerouac, que aparece como Sal Paradise, incluem-se vários representantes do movimento *beat*, como Neal Cassady, Allen Ginsberg e William Burroughs, que aparecem na história como Dean Moriarty, Carlo Marx e Bull Lee, respectivamente.

Traços da literatura *beat* no romance de Eduardo Alves da Costa podem ser supostos; o personagem Abeliano em suas viagens incansáveis de ônibus pelas ruas e avenidas de São Paulo nos faz lembrar personagens viajantes, como Sal Paradise nas suas viagens pelos Estados Unidos do final da década de 1940. Ambos os personagens podem ser interpretados como que movidos por questões existenciais e de questionamento dos valores da sociedade a que pertencem. Além disso, enquanto o movimento *beat* se vincula à chamada *lost generation*, algo de um sentimento de perda também poderá ser extraído do romance *Tango, com violino*, ou ainda, no romance *Chongas*, de Eduardo Alves da Costa, em que ocorrem algumas menções ao movimento *beat*. Vejamos um aspecto da descrição do personagem principal deste último livro:

Ele falava de *Beat Generation*, um pouco porque era moda e também porque ele se sentia sozinho e lhe fazia bem falar de jovens rebeldes e solitários. Ele era um *beat* mas ninguém notava, porque ele era um *beat* de gravata, bem comportado. (Costa, 1974, p. 14)

O romance *Chongas* termina com uma repentina viagem de carro, que tem início na rua Augusta, dentro do labirinto de prédios e concreto de São Paulo, e vai dar na paisagem do mar e das areias da praia de Ipanema do Rio de Janeiro da década de 1960. Novamente, tem-se o tema da viagem como movimento de resposta às questões pessoais, existenciais e elemento importante para a trama da narrativa. Trata-se de uma narrativa que, tal como na literatura *beat*, tem como tema os percursos e andanças de jovens personagens solitários, ou em pequenos grupos, desencontrados e, muitas vezes, em busca de algo indefinido.

A expressão *beat generation* está associada ao movimento de vanguarda artística e literária surgido na cultura norte-americana dos anos 1950, antecipando questões, valores e tendências da contracultura e do movimento *hippie* e que possui múltiplas influências que

perseveraram até hoje, até mesmo no meio artístico brasileiro²⁰. Tal expressão também corresponde a um conjunto de comportamentos e atitudes marcados pelo desregramento, pela incursão abusiva pelas drogas, pela experimentação sexual, pela busca da vivência mística, principalmente a oriental, e por uma capacidade de autoafirmação poética e artística bastante original e inovadora. Segundo Bueno (2013, p. 13), a palavra “beat” teria múltiplas ressonâncias possíveis de sentido, como: batida musical, “levar porrada”, batimento cardíaco (*heart beat*), cadência de um verso, pilantragem, “botar o pé na estrada” (*beat the way*), ou até mesmo, por conter o radical da expressão “beatitude”. Segundo o estudioso Claudio Willer (2010, p. 7), a partir das considerações do poeta *beat* Allen Ginsberg, a expressão *beat generation* tem relação com a chamada *lost generation*, mas que, segundo pensava Jack Kerouac, não se tratava de querer nomear esta ou aquela geração, pois seria, antes de tudo, uma tentativa de *desnomeá-la*. Ao contrário de construir um movimento ou modelos de identidade, o *beat* ancorava-se, isto sim, em uma desconstrução de valores e tendências. Enquanto ritmo musical, a palavra e o movimento *beat* estão relacionados ao jazz e vão além de uma conotação derrotista e de vagabundagem, alcançando uma dimensão existencial e até mesmo mística em sua poesia:

Polissêmica e ambivalente, “beat” também é a batida rítmica do jazz. E pode ser associada a beatitude, palavra-chave do repertório de Kerouac, que, em entrevista de 1959, deu esta interpretação ao termo para contrapor-se a seu sentido mais derrotista. Essa acepção já está em *Uivo*, de Ginsberg, no verso sobre o *vagabundo louco e angelical no Tempo, desconhecido mas mesmo assim deixando aqui o que houver para ser dito após a sua morte*. E em Nota de rodapé para o *Uivo*, ao nomear os beats e associá-los a santidade: *O vagabundo é tão santo quanto o serafim! O louco é tão santo quanto você e minha alma é santa!* (Willer, 2010, p. 9)

Sua relação com o jazz poderá nos remeter a uma ligação com os mistérios dionisíacos, como na colocação de López-Pedraza (2002): “... o jazz tem sido a grande epifania de Dioniso neste século. Seus primórdios evocam a imagem da expressão moderna da música satírica dionisíaca dos tempos antigos” (p. 51). Essa associação acentua a relação entre a poesia e a literatura *beat* com uma busca religiosa ou mística que não se afasta do sensorial, da presença do corpo, da sexualidade, da música e da exploração do espaço por meio das viagens e do encontro com paisagens como caminhos de união espiritual.

Se, na literatura *beat*, jovens andarilhos percorriam as longas estradas norte-americanas entre cidades e paisagens das estradas, em *Tango, com violino*, um velho andarilho de alma jovem se ressentia da iluminação artificial da cidade e da sua subjetividade, pálida e anêmica, indo em busca, quem sabe, de uma iluminação pessoal, de uma experiência transpessoal. Não

²⁰ Conforme observado por Willer (2010), nomes como Ignácio de Loyola Brandão, Roberto Piva, José Celso Martinez Corrêa, Wesley Duke Lee e Jorge Mautner, entre outros importantes representantes da arte brasileira, de uma forma ou outra, foram tocados ou inspirados pela literatura e movimento *beat*.

se trata aqui de defender que Eduardo Alves da Costa seja um escritor inspirado na literatura *beat*, porém, de qualquer forma, ocorrem algumas aproximações, como as andanças, a irreverência e a busca de respostas. As jornadas de ônibus pela cidade de São Paulo, nas quais Abeliano brinca e interage com outros habitantes, provocando determinados modos instituídos de perceber e de se comportar, poderiam corresponder a uma certa subversão de valores, questionamentos éticos e até espirituais sobre a condição do habitar de uma cidade como a de São Paulo. O velho andarilho com espírito jovem corresponderia não apenas a um corpo em decadência que resiste, mas também a um espírito jovem que se aprofunda, sem medo, nos fantasmas da finitude, os quais, se compreendidos em sua metáfora e colocados numa apreciação simbólico-imaginária, seguiriam para um sentido no qual o caminhar pelos cenários urbanos e paisagens em transformação é paralelo à experiência do antigo e do novo, dos que se afastaram no campo das experiências coletivas e intersubjetivas contemporâneas, mas que, nessa caminhada, buscam uma forma de reconciliação.

Comparando *Tango, com violino*, de Eduardo Alves da Costa, com o *On the road – Pé na estrada*, de Jack Kerouac, este último considerado o clássico da literatura *beat*, alguns pontos se conectam e vão além do comportamento de andarilho, do vagar sem destino pelas ruas ou estradas. Partindo-se dos estudos de Willer (2010; 2014), resumindo-os em algumas poucas palavras, o que caracteriza a geração *beat* e seus poetas e artistas é um inconformismo social radical, a marginalidade por opção, e não apenas por condição, uma vagabundagem que é paralela a uma vivência espiritual, um misticismo licencioso, um sincretismo religioso, uma grande diversidade de perfis pessoais de seus integrantes, intelectualidade com expressão poética e literária, com o comportamento errante do viajante, vivendo a pobreza por opção, como um caminho espiritual. No *On the road*, as andanças e viagens de Sal Paradise são intercaladas por passagens por sua casa em Nova Jersey; já em *Tango, com violino*, as andanças de Abeliano, retornam sempre para seu apartamento decadente do centro velho de São Paulo. Ambos os personagens parecem buscar um refúgio, um breve recolhimento no aconchego da casa, do apartamento, tal como o aconchego do abraço e sustentação da figura materna. Para Bachelard (2008), o interior da casa está relacionado aos valores da intimidade, das imagens da intimidade protegida, da função do habitar, do conforto comum a todos os abrigos e refúgios, mas que também escondem nossas lembranças, medos, além de esse interior revelar em sua imagem a própria topografia do inconsciente com toda a sua complexidade e profundidade. A estadia na antiga casa ou no velho apartamento corresponderia a um momento de repouso, a contraparte da busca insólita, da exteriorização no mundo dos fenômenos.

Se, por um lado, existem personagens andarilhos no romance de Kerouac, em que Sal Paradise e Dean Moriarty formam uma parceria, no caso de *Tango, com violino*, Abeliano tem na figura de Theobaldo um outro que, além de seu companheiro em algumas aventuras pelas ruas de São Paulo, também traz uma cumplicidade, nesse caso, cômica. Apesar de sua assimetria, os dois compõem uma paridade, não complementação, mas uma possibilidade de uma definição de si que é atravessada pelo outro em suas diferenças. Entretanto, também pode ser notado, particularmente no que diz respeito à questão de uma certa *orfandade*, o abandono ou o sentimento de perda nos dois romances. Vemos que Dean Moriarty “era filho de um bêbado, um dos mais trôpegos vagabundos da rua Larimer” (Kerouac, 2013, p. 61) e passou a infância entre abrigos ou reformatórios; após perder seu contato com o pai, não sabia por onde ele vagava, e o imaginava alcoolizado pelas ruas de Denver. Já Sal Paradise é apresentado, logo no primeiro parágrafo, num estado próximo a um humor deprimido em virtude de uma separação, e, assim, Sal descreveu o seu primeiro encontro com Dean:

Encontrei Dean pela primeira vez não muito depois que minha mulher e eu separamos. Eu tinha acabado de me livrar de uma doença séria da qual nem vale a pena falar, a não ser que teve algo a ver com a minha separação terrivelmente desgastante e com a minha sensação de que tudo estava terrivelmente morto. Com a vinda de Dean Moriarty começa a parte de minha vida que se pode chamar de vida na estrada. (Kerouac, 2013, p. 19)²¹

A dor da separação e do abandono, bastante intensa no relato de Paradise, parece se relacionar ao primeiro encontro com este outro, apresentado na figura de Moriarty, além de servir de motor para essa vida em movimento, pelas paisagens americanas e pelas transformações urbanas do final dos anos 1940. *On the road* traz uma longa caminhada pelas estradas e paisagens norte-americanas, resultado das próprias experiências das viagens de Jack Kerouac entre 1947 e 1950, e que, segundo Willer (2010, p. 76), relacionam-se com as experiências das andanças da *flânerie* baudelairiana, com a deambulação surrealista²², com uma

²¹ É importante observar que o primeiro encontro de Jack Kerouac com Neal Cassady, conforme destacado por Willer (2014, p. 77), ocorreu pouco tempo depois da morte do pai de Kerouac, quando Cassady se aparentava como um delinquente juvenil envolto em mistérios, nas palavras de Kerouac. Foi o início de uma longa amizade e de muitas aventuras pessoais e poéticas que tiveram como desejo em comum as longas viagens pelas estradas.

²² Careri (2016) observa que a deambulação surrealista em Paris, que se iniciou em 1921 com o primeiro *ready-made* urbano dadaísta, foi uma forma de “antiarte” que marcou a passagem da representação à construção de uma ação estética a ser realizada dentro da vida cotidiana. Impulsionado pela velocidade e aceleração da realidade urbana, tratou-se de um experimento estético como um ato de explorar os ambientes urbanos, até mesmo e principalmente aqueles esquecidos ou considerados como espaços banais na cidade: “É através de dadá que se realiza a passagem do *representar* a cidade do futuro ao *habitar* a cidade banal” (p. 74). Logo em seguida, em 1924, Aragon, Breton, Morise e Vitrac organizaram a primeira deambulação surrealista, realizando um percurso errático que durou vários dias consecutivos, eles foram seguindo o princípio surrealista do *automatismo psíquico puro*, procuravam mais que ocupar o espaço vazio ou banal, buscavam o “inconsciente da cidade”, superar o real no onírico e, perseguindo territórios do universo primitivo, assumiam as “formas arquetípicas da errância” (p. 78).

andança movida pela disponibilidade e fruição, pelos movimentos do inconsciente. Além disso, trata-se também de uma incursão pelo inconsciente urbano, pelo deixar-se levar pelo *vento do eventual*, segundo as palavras de André Breton²³. Willer também ressalta que, além de Kerouac relacionar a palavra *beat* ao estado de “beatitude espiritual”, ele depositava na própria ideia de viagem algo mais que o deslocamento físico no espaço. Assim, podemos pensar a *viagem beat*: “Quando associada à obra de Kerouac, a expressão ‘viagem’ deve ser tomada, portanto, no seu sentido mais amplo, metafórico e místico: viagem não só como deslocamento espacial, mas temporal, físico e espiritual” (Willer, 2014, p. 77), uma vez que, enquanto o tempo passa, algo permanece e é superado a partir da experiência das andanças e das viagens, espaciais, poéticas e místicas:

A palavra-chave é “a mesma”. O tempo passa, mas a paisagem permanece. O espaço é superação ou negação do tempo. A imutável montanha é contraposta à transitoriedade da vida, assim como tantas montanhas simbólicas, todos os Olimpos, Sinai e Meru de mitologias e literaturas religiosas. (Willer, 2014, p. 82)

O tema da viagem, enquanto uma tentativa de transformação do tempo por intermédio do espaço, é algo que nos remete a algumas observações de Durand. Retomando que o imaginário tem como uma de suas funções lidar com o tempo e com a morte, as estruturas da imaginação percorrem diferentes movimentos e imagens nesse sentido. Entretanto, essa função eufêmica da imaginação, como uma função fantástica, tem no espaço a sua forma primordial. Também ocorre que as estruturas do imaginário também se relacionam a trajetos espaciais: ascensão e divisão; descida, inversão e aprofundamento; movimento circular ou cíclico. No entanto, não é só isso, ao se acrescentar que Durand (2002) menciona o espaço como o “*sensorium* geral da função fantástica” (p. 406). Dessa forma, o espaço se apresenta fundamentalmente como o verdadeiro poder eufêmico dos pensamentos enquanto o lugar das figurações e de sua criação de imagens. As propriedades desse espaço fantástico, e de sua condição de manter o tempo comprimido, conferem uma estabilização espacial ao ser, tal como a fenomenologia do espaço poético apresentada por Bachelard (2008), e que, em Durand (2002), corresponde às dimensões da *ocularidade*, da *profundidade* e da *ubiquidade* da imagem. Por ocularidade compreende-se a condição visual da imagem, que, à semelhança da expressão musical, depende das características de altura, intensidade, duração e timbre para formar a

²³ Segundo as palavras de Breton citado por Careri (2016): “‘Abandonem tudo [...] Partam pelas ruas’: era o motivo das minhas exortações naquele período... Mas por quais ruas partir? Pelas ruas materiais era pouco provável; pelas ruas espirituais, nós mal as víamos. Restava o fato de nos ter vindo a ideia de combinarmos esses dois tipos de ruas” (p. 79); “A rua, que eu acreditava fosse capaz de imprimir à minha vida giros surpreendentes, a rua, com as suas inquietações e os seus olhares, era o meu verdadeiro elemento: nela eu recebia, como em nenhum outro lugar, o vento da eventualidade” (p. 84).

sensação musical. Ocorre no caráter visual da imagem um prolongamento para uma experiência imaginária que, a partir da contemplação do mundo, tende sempre a transformar o objeto observado. Já a profundidade é entendida não somente em seu aspecto literalmente geométrico, mas também enquanto profundidade psíquica. Como na ilusão de um desenho, superfície e profundidade se comunicam à medida “que o olho se ‘deixa enganar’” (Durand, 2002, p. 410) e vagar por suas formas, pois a profundidade do espaço é ela mesma um convite à ‘viagem longínqua’”. Por fim, a ubiquidade, onipresença da imagem espacial, também é convite à experiência de um símbolo pleno: “Qualquer árvore ou qualquer casa pode se tornar o centro do mundo” (p. 411), um convite à experiência com o mito e a transcendência, sendo a homogeneidade do espaço que confere uma estabilização ontológica, mesmo quando vivenciado pelo deslocamento, permitindo ao mesmo tempo “a participação e a ambivalência das representações imaginárias” (p. 412). O espaço como trajeto imaginário permite a função fantástica de se apresentar como uma função de esperança, cuja topologia se expressa pelas funções afetivas das estruturas da imaginação, da elevação e da dicotomia transcendentais, da inversão e profundidade na intimidade e na síntese do processo infinito da repetição cíclica. Em um outro caminho para relacionar espaço e imaginário, a paisagem da montanha é utilizada por Hillman (2008) como uma referência à experiência de pico, como uma jornada em direção à ascensão, metáfora da busca da experiência espiritual e que se relaciona à descida para o vale da alma, quando a imaginação se intensifica para a estruturação da psique mediante seu pluralismo imaginário. Montanhas e vales são metáforas para a ascensão do espírito ou para o aprofundamento na psique, respectivamente. Ainda, montanhas e vales são metáforas que relacionam *senex* e *puer*, o antigo e o novo, o pai e o jovem, a tradição e a inovação, o ancestral e o contemporâneo, o sistemático e a causalidade. Forma-se com *puer-et-senex* um arquétipo assimétrico, conforme descrito por Hillman, aspecto fundamental, tanto para a experiência individual quanto para a coletiva, e cujo problema, em caso de seu distanciamento ou de uma apreensão unilateral de suas características, pode gerar uma contraposição ilusória, como se *puer* e *senex* fossem fenômenos distintos:

Como nossa cultura parece estar agora num período em que seu ego heroico atingiu o apogeu, em que a dominante *senex*, e portanto também seu complemento *puer*, adquiriu extrema relevância, a própria consciência coletiva está no que Jung chamaria “a segunda metade”. Para qualquer pessoa nessa cultura e nesse tempo a batalha com a mãe e a posição heroica da “primeira metade” só pode ser arquetipicamente errada, a despeito da idade da pessoa. Essa posição é anacrônica no verdadeiro sentido de estar fora de sintonia com o tempo, e toda vitória sobre a mãe é derrota da tarefa fundamental da cultura atual: tornar-se consciente do *senex* em todo o seu significado arquetípico e a ele se relacionar a fenomenologia do *puer*. (Hillman, 2008, p. 116)

Não se trata mais, tão somente, de uma tarefa heroica de diferenciação entre consciência e inconsciente, que é o que caracteriza a *primeira metade* do ciclo da vida; o problema de nossa cultura ocidental seria sincrônico, com a problemática do eixo do *puer* e do *senex*, que, em geral, poderia caracterizar mais a *segunda metade* do ciclo vital, da relação simbólica entre o eu e o si-mesmo, na terminologia de Jung. Segundo a revisão do tema feita por Bernardi (2008), trata-se de uma diferenciação ou deslocamento do eixo, metaforicamente falando, da relação imagética mãe-filho-herói para uma outra, em que o jovem-*puer* e seu pai-*senex* teriam que se aproximar de questões relativas a uma fenomenologia do espírito, momento em que uma diferenciação e integração ocorrem a partir do ventre da imaginação, e não contra ela. Nesse contexto, o voo que o *puer* empreende, ao pretender atingir as alturas e as longas distâncias, é a viagem errante e sem destino por longas estradas que, em seu movimento, desenhavam aspectos da psique profunda e da busca de um maior contato anímico.

Retornando ao romance de Kerouac, a questão do afastamento do pai, da figura do velho e do seu contraponto na criança, das paisagens e da andança movida pela disponibilidade do eventual é condensada em uma imagem final no *On the road*, imagem forte do desamparo contemporâneo. Vejamos como termina o último parágrafo do romance:

Assim, na América, quando o sol se põe e eu sento no velho e arruinado cais do rio olhando os longos, longos céus acima de Nova Jersey, e posso sentir toda aquela terra rude se derramando numa única, inacreditável e elevada vastidão até a Costa Oeste, e toda aquela estrada seguindo em frente, todas as pessoas sonhando nessa imensidão, e em Iowa eu sei que agora as crianças devem estar chorando na terra onde deixam as crianças chorar, e essa noite as estrelas vão aparecer, e você não sabe que Deus é a Ursa Maior? E a estrela do entardecer deve estar morrendo e irradiando sua pálida cintilância sobre a pradaria antes da chegada da noite completa que abençoa terra, escurece todos os rios, recobre os picos e oculta a última praia e ninguém, ninguém sabe o que vai acontecer a qualquer pessoa, além dos desamparados andrajados da velhice, eu penso em Dean Moriarty; penso até no velho Dean Moriarty, o pai que jamais encontramos; eu penso em Dean Moriarty. (Kerouac, 2013, p. 372)

O velho pai está perdido, as crianças choram sustentadas pelo colo da Mãe Terra, o jovem Paradise contempla a paisagem crepuscular da América e só consegue pensar em seu duplo, na alteridade e no seu outro, projetado na figura de Moriarty. Voltando para *Tango, com violino*, Abeliano é também um tipo de órfão, não um jovem órfão que perdera seus pais, mas um órfão na velhice, separado da mulher, é um pai afastado de seus filhos e, já distante de sua juventude, sente-se um ancião que traz uma nostalgia da juventude, que procura, com seu comportamento irreverente e entusiasmado, curar a ferida desses distanciamentos. O humor do personagem, apesar da ironia e da tentativa de fazer tudo se transformar em piada, é também um humor com um tom de melancolia, de tristeza e de abandono, que, entretanto, como humor, é capaz de gerar sensibilidade, de trazer os sentimentos para o presente. Resumindo, falamos

de personagens abandonados, melancólicos, que seriam como uma classe de órfãos – Orfeu, órfico. Uma vez que o sentido trágico da existência também se refere ao sentimento de orfandade, abandono, desamparo – existir é ser lançado num mundo pré-existente –, podem-se observar importantes referências trágicas que carregam o estigma da orfandade. Na tragédia clássica, Édipo é órfão em duas etapas: primeiro, é abandonado pelo pai na floresta e amarrado pelos pés em uma árvore; na segunda vez, ele realiza o parricídio sem saber que Laio era seu pai e ainda se casa com Jocasta, transformando a mãe em esposa. Na tragédia de Shakespeare, o drama do jovem príncipe Hamlet tem como disparo o assassinato de seu pai, que o obriga a retornar para a Dinamarca. E ainda, na referência judaico-cristã, herdamos a fala de Jesus Cristo que, no Gólgota, remete-nos ao sentimento de sentir-se desamparado por seu Deus-Pai. Deve-se observar que, do ponto de vista de uma interpretação mítica do fenômeno do nascimento da criança divina, todo nascimento do ser divino pode ser compreendido como o nascimento de uma consciência, mas, por outro lado, pode trazer um sentimento de falta, da separação entre consciência e inconsciente, produto de uma sensação do afastamento daquelas estruturas primordiais e arquetípicas. Entretanto, na realidade, tal afastamento pode ser visto como ilusório, sentimos-nos órfãos, mas nunca fomos abandonados pelo pai; os arquétipos transcendem os limites da compreensão ordinária da consciência e sua apresentação se abre mediante o contato com as imagens psíquicas e suas transformações criativas.

Por um outro caminho da análise, ocorre uma relação entre a antiga tradição do orfismo e a geração e literatura *beat*, como é sugerido por Willer (2014). Segundo o estudioso, essa escolha pela vida errante e pela pobreza, nos personagens e também para a vida dos artistas *beat*, são caminhos que levam a certas reminiscências em direção àquelas imagens e memórias arcaicas:

As “reminiscências indubitáveis” despertadas pelo vagabundo podem corresponder à anamnese, uma categoria platônica. Tem especial interesse o sentido desse termo na obra de Platão: não apenas como lembrança de algo, mas como memória arcaica, recuperação de um conhecimento perdido por ser de outro tempo, antes do nascimento, em uma origem. (Willer, 2014, p. 67)

Continua Willer (2014), mencionando alguns pontos com relação à filosofia de Platão, particularmente em sua teoria da metempsicose, segundo a qual os mortos, por beberem das águas do rio de esquecimento, não se lembram mais de suas origens ao retornarem para o mundo exterior das formas visíveis; é o ciclo das almas que vêm e vão para o reino do Hades, expressando uma relação entre vivos que nascem dos mortos e mortos que nascem dos vivos, mas também apontando para aspectos da iniciação órfica, da descida para o Hades, um processo de anamnese e rememoração, no qual, na realidade, não aprendemos, simplesmente, mas

rememoramos o que foi esquecido. Se a divindade Mnemosine se relaciona à anamnese e à recordação, também ela aparece como mãe das Musas e das artes, o que possibilita a instauração de uma ordem para o Cosmos. Orfeu é o poeta por excelência, músico que, com sua lira, consegue descer e voltar do reino dos mortos. Willer faz uma relação entre os poetas *beat* e o mito de Orfeu:

A iniciação típica é aquela dos mistérios órficos: a reencenação do mito de Orfeu, patrono dos poetas, que desce ao reino dos mortos. Na afinidade declarada de Kerouac, Ginsberg e outros beats marginais, por aqueles que vivem em mundos subterrâneos, assim como em passagens de suas próprias vidas, é possível a associação a esta etapa dos cultos de mistérios e do xamanismo. (Willer, 2014, p. 69)

Willer enfatiza as viagens descritas no *On the road*, nas quais os personagens Sal Paradise e Dean Moriarty representam as etapas dessa iniciação, que, ao longo do romance, vão se tornando mais densas e obscuras, tal como uma descida ao subterrâneo, sendo a terceira viagem do livro a mais sombria, espécie de volta ao passado, quando os personagens retornam às suas memórias e infernos pessoais: Moriarty (Cassady) procurou inutilmente seu pai pelas ruas de Denver²⁴ e junto com Paradise (Kerouac) vagaram sem ter onde ficar, dormiram em um cinema, perfazendo uma trajetória descendente que, todavia, levou-os a uma experiência de um “transe vazio”, de uma alegria excitada e verdadeira: “No começo de *On the road*, na primeira etapa de suas viagens, Kerouac conhece um vagabundo iluminado. Ao final da terceira viagem, ele e Cassady se transformam em vagabundos, completos marginais: por isso, recebem a iluminação” (Willer, 2014, p. 70).

Romanyshyn (2007) apresenta o amplo imaginário mítico a respeito de Orfeu, músico e poeta da fenda, figura limítrofe da descida às profundezas, como o poeta do recordar; em sua jornada, ele também está a serviço da memória, quando suas músicas têm a capacidade de despertar seus ouvintes para o que está esquecido. Orfeu é o poeta da anamnese, “*the poet of un-forgetting*” (p. 49), sendo que o seu trágico desmembramento final também aponta para a necessidade de juntar as partes, integrar, é o *dismemberment* que clama pelo *re-member*. A integração não poderia prescindir da desintegração. Desmembrar e juntar as partes pelo relembrar, recuperar a história, olhar para ao passado. Amor, perda, descida, desmembramento e transformação são palavras-chave que, segundo Romanyshyn, apontam para os caminhos de como circunscrever esse mito, da sua busca incansável, e, talvez, de certa forma ingênua, movida pela dor de uma ferida narcísica que promove uma incursão pelo mundo profundo e

²⁴ Segundo apontado por Willer (2014, pp. 80-81), a busca simbólica de Moriarty/Cassady por seu pai perdido e alcoolizado pelas ruas de Denver corresponde ao momento mais sombrio e subterrâneo do romance *On the road*.

desconhecido do si mesmo. Aqui o sentimento de vazio e a melancolia, menos do que defeitos ou sinais de patologia, quando despertados pela vertente criativa, são afetos propulsores, funcionam como um *pathos* que permite ver além e alcançar uma vivência mais ampla da experiência psíquica, são a longa jornada pelo intervalo entre a mente e a alma, o percurso do buscador que, em sua peregrinação, guarda a alma na sua mente.

Tanto Orfeu quanto o órfão trazem uma perda, um convite para a busca de um fragmento perdido de si mesmo, fragmento este que se confunde com a solidão do mundo primordial. A imagem do órfão ou da criança abandonada ocorre com frequência nos contos e mitos da Antiguidade em alusão à imagem do deus criança. A relação entre a criança órfã e a criança divina é tema bastante recorrente entre os mitos, descrevendo uma grande multiplicidade de enredos, variantes e entrecruzamentos simbólicos os mais variados. Kérenyi (1993a) faz uma comparação entre diferentes narrativas que tratam da criança que é deixada a sós em meio ao mundo primitivo, da criança ferida, da criança que é abandonada pelos pais e criada por animais, do filho que é separado da mãe, da mãe e filho que são abandonados, do pai que persegue o filho, entre outras variantes do tema:

Não seria a criança órfã o ancestral do deus criança, e não teria essa criança assumido o posto dentro da mitologia das descrições de um certo tipo de destino humano, tal como acontece nas mais diversas culturas, e lá sendo elevada ao grau divino? Ou a ordem seria inversa? O deus criança vem primeiro, e a criança órfã do conto de fadas é apenas um pálido reflexo dele? O que é primário: conto de fadas ou mito? O que vem em primeiro lugar: a solidão do mundo primordial ou o quadro puramente humano do destino do órfão? Essa pergunta se impõe em todos nós o mais urgentemente quando refletimos que há casos em que os mitologemas do deus criança e o conto de fadas da criança órfã são absolutamente inseparáveis [tradução nossa]. (Kérenyi, 1993a, p. 30)

Entretanto, Kérenyi (1993a) faz uma constatação surpreendente após comparar diferentes temas míticos referentes à criança divina, ocorrendo algo de paradoxal entre estes, visto que, *ao mesmo tempo* em que a criança é abandonada, e algumas vezes sacrificada, essa criança divina é *sempre* embalada e amada pelos deuses, por ela habitar o mundo divino: “a solidão do deus criança, e o fato de ele estar, mesmo assim, em *seu lar* no mundo primordial – uma situação ambígua, na qual ele é, ao mesmo tempo, uma criança órfã e um filho querido dos deuses [tradução nossa]” (p. 28). Para Jung (1993a), o arquétipo do deus criança aponta tanto para aqueles aspectos esquecidos de nossa infância, de nossa origem e de uma outra modalidade de consciência, menos seletiva que a do adulto, como também aponta para o futuro, uma vez que a criança é a esperança de um futuro, das potencialidades e do porvir, a criança é, simultaneamente, o esquecimento do passado e a esperança do futuro; o arquétipo da criança

divina aponta para uma totalidade psíquica. Trata-se, então, transferindo a imagem para os estados afetivos, de um misto de abandono e solidão, entrelaçado à nostalgia de uma presença transcendente mais ampla, de uma tensão entre a queda no mundo da existência e um fio que nos prende ao infinito. A ilusão de totalidade pode estar ferida, com uma falha ou fenda, entretanto, o infinito aparece como abertura virtual, como potência, segundo sua imagem, não se tratando somente de regredir em busca do deleite do seio, mas de se abrir em direção ao espírito do infinito. Dessa solidão primordial, desse sentimento de abandono, forma-se uma imagem entre o que se é, enquanto incompletude e, ao mesmo tempo, o que se tem como uma abertura que se transmuta para um devir desconhecido, uma tensão entre opostos que, buscando inspiração poética nas palavras de Baudelaire, poderia corresponder ao que o poeta chamou de *um Infinito amado e jamais conhecido*²⁵.

Passando-se do tema da criança divina para o do *puer aeternus*, von Franz (1992) o trata como uma poderosa fixação do filho com o complexo afetivo materno, um certo tipo de vinculação incestuosa que mantém a pessoa num limbo, em um estado de imaturidade psicológica, ou seja, incapaz de assumir as responsabilidades adultas, tratando-se de uma personalidade frágil e dependente, presa, pelo próprio desejo, ao deleite de um curto-circuito do prazer que, além de entorpecedor, também poderia conduzir a outras formas de dependência, como a dependência química, ou, em caso de uma situação patológica mais intensa, poderia conduzir o sujeito à inércia ou a um destino trágico, a uma imersão em fantasias de grandeza ou de onipotência infantil e que poderia levar a acidentes ou a quedas fatais, porque, tal como no mito de Ícaro, a altura do voo é proporcional ao tamanho da queda. Já Hillman (2008), quando descreve a dimensão arquetípica do *puer-et-senex*, ao invés da fixação com o complexo materno, argumenta sobre a relação deste *puer* com o pai, com a dificuldade de conciliação com esta imago do pai, da força do espírito; em vez de se tratar de problemas da clínica individual e dos sintomas pessoais, aqui o foco é a nossa cultura e o problema da transcendência:

Quando o pai é ausente, caímos mais prontamente nos braços da mãe. E, na verdade, o pai está faltando, Deus está morto. Não podemos caminhar para trás sustentando uma religião do senex. O pai que falta não é o seu ou o meu pai pessoal. É o pai ausente da nossa cultura, o senex vivo que fornece não o pão de cada dia, mas o espírito, através do significado e da ordem. O pai que falta é o Deus morto que se constituía em foco de tudo que era espiritual. (Hillman, 2008, p. 75)

²⁵ “*D’un Infini que j’aime et n’ai jamais connu*”, que faz parte do poema *Hymne à la beauté* (Baudelaire, 2014, pp. 43-44).

Dentro dessa perspectiva, *puer-et-senex* corresponde a um único e assimétrico arquétipo ou imagem, todavia com distintas perspectivas de movimento, expressando uma força, uma tensão entre a matéria e o espírito, o jovem e o antigo, a inovação e a tradição, em que um não se deixa reduzir ao outro, tal como a distinção mesma entre matéria e espírito, uma das primeiras etapas da simbólica alquímica. Hillman enfatiza que as relações entre *puer* e *senex* correspondem a um dos principais problemas de nossa cultura, até porque seu amálgama não é a aderente ligação do amor, nem são as alturas do pensamento, mas vai mais ao encontro dos meandros labirínticos, paradoxais, e às vezes pantanosos, da nossa alma. Vemos o epicentro dessas questões em ruídos e tremores oriundos de nossa cultura clássica ocidental. As batalhas míticas entre Urano, Cronos e Zeus já apontam para algumas raízes arcaicas da complexidade dessa questão e também de seus rebatimentos:

Há muitas razões para o poder imaginal de Ulisses, mas certamente boa parte de sua grandeza é que Ulisses resolveu uma mórbida divisão fundamental para a psique ocidental. O grande mito genealógico de Urano, Cronos e Zeus, o filho mais jovem – deixando de lado os patriarcas bíblicos e seus filhos – está presente em todo horror angustiado da luta pai-filho, *puer-senex*. Nossas batalhas torturantes com nossos pais e com nossos filhos foi levantada por Freud para a explicação central de nossa cultura e de nossa alma. Que essa luta entre *senex* e *puer* esteja no coração de nossa cultura também foi atestado pela doutrina cristã, a qual insiste que o reconhecimento da unidade Pai e Filho é o caminho da redenção. Mas aquela própria união dos iguais é ameaçada pelas últimas palavras do Filho na cruz, talvez um resíduo de consciência *puer* não unida ao Pai. (Hillman, 2008, p. 159)

Finalizamos esta parte com a imagem da luta e das dificuldades de ligação ou de relação dessas imagens do jovem e do velho, ou, talvez, mais especificamente, de um determinado enlace anímico esquecido ou adormecido. A literatura *beat* poderia apresentar seu aspecto órfico no sentido da busca desses jovens perdidos, como personificações da busca nostálgica por um fragmento de alma perdido. Parece existir algo de órfico na literatura *beat*, tomando-se por base as análises de Willer (2014), no sentido dessa viagem de busca, na nostalgia que a acompanha, ou, talvez, essa viagem aponte para questionamentos a respeito de uma cultura ocidental em que a imagem paterna parecia já estar em declínio, com uma fenda entre o jovem e o antigo, entre a inovação e a tradição. Nesse aspecto, o luto, sentimento que constata a perda de um objeto afetivo, apareceria não por uma perda literal ou pessoal, mas cultural, daquela imagem que poderia nos fazer recordar a tradição, o velho em contraste com o novo, o espírito em contraste com a matéria e amalgamado pelas imagens da psique.

A referência intertextual ao movimento *beat* também aparece no romance *Tango, com violino*, particularmente com uma menção à Roberto Piva (1937-2010), que, segundo Willer (2010, pp. 114-115), é um importante expoente da literatura *beat* no Brasil. Roberto Piva, poeta

marginal da suspensão das convenções sociais: poeta do êxtase e do despedaçamento orgiástico em que corpo e linguagem se fundem com o outro do plano cósmico, como pode ser observado no estudo realizado por Mattos (2015), que discorre sobre a busca do poeta por aqueles estados originários e indiferenciados de consciência que remontam a uma experiência anterior a cisão do todo. Daí seu caráter poético fortemente ligado ao corpo, as sensações e a força erótica que persegue uma reconciliação com a natureza. Vejamos essa reflexão de Abeliano em uma das andanças por São Paulo:

Rua Itambé, arborizada. Abeliano desce do ônibus e segue em direção à Avenida Angélica. Vêm-lhe à mente dois versos do poeta Roberto Piva, e ele sente uma enorme saudade da floresta, onde jamais esteve: “Gavião-preto do oeste na tempestade sagrada / Incendiando seu crânio no frenesi das açucenas”. Sou um gavião-preto, pensa Abeliano. Perdido nesta selva de concreto, longe da pátria imaginária”. (Costa, 2014, p. 244)

Esses movimentos e pensamentos de Abeliano sintetizam alguns dos elementos e imagens que pretendemos explorar. A relação do personagem com o cenário da cidade, a busca de uma paisagem desconhecida, sentida como uma nostalgia, uma saudade dessa floresta que crê nunca ter conhecido, o desconforto de um cenário urbano que perde seus encantos, a evocação quase que mística, aqui pela força encontrada em alguns versos do *Ritual dos 4 Ventos & dos 4 Gaviões*, de Roberto Piva, de um universo de imagens que lhe faz falta. Ser um “gavião-preto” lembra algo parecido com os animais de poder, aqueles “mensageiros animais, enviados pelo Poder Invisível” (Campbell, 1990, p. 73), presentes nas comunidades tribais e xamânicas, que também lembram a ancestralidade e o domínio do transpessoal. Desse modo, a “pátria imaginária” poderia ser compreendida como o campo do imaginário arquetípico, do poder invisível das imagens. A “selva de concreto”, além da cidade e seus prédios, poderia muito bem se referir à *selva do concreto*, correlata a um estado de anemia simbólica, incapaz de tornar o mundo um lugar habitável. Mundo este habitável para as ânsias e demandas do corpo, direcionado pelos clamores do espírito e equilibrado pelos dissabores da alma. Assim, o presente e o eterno, o novo e o antigo formam um quiasma amalgamado pelo simbólico dentro de um espaço de epifania, momento da “tempestade sagrada”, formando um oxímoro com o fogo do espírito florido. Poderá trata-se de uma tensão entre o estar perdido e essa remanescente identidade, um dos elementos do desconforto mobilizador dessa busca e movimento incansável pelas entranhas da cidade, tendo nas contradições desta um reflexo das projeções que causam inquietude e que expressam as contradições moduladoras da nossa subjetividade, representados pela figura do personagem e de sua trajetória pela cidade. Abeliano é aquele que deambula, que realiza uma peregrinação ruidosa pelos trajetos da metrópole e que atravessa o velho e o novo. O sentimento de mal-estar que o acompanha em seu peregrinar não é algo individualizado e

enclausurado, mas compartilhado por seus duplos e pelos outros com quem se depara em seu caminho, projetando nas paredes e na turbulência da cidade de São Paulo suas inseguranças, seus desejos, suas dúvidas e questionamentos, nas parcas paisagens, escondidas pela densidade do cinza e poluídas, da grande metrópole.

3.2 O desassossego em um lugar indiferente ao destino dos homens

O romance *Tango, com violino* traz uma espécie de *road story* urbana na qual alguns territórios da cidade, ruas, pontos conhecidos de São Paulo, cenários e paisagens se misturam às sensações e percepções humanas de sua população, como neste trecho em que Abeliano absorve os estímulos ao seu redor:

O senhor pode me dizer se já passamos pelo terminal rodoviário? Eu não conheço bem esta parte da cidade, responde Abeliano, absorto em pensamentos. Igreja Universal do Reino de Deus. Jesus Cristo é o Senhor. Nove e dezessete. Antena parabólica, homem com camiseta branca, Marlboro. Respeitar o idoso é respeitar a si mesmo. Um adesivo filosófico. Avenida Jabaquara. Um ônibus para ao lado, as pessoas parecem tristes, desanimadas, algumas dormitam. Caminhão de cerveja, loja de calçados, esfirra, caminhão de gás. (Costa, 2014, p. 35)

Um cenário saturado de estímulos, propagandas e dizeres em torno de pessoas apáticas, que se afiguram entristecidas. A referência religiosa parece perdida em meio às lojas de calçados e de salgados. Na perspectiva do protagonista, a frase “Jesus Cristo é o Senhor” se assemelha a um tipo de *slogan* que soa de um modo banal e sem substância, aliado a um conjunto de acontecimentos que deslizam sem muita fixação e sem produzir grandes sentidos ou significados. Os apelos de consumo, *slogans*, *banners*, propagandas nas fachadas de lojas, etc., parecem se espalhar por todos os cantos ao longo das viagens do protagonista. Os elementos parecem não se conectar, é difícil organizar um quadro de tal imagem que parece desarticulada, dispersa, como a falta de ânimo dos passageiros do ônibus ao lado. A frase sobre a importância de se respeitar o idoso como que se perde ao suceder-se à propaganda da marca de cigarros. Diante de tal cenário, talvez o melhor mesmo fosse dormir, como as pessoas do ônibus e, quem sabe, sonhar com algum outro lugar mais acolhedor.

Outras vezes, a percepção da falta de substância ou de sentido em um cenário urbano saturado de mensagens e apelos de todos os tipos é tratada com humor pelas observações do protagonista da história:

Teruya. Supermercado de cosméticos. Labirintus – Bar, drinques. Café do Porto, Casa Caboclo Tupã. Jocasta – casa de carnes. Abeliano contém o riso. Não vá a mulher pensar que se diverte com seus pecados. Que ideia mais estapafúrdia dar o nome de Jocasta a uma casa de carnes. Mas, pensando bem, até que aquilo faz sentido. Não deixa de ser uma tragédia da carne. Praça Duque de Caxias. Andorinha – Cargas. Como se as andorinhas fossem grandes carregadoras. (Costa, 2014, pp. 63-64)

A “tragédia da carne”, além do tom de ironia do personagem, seguramente remete à tragédia de Édipo – do relacionamento incestuoso entre Édipo e Jocasta, além, é claro, do parricídio de Laio –, cujos fatos acontecem em um ambiente corrompido e devastado pelo infortúnio, aqui reaparecem em uma imagem fugidia, apontando certamente para o *ethos* fragilizado da vida cidadina contemporânea. Cabe lembrar que a solução mítica da tragédia descrita por Sófocles já apontava para um aprendizado, ou talvez melhor, para um *insight* sobre a condição humana. Desse modo, aceitam-se certos limites, como a medida das coisas, uma cautela frente à ânsia de poder e sobre a ganância por um conhecimento ilimitado, com a aquisição de uma maior tolerância frente ao sofrimento, atitudes que tornam possível vislumbrar condições para ser e existir num lugar continente a uma coletividade humana. Uma cultura ou cidade incestuosa também pagaria o preço da sua imaturidade. O preço da felicidade e do deleite ilimitado poderia caracterizar certos desdobramentos presentes numa decadência civilizatória, como a falta de lugares para se ser humano e para se desenvolverem as potencialidades humanas.

O humor, como uma forma de lidar com o sentimento de absurdo diante das situações, encontra sua ancoragem na própria sensação do ambiente pelo qual atravessa o protagonista. Apresentam-se, ao mesmo tempo, uma leveza, que contrasta com o pessimismo e a melancolia que aparecem em outros trechos da história, e uma certa crítica e descontentamento que o personagem tem de São Paulo, como, por exemplo, quando descreve um terminal de ônibus no extremo sul da cidade:

O terminal é amplo, moderno, tem até escada rolante. Mas que parece frio, indiferente ao destino dos homens, seus espaços abertos não agasalham, são feitos para curta permanência, à prova de mendigos. (Costa, 2014, pp. 40-41)

Esse cenário, como muitos outros da narrativa, incluindo o sistema de transporte público, das ruas e avenidas da metrópole percorridas durante a história, lembra a descrição que Marc Augé faz dos não-lugares. Se o lugar antropológico é definido como identitário, relacional e histórico, o não-lugar se constitui como o avesso de tudo isso. Geralmente transitório, não possuindo significado suficiente para ser considerado como um lugar, é um local característico e representativo dos espaços supermodernos. Entretanto, apesar da aparente oposição ou distinção entre o não-lugar e o lugar antropológico, observa Augé (1994) que: “O lugar e o não-

lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação” (p. 74). O terminal de ônibus, dessa maneira, poderia apresentar essa mistura entre lugar e não-lugar, porque, apesar de ser amplo e moderno, possui um detalhe importante, não é acolhedor, e apresenta uma *indiferença ao destino dos homens*. Ele não acolhe, não funciona como um lugar que possibilite uma vivência subjetiva enquanto experiência psíquica. Ele, ainda, parece ter sido feito para segregar, proteger-se dos mendigos, ou daqueles que são diferentes; é um local de curta permanência, de passagem. Essa falta de acolhimento, de um local de proteção e abrigo, mesmo que provisório, lembra a falta de uma morada. A imagem do terminal amplo e moderno, mas que, ao mesmo tempo, não agasalha, parece falar da falta de uma morada coletiva; dito de outra forma, indica a precariedade de como os polos estruturadores para as subjetividades contemporâneas proporcionam um espaço de acolhimento e pertinência, conforme foi apontado por Figueiredo (2008), como uma falta de uma morada, herdeira do desgaste das éticas ou das matrizes moduladoras dos processos de subjetivação presentes nas sociedades modernas das últimas décadas. Essas éticas moduladoras da subjetividade ocidental, seja a liberal, a disciplinar ou a romântica, parecem não conseguir mais dar conta das demandas psicossociais que ocorrem no mundo contemporâneo e na vida nas metrópoles. O resultado é uma sensação de mal-estar, de um não pertencimento a lugar nenhum. Como analisado por Figueiredo (2008), seria como se tivéssemos três casas, mas não habitássemos nenhuma delas – um estado de dispersão, já que nem a ética liberal, nem a disciplinar, nem a romântica conseguem mais oferecer um solo para a experiência subjetiva contemporânea, a qual, durante o desencontro e os pontos de conflito que existem entre as três matrizes de subjetivação, acaba sempre por excluir parcelas da nossa subjetividade que ficam à sombra: “Vale dizer: a questão contemporânea já não é a de cada um habitar uma casa ‘própria’, faltando a todos uma morada coletiva. O que se passa é que cada um está disperso entre três ‘casas’ e, a rigor, não habita integralmente nenhuma. Nisso reside a mais radical e verdadeira experiência da ‘desterritorialização’” (Figueiredo, 2008, p. 89). Disso resulta o quadro patológico, nutrido por um solo contaminado, que retorna enquanto sintoma de um mal-estar difuso e que encontra na “ética do sobrevivente” seu representante mais dramático, daquele que “leva mais longe o caráter mortífero da contemporaneidade, convertendo o desligamento e o desenraizamento... em desligamento e desenraizamento desejados” (p. 91).

Trata-se de um estado de falta de confiança intersubjetiva, falta da confiança de cada um em relação a si mesmo, à sua existência, à continuidade e à capacidade de assumir uma

história e fazer promessas para o futuro. Sem o solo de uma morada acolhedora, em vez de uma casa, o sobrevivente precisa como que de um casulo para carregar nas costas, saindo a transitar por lugares sem história, sem relação ou vínculo permanente. Assim, em vez do *flâneur*, como um explorador do espaço urbano, tem-se um andarilho errante, sem casa ou destino, que vive uma existência provisória, à mercê das forças do ambiente. O solo, nesse caso, cuja falta de nutrientes favorece uma insegurança básica e um desconforto permanente, pode, como forma compensatória, também gerar demandas por espaços de familiaridade, pertinência, casa, raiz e participação em uma sintonização com o Cosmos, em que, provavelmente, em virtude das crises da condição existencial relacionadas com a impossibilidade de se alcançar, no ambiente urbano, essa morada para o ser, têm, na busca pelo campo, pela natureza e pela paisagem fora dos limites urbanos, uma esperança nostálgica de encontro ou retorno a uma experiência de segurança e pertinência. Trata-se de uma busca de uma cura da dicotomia entre razão e sensibilidade, cultura e natureza, em busca de um *ethos* desconhecido e indefinido.

Recuperando ainda a imagem do Rei Édipo, o tirano de Tebas que, tomado pela *hybris*, vai em direção às consequências nefastas, não só para si, mas para sua cidade, retomamos a imagem de uma cidade cujo *ethos* corrompido, preenchido por não-lugares, facilita um vaguear adoecido de personagens fantasmáticos. Já Édipo em Colono, expatriado e na figura de um mendigo andarilho, cego e fragilizado, vai ao encontro não apenas do enfrentamento da morte, mas, acompanhado de sua filha Antígona, suporta o peso da velhice e adquire uma outra visão além daquela de seus olhos cegos, do acompanhar da alma, a visão da sabedoria adquirida pela via do esforço e do sofrimento e que o leva à obediência do oráculo e à consciência de que seu enterramento salvará uma cidade.

Nas deambulações de Abeliano, essa sensação de perda de seu lugar é intercalada com uma procura da paisagem, ou com uma nostalgia da paisagem da juventude, quando a narrativa constrói a imagem de alguns nichos de paisagem que ainda restam no entorno da cidade de São Paulo, como, por exemplo, no trecho:

Colinas ao longe. Milhares de casas sem revestimento, manchas enormes na paisagem, avançando em direção à mata, devorando-lhe as beiradas. “No início era o caos”, diz uma inscrição no muro. E no fim também pensa Abeliano Mais favelas, mais urubus. Pizzaria Ponto Chic da Parada. (Costa, 2014, p. 72)

Uma urbanização que se expande, como que devorando as beiradas do que resta das matas, cria um desenho que foge da beleza esperada para uma paisagem, esta última entendida como uma perspectiva que organiza os elementos da natureza, conferindo um contorno estético e atrativo ao olhar. Nesse ponto, o que se vê é a imagem da voracidade invasiva e da perda

daquela sensação do Cosmos, que, segundo Ritter (2011), aparece no mundo moderno mediante a paisagem que, tributária à noção do Cosmos grego, vai além da teoria, sendo consolidada pela contemplação estética. Compreendendo que a “paisagem é a natureza que se torna esteticamente presente no olhar de um contemplador sensível e sentimental” (Ritter, 2011, p. 105), a paisagem na modernidade explicita a transição do conceito para o sentimento estético, trazendo a possibilidade da contemplação desse Cosmos não mais somente pelo conceito, mas por intermédio da *aesthesis*, das sensações do corpo. Entretanto, ao invés do Cosmos, na paisagem vista da periferia de São Paulo pelo personagem da história, o que se vê é o Caos, preenchido por moradias precárias e povoado de urubus, uma imagem de desolação. Ao invés de paisagem, o que é visto é uma terra muito transformada, num sentimento de desolação.

A busca da paisagem também aparece como a demanda pela paisagem da juventude, ou como uma imagem associada às experiências da mocidade. Neste longo trecho do livro, aparecem vários elementos que associam um distanciamento da paisagem, uma situação de abandono e de deterioração ambiental, poluição, crítica às políticas ambientais e um sentimento de mal-estar correlato ou conjugado à situação existencial do protagonista do romance. É um dos pontos altos que traz uma expressão do mal-estar sentido pelo protagonista da história:

Abeliano caminha pela margem da represa, recordando alguns momentos de sua juventude passados naquele mesmo lugar. Entristece-o ver precárias condições da água, o lixo que flutua junto às margens, trazido pelos ventos, a poluição dos bairros populares, que contaminam os mananciais, transformando tudo num caos urbano irreversível. É a lei da sobrevivência, coadjuvada pela irresponsabilidade dos políticos, pensa ele. Senta-se à sombra de uma árvore, com vontade irreprimível de chorar. Contrariando o intelecto, que o incita a seguir adiante, valorosamente, seus sentimentos se entregam ao desalento. Há naquelas águas turvas, na poluição do lixo, algo de inquietante, uma decadência insidiosa, que avançou sub-repticiamente e agora toma conta de tudo. Uma paisagem embaçada, coberta por uma veladura. Falta-lhe a vibração, aquele esplendor que a animava quando Abeliano, ainda jovem, pousava nela o olhar. Porém o que mais o entristece é sentir que essa decadência o atinge no âmago do ser, mostrando-lhe que seus melhores anos já se foram, e que ele procura, teimosamente, forjar um contentamento superficial, transformando-se numa espécie de bobo de si mesmo, a cuja atuação ele assiste, como um rei que nega o declínio do reino. Tudo parece se dissolver numa enorme degradação, numa entropia que, a partir de sua própria alma, atinge o universo inteiro. (Costa, 2014, pp. 93-94)

A degradação do ambiente e da paisagem parece reflexo do que se passa no âmago de seu ser. É triste presenciar a deterioração e a falta de cuidado com o espaço reduto das poucas árvores que restaram da ocupação humana, do lago agora poluído e abandonado. Entretanto, também é um momento em que se percebe a própria entropia e o quanto se tem fingido, forjando uma situação de autoengano. Apesar de tudo isso, é um momento de encontro consigo mesmo, o movimento em relação à paisagem, e, apesar de esse movimento não trazer ou não conseguir o retorno à experiência da juventude, traz um encontro consigo mesmo e com seus sentimentos;

a angústia transborda na forma de um choro que a razão não consegue mais controlar. Conforme Simmel (2011), a paisagem é captada mediante a ambiência da *Stimmung*, ela é um “estado da alma” (p.49), uma atmosfera que não se funda objetivamente nessa paisagem, mas, uma vez que ela é um estado psíquico, reside no reflexo afetivo do espectador e não se restringe somente às coisas exteriores, tal paisagem se organiza como uma *Gestalt*, comunica o interno e o externo.

O personagem do livro faz uma primeira incursão até uma represa no extremo sul da cidade. Essa busca da substância aquática parece ter algo da nostalgia da juventude, da busca de uma umidade em meio à secura da cidade e de seu momento existencial. São Paulo é uma cidade erguida sobre cursos d’água; afora o Rio Tietê, que a corta e que foi objeto de intervenções, canalizações e retificações, um enorme número de rios e córregos, uma larga rede que participava da antiga cobertura de Mata Atlântica do território foi também escondida, diria que reprimida e recalcada na forma de canalizações que ainda deixam alguns curiosos vestígios, como é observado por Bartalini (2015). Lembra o pesquisador, da importância das combinações entre os elementos água e terra, porque o barro maleável é isomorfo às matérias imaginativas da modelagem, mas também da transformação das formas do mundo e da nossa história, como no trabalho do artesão que cria formas habitáveis e úteis ao ser humano, além de possibilidades estéticas de relação com nosso entorno. Reconhecer a “inseparabilidade entre a Terra e o mundo humano” (Bartalini, 2015, p. 105) é ir ao encontro das paisagens que habitamos e suas matérias. Uma sociedade que insiste em drenar ou ocultar sua água arrisca-se a afastar a alma da cidade, que, com sua umidade, compõe o barro que forma tanto nossas casas como nossos corpos e existência. Trazer toda essa água à tona, recepcioná-la e imaginá-la, independentemente de como se ela encontre, é um ato de amor pela cidade em que vivemos, é ação vivificante com o nosso meio.

A paisagem, como uma relação, organiza os elementos da natureza a partir de um campo perceptual e de um estado afetivo, que dependendo de uma disposição psíquica e associada a uma percepção estética, reproduz o belo. No entanto, no trecho anteriormente citado do livro, ocorre uma sensação desagradável na percepção do que resta de uma paisagem que está conexas a um estado psíquico de mal-estar, de desassossego. No *Livro do desassossego*, Fernando Pessoa, na figura de seu semi-heterônimo Bernardo Soares, que, em sua *flânerie* pela Baixa Lisboa, vai fazendo recortes do ambiente, recolhendo fragmentos de imagens que coincidem com seus fragmentos de sensações e incômodos, também se apresenta uma relação em que a percepção do entorno se prolonga com os sentimentos do observador:

Havia estagnação no próprio voo das gaivotas; pareciam coisas mais leves que o ar; deixadas nele por alguém. Nada abafava. A tarde caía num desassossego nosso; o ar refrescava intermitentemente.

Pobres das esperanças que tenho tido, saídas da vida que tenho tido de ter! São como esta hora e este ar, névoas sem névoa, alinhavos rotos de tormenta falsa. Tenho vontade de gritar, para acabar com a paisagem e a meditação. Mas há maresia no meu propósito, e a baixa-mar em mim deixou a descoberto o negrume lodoso que está ali fora e não vejo senão pelo cheiro. (Pessoa, 2011, p. 111)

O poeta parece deixar bem claro como esta aura estagnada e lodosa envolve a si mesmo e ao seu entorno. Gritar parece ser um caminho para interromper o fluxo de sensações que o relacionam com a paisagem. Aqui o seu ser, seu desassossego e as imagens que se conectam formando o todo da paisagem correspondem a uma meditação reveladora dos aspectos e interstícios de sua alma, cuja solidão e desesperança atingem um paroxismo no limite do ser poético. A leveza das gaivotas, mais que beleza, também traz a inquietação de um ar parado, que, relacionado à luz crepuscular do entardecer, revela que as coisas estão carentes de substância, de modo que, a solidez dá lugar à liquidez, a imagem torna-se reflexo de algo distante. O resíduo lodoso da baixa-mar e seu cheiro, ao invés de obscurecer, torna tudo mais claro, visto que, a partir do contraste com a escuridão, pode-se encontrar um ponto de luz. Apesar de sua angústia e seu desassossego, os sentimentos do poeta se intensificam em virtude de sua meditação e do encontro com as imagens de seu cenário.

Observamos em Serrão (2012) que o sentido de *estar* neste ou naquele local, nesta praça, rua, praia ou montanha, assemelha-se à imagem de um organismo unitário, que, diferentemente de um traçado somente geométrico, corresponde a uma experiência ou vivência em que é difícil determinar exatamente qual o ponto de transição entre cidade e paisagem. Embora correspondendo a fenômenos distintos, cidade e paisagem se interpenetram em algum limite de território, na forma de um prolongamento que faz o contato entre a espacialidade citadina e a espacialidade paisagística, o que, pelo menos em parte, resolveria a questão da relação entre natureza e história, que, dessa forma, não apresentaria ruptura, como lembra a pesquisadora sobre o progressivo afastamento entre a grande cidade e a paisagem²⁶. Serrão (2012) apresenta uma crítica aos “frágeis simulacros de naturalidade” (p. 69) que tentam criar compensações artificiais para a “crise da paisagem”, tratando-se, antes de tudo, de compreender como lidar com uma divisão que tende a distanciar cidade e paisagem, como na condição das modernas megalópoles e seus espaços sempre idênticos, frutos de esquemas lineares e que tendem a uma

²⁶ Conforme destacado por Berque (2011b), a noção de paisagem se relaciona a uma “distinção milenar entre cidade e campo” (p. 205), o que torna no mínimo inapropriada ou polêmica a noção de algo como *paisagem urbana*, uma expressão que seria fruto de um contexto em que na crise urbana nos afastamos das paisagens.

uniformização e à produção de ambientes assépticos e sufocantes. Se a cidade depende de seu trânsito em relação à paisagem, e esta, por sua vez, do reflexo na matriz da natureza, o distanciamento entre cidade e paisagem, além de ser um problema estético, também é um problema vital, sendo um afastamento da vida e de sua dimensão de acolhimento das condições mínimas para o estabelecimento das sociedades humanas. Ao propor reaproximar cidade e paisagem, Serrão considera que seria um equívoco tentar uma volta a modelos do passado, nos quais haveria uma maior proximidade entre cidade e paisagem: “não se trata de um retorno puro e simples ao passado, mas de restabelecer as ainda possíveis ligações” (Serrão, 2012, p. 69). Trazer a paisagem à cidade tem sentido de refazer ligações, estabelecer mediações entre o que foi desunido. Desse modo, a paisagem resguarda os valores de sensibilidade e das possibilidades de ligações, exercendo a função mediadora entre elementos distintos, como ocorre na organização estética dos elementos naturais. Ainda, apesar da distinção entre natureza e paisagem, sem natureza não haveria paisagem, porquanto a natureza sempre será a matéria-prima das paisagens, e, por outro lado, sem paisagens, ficaria difícil imaginar um lugar como a cidade. A paisagem é a promessa do invisível num visível de um horizonte que se vislumbra.

Berque (2011a) apresenta a *mediância* como uma condição ontológica “da relação de uma sociedade com a extensão terrestre” (p. 193). Nesse sentido, dizer que o ser humano é medial, significa ser, ao mesmo tempo, cultura e corpo, homem e Terra, subjetivo e objetivo. Uma relação conjugada em três níveis: da extensão com o mundo físico; das relações ecológicas que ligam o ser humano ao seu ambiente; da paisagem enquanto os modos como a cultura naturaliza a subjetividade coletiva. A conjugação do ser humano no espaço e no tempo, no meio e na história, dá-se mediante uma *trajetividade*, pelo movimento incessante entre o mundo subjetivo e o objetivo, que relaciona as sociedades humanas com seus respectivos ambientes, realizado por meio de trocas simbólicas que correspondem a singulares experiências de se habitar o mundo. Assim, a crise ambiental ou ecológica não corresponderia a um processo exterior e objetivado, mas, pelo contrário, é resultante de uma relação, uma vez que, para Berque, a crise ecológica também é resultado de certos impactos sobre esta *mediância*, cuja ruptura, se de fato ocorresse, teria para o humano o impacto da extinção da vida. Logo, com a duplicação do homem e da natureza em sujeito e objeto, causa e consequência, a modernidade ampliou o terreno para uma desmesura com relação à exploração da Terra, levando-nos a esquecer que da Terra também somos constituídos, em nossa relação medial.

O problema então não se restringiria tão somente às perturbações que ocorrem no espaço urbano, à poluição do ar, ao excesso de produção de lixo, a alagamentos causados por chuvas,

à carência de espaços verdes, mas, além disso, a crise é relacional, de perda de medida com as coisas, ou da relação do ser humano com seu entorno. A desmesura se relaciona a uma crise que afeta a lógica relacional do ambiente que intercambiava o objetivo e o subjetivo. De tal forma que o pensamento *paisageiro*, que, segundo Berque, esteve presente nas comunidades tradicionais ou agrícolas e do campo, foi sendo perdido e transformado, quando muito, em pensamento paisagista, no qual a paisagem, enquanto objeto de contemplação estética, é algo distanciado, é a visão domesticada da natureza, geralmente estetizada pela pintura, fotografia, literatura, mas que, contudo, conforme observado por Ritter (2011), ainda mantém na modernidade um sentimento do Cosmos, uma nostalgia da totalidade natural.

Já conforme pode-se observar em Besse (2006), ao dissertar sobre as relações entre fenomenologia, espaço e paisagem, o espaço geográfico, dentro de uma perspectiva científica, está relacionado à descrição e à mensuração mediante uma percepção objetiva, que propõe a observação de determinadas categorias fixas e universais de espaço e tempo, de coordenadas gerais que possam representar o espaço percebido; por sua vez, na fenomenologia da paisagem, o percebido ocorre a partir da sensibilidade e da relação, da ausência de objetivação, partindo da participação ou do prolongamento com a atmosfera de uma ambiência: “a paisagem é desorientação radical, ela surge da perda de referência, ela é uma maneira de ser invadido pelo mundo” (Besse, 2006, p. 79). A partir da fenomenologia de Merleau-Ponty, Besse descreve a paisagem como parte de um espaço existencial, lugar da experiência de uma relação com o mundo, onde o lugar da paisagem está no movimento, no trânsito entre locais e nas variações de perspectivas. Ao contrário da descrição de um espaço geográfico fechado e sistematizado, a paisagem é abertura, o espaço do sentir, a visão de um horizonte que se amplifica: “A consequência imediata da presença desta estrutura de horizonte é que a paisagem significa ausência de totalização ou de síntese de sobrevoo, para retornar uma expressão de Merleau-Ponty” (Besse, 2006, p. 80). Em vez de sobrevoo, Besse fala do habitar a paisagem, seguir sem planos ou finalidade, perder-se num vagar, pois é no trânsito, na variação do olhar, e não por uma perspectiva única ou de um ser permanente, que nos relacionamos com a abertura proporcionada pela paisagem.

Abeliano é alguém que sai pelas ruas da cidade de São Paulo atrás de suas aventuras, em busca de contato com pessoas e situações novas enquanto se desloca por ruas movimentadas e saturadas de sons e imagens. O personagem vai de ônibus ou sai andando, nem sempre com destino certo, buscando assim explorar o cotidiano da cidade, mas, ao mesmo tempo, trazendo à tona as suas lembranças, habitando o mundo pelo movimento, ao invés de somente ficar

olhando tudo pela janela do quarto. Se ficar assistindo à cidade a partir da janela de seu quarto traria conforto, embora imputando a ele uma limitada perspectiva, sair andando pelas ruas de São Paulo permitiria a ele entrar em contato com outros pontos de vista, ainda que as paisagens buscadas se encontrem contaminadas e diluídas por prédios, asfalto, paredes, muros e poluição visual. O trajeto, ou os itinerários, é tema do livro, e, assim como suas viagens, serve de espinha dorsal da história, enquanto o protagonista é movido por uma espécie de compulsão, uma necessidade de estar em movimento. Suas viagens servem para afastá-lo da monotonia, mas não apenas isso. No início do romance, o personagem se sente sozinho e reflexivo dentro do apartamento de um hotel onde vive:

O quarto em que Abeliano vive, num hotel de segunda, não é de todo mau. Recebe uma boa porção de luz e tem espaço suficiente para acomodar sua pequena biblioteca e os poucos pertences que o acompanham há alguns anos. A única janela abre para as traseiras de um edifício decadente, mas isso não o incomoda, porque se houvesse ali uma praça ele talvez se limitasse a observá-la e perdesse o estímulo que o leva às ruas, como sucede a tantas figuras idosas que ele vê, imóveis, atrás de vidraças, espiando a fuga de seus derradeiros dias. Morar num hotel, por mais humilde que seja, lhe proporciona algumas comodidades de que ele não poderia gozar num apartamento, especialmente nessa idade. (Costa, 2014, pp. 8-9)

Seu canto pessoal é simples, embora viva em um lugar transitório, um quarto de hotel, de bom tamanho e com uma pequena biblioteca, registro do apreço pela cultura e da valorização do conhecimento. Um aposento simples e modesto ganha grande significação nas palavras de Bachelard (1988, p. 112): “Pois a casa é nosso canto no mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente é bela”. O quarto, o abrigo em que o protagonista se apresenta instalado, é seu ponto de partida para a interminável dialética entre o eu e o não-eu, entre as trocas simbólicas da casa e do universo. O abrigo, mais que um refúgio, é um espaço de proteção, como esse “canto do mundo”, é o espaço das virtualidades que permite, a partir da realidade da casa, da sua textura e presença, atingir as faculdades do sonho e do pensamento criador. O pequeno quarto de hotel do centro velho é um lugar de aconchego e proteção, campo de recolhimento e de presença afetiva. E é esse o ponto de partida de Abeliano que, pelos seus devaneios, vislumbra as possibilidades em torno de seu abrigo, seu pequeno cosmos. Dessa forma, até a vista para as traseiras de um edifício decadente, ao invés de congelá-lo em sua própria fantasia de decadência, impulsiona-o a seguir em frente, de modo que, considerando como algo bom a falta de uma vista para uma paisagem qualquer, de certa forma, sente-se impedido de ficar à janela, ou na inércia, como muitos outros habitantes da cidade, e é motivado a sair para as ruas. A tristeza e o sentimento de abandono também estão presentes na psicologia do personagem. Aqui, o processo de envelhecer também é promotor do

movimento do personagem, de sua busca pelo encontro de um outro que o complete ou interpele:

O peso dos setenta anos – se é que assim se pode avaliar uma idade em que tudo se torna imponderável, tão incapaz de mover até mesmo as balanças mais sensíveis – não se fez sentir no dia em que Abeliano Tarquínio de Barros soprou a solitária velinha no abandono de um quarto de hotel. Ele começou a envelhecer *ex abrupto*, no momento em que se deu conta de que poderia viajar gratuitamente nos ônibus municipais, um direito garantido pelo Estado, que antes da cova, lhe concedia a benesse apropriada às circunstâncias de ter envelhecido em condições de penúria. Nunca imaginara que um dia viesse a precisar desse pequeno auxílio que a sociedade concede aos estreates da velhice, um engodo que nos transmite a sensação de que ainda estamos vivos, como se a vida fosse apenas a liberdade de ir e vir, um périplo sem destino, ainda que o ônibus nos conduza à casa de um filho, de um amigo ou parente, porque, na verdade, não se vai a parte alguma. (Costa, 2014, p. 7)

Além da postura crítica do narrador com relação a questões relativas à aposentadoria dos idosos ou à passagem gratuita dos ônibus municipais como algo que não contemple a totalidade das dificuldades e problemas pelos quais passam os idosos em nossa sociedade, também ocorre o questionamento do sentido dessa liberdade, visto que parece existir algo que não se movimenta, que não chega a parte alguma, uma solidificação cuja simples movimentação pela cidade não daria conta. Entretanto, o protagonista utiliza esse direito concedido pelo Estado como um passatempo em que busca uma forma de preencher seu vazio e dar conta de sua solidão. Uma busca em que sai ao encontro de algo indefinido, de uma recordação perdida inscrita pelas ruas e cenários da cidade, de um pedaço de si mesmo esquecido, ou de uma experiência ainda desconhecida. O envelhecer não é experiência que percebemos a todo instante, mas repentino: uma doença típica do avanço da idade, um acontecimento que demonstre que as coisas já não são mais como antes, uma observação de terceiros. Assim, a sensação do envelhecimento súbito – “*ex abrupto*” – não está relacionada ao peso dos setenta anos, mas à própria oportunidade dessa ilusória possibilidade de ir e vir, em que não se vai a parte alguma, aqui propiciada pelas passagens livres dos ônibus municipais. O protagonista aparece já no início da história como um passageiro com destino a lugar nenhum. Ele está simplesmente em trânsito, deambula, incerto. Abeliano está na encruzilhada.

Assim, o personagem é um tipo de *flâneur* que utiliza as viagens de ônibus para percorrer os espaços de uma cidade que, ao seu olhar, perde os encantos. Viajar de ônibus, ir e vir para todos os lados, vai além da fuga da situação de seu abandono, que, além de pessoal, aponta para um sentido existencial, uma vez que, enquanto viaja pelas ruas, pode, pelas janelas dos ônibus, observar o cenário urbano e travar os contatos mais inusitados com outros passageiros, viajantes com ou sem destino certo. Pelos trajetos urbanos, Abeliano procura lidar com um dos temas centrais do enredo, o da proximidade da morte e do sentido da sua vida. O

trajeto e as viagens de ônibus constituem uma fantasia, metáfora da transitoriedade da vida. Entretanto, percorrer os itinerários pelas ruas da cidade, mesmo não chegando a algum lugar especial, é antiga paixão da sua infância, cuja mobilidade ele relaciona ao sentimento de alegria e liberdade:

Ainda hoje essa mobilidade o diverte, e ele tem por hábito pegar um ônibus ao acaso, na esperança de que seu itinerário lhe revele algo inusitado. Nos últimos tempos Abeliano tem passado boa parte de seus dias nos ônibus, viajando de um lado para outro, como uma toupeira bêbada a abrir uma rede de túneis absurdos, uma espécie de terapia peripatética, em que as pernas foram substituídas por rodas e o divã do analista por um banco volante, o que lhe possibilita adiar o mergulho no isolamento irremediável e definitivo. (Costa, 2014, p. 11)

De tal modo que, assistindo aos cenários congestionados e poluídos de imagens e informações da cidade grande, amalgamado por propagandas e *slogans* e impulsionado pela ânsia de consumo, o protagonista está escavando caminhos como numa espécie de terapia, numa tentativa de lidar com a angústia da consciência e das fantasias de sua morte, que já lhe parece acenar em seus momentos de reflexão. Ao perambular pela cidade, ele tem a fantasia de lidar com a passagem do tempo e de tentar adiar o inevitável encontro com a sua morte. Essa terapia peripatética a que se precipita o personagem já revela uma função, digamos que, num certo sentido, terapêutica em suas incursões cidade adentro. Esse cavar uma rede de túneis absurdos também é revelador daqueles dinamismos de descida e de interiorização da psique. Apesar de o movimento aparente ser para fora, seu correlato psíquico é para dentro e para baixo. A “toupeira bêbada” nos aproxima daquela viscosidade confusa, porém sensível, próxima ao realismo sensorial que caracteriza as estruturas antropológicas da descida e acolhida da angústia descritas por Durand (2002). Hillman (1993), por sua vez, ao falar do caminhar, lembra-nos que *o andar acalma*, assim como os animais andam de um lado para o outro nas suas jaulas, parecendo realizar um estranho rito instintivo, o caminhar, deambular, restaura um certo equilíbrio, trazendo, no caso do ser humano, um certo estado meditativo dinâmico. O psicólogo nos lembra também que Martin Heidegger recomendava o caminho da floresta para filosofar, e que Nietzsche já havia falado que só tinha boas ideias ao caminhar, assim como Aristóteles chamava de Peripatética sua escola de filosofia, que ensinava a pensar e discursar enquanto se caminha. Andar pelas ruas é se aprofundar nos aspectos anímicos da urbe.

O ônibus é um elemento importante, seja da composição para um cenário como o da metrópole de São Paulo, em que carros, pedestres e outros meios de transporte disputam num frenesi truncado cada metro de rua, avenida ou calçada, seja como meio de transporte coletivo em oposição às formas mais individuais de locomoção, como os carros ou as motos. O destaque para esse meio de transporte urbano é entendido no romance como um lugar coletivo, de

encontros furtivos e esbarrões, uma compressão de pessoas em um curto espaço, que, entretanto, têm destinos comuns quanto ao trajeto do passeio, como dito pelo personagem principal do livro: “Muitas palavras de nosso idioma provêm do latim, como *ônibus* por exemplo, *omnibus* em latim, que quer dizer ‘para todos’” (Costa, 2014, p. 61). E também, na concepção do protagonista, o ônibus “é o melhor lugar, um universo em miniatura” (p. 49), um microcosmo dentro da cidade, uma coleção de espécimes humanos, das mais variadas tribos, idades, classes sociais. Sobre a questão do *omnibus*, que quer dizer “para todos”, Hillman (1993, p. 60) observa que, nos transportes coletivos, a sensação de controle do eu diminui, quer dizer, quando conduzimos um carro ou uma moto, somos nós que dirigimos, ao passo que, dentro dos coletivos, entregamo-nos a um certo destino – ao invés de dirigir, somos dirigidos – tornamo-nos menos ativos, alguns conseguem até dormir dentro dos meios de transporte coletivos, ou, dito de outra maneira, ao sermos transportados, somos levados para uma certa inconsciência, ou ainda, para outros estados de consciência.

Existe um instigante conto de Cortázar (1975), *Manuscrito achado num bolso*, no qual temos um andarilho urbano, que, tal como o personagem de *Tango, com violino*, também utiliza o transporte público para as suas deambulações, no caso, o metrô de Paris. Trata-se de um personagem realizando um estranho rito em busca de uma mulher desconhecida. Por desenvolver um rígido esquema para suas incursões pelo mundo subterrâneo, que inclui flertar com a imagem de sua escolhida refletida no vidro da janela e buscar uma coincidência entre o percurso da estranha e o itinerário já previsto em suas fantasias, suas tentativas sempre tendem ao fracasso, contudo, ao quebrar as regras de seu contrato autoimposto, ao se permitir perder o controle em um instante crucial, consegue fazer contato, romper a barreira, atravessar o limbo de angústias que o atormentam, transformar a sua excitação e entrar em contato com a mulher desconhecida que já existia em suas fantasias. Nesse conto, também se trata de um andarilho urbano em busca de um encontro com a alteridade, nesse caso, na busca de um aspecto feminino, projetado na mulher da sua demanda.

Pode-se até dizer também que, no transporte público, o público e o privado interligam-se diante das proximidades dos corpos e das possibilidades de encontros e desencontros interpessoais. Ainda acerca das lembranças afetivas de Abeliano sobre o ônibus:

A maioria de seus amigos se foi, não sabe se desta vida, mas seguramente, de sua vida. Para fugir da solidão, ele se pôs a andar de ônibus. Assim, ao menos sofre em movimento. Sempre foi apaixonado pelos ônibus, desde a infância, quando sua mãe, um tanto apreensiva, o confiava aos cuidados de um velho motorista que o deixava à porta da escola... Abeliano ainda se lembra de que a primeira viagem de ônibus sem a tutela da mãe lhe causou um prazer intenso, um

deslumbramento. Ele gozou pela primeira vez a sensação da liberdade e se deixou levar pelos acontecimentos. O mundo entrou-lhe pelos olhos. (Costa, 2014, p. 10)

Aqui ocorre o fenômeno da viagem como uma forma de lidar com a solidão, a falta, mas também como a experiência do prazer e a recordação do afeto materno. O veículo é como uma espécie de colo e a viagem, como uma mola propulsora em direção à liberdade. Também é importante salientar a figura do velho motorista que levava o menino em segurança até a porta da escola, a relação entre o velho e a criança, o aprendizado e a liberdade. As viagens aparecem aqui num sentido de liberdade e gozo, associados à aprendizagem do mundo e da figura do velho condutor que guarda o caminho dos mais jovens em direção à senda do conhecimento, uma relação de mestre e aluno. Tem-se, assim, uma imagem em que ação e conhecimento andam juntos, o lúdico da experiência juvenil, o afeto feminino e o sábio homem maduro se encontram interagindo, conformando uma experiência única de conexão e liberdade. Liberdade de ir ao encontro do que transcende as limitações impostas por concepções obsoletas e pela banalidade do cotidiano.

Em outro momento da história, o ônibus é comparado ao barco e, por conseguinte, seus usuários seriam como que tripulantes de uma embarcação que trocou as ondas do mar pelas lombadas do concreto das ruas congestionadas da cidade, como se verifica no diálogo entre o velho Abeliano e a jovem Laura, quando se encontram perto de uma represa, nos limites da cidade: “O senhor não veleja mais? Não. Já estou muito velho para isso. Limito-me a andar de ônibus. A menos que considere este veículo uma espécie de veleiro a navegar a seco” (Costa, 2014, p. 44). A comparação do ônibus com um veleiro a navegar a seco traz uma amplificação que nos lembra a comunicação entre lugares distantes, as travessias, o comportamento dos exploradores e descobridores, a viagem náutica em busca de diferentes paisagens.

Em primeiro lugar, o surgimento da imagem do barco confere à trama um aprofundamento simbólico. Metaforicamente, o barco poderia ser imaginado como o corpo materno, ou um ambiente capaz de dar suporte e acolher, que nos embala e nos impede de sofrer a angústia de uma queda infinita. Acontecendo o ambiente acolhedor que oferece o *holding*, o colo que dá sustentação, surgem as possibilidades de vir a ser e de existir. Para o psicanalista Gilberto Safra, nossa condição de existir no mundo apela para a necessidade de um outro, e a travessia pela vida é somente possível pela presença de um outro, que também seja atravessado pelas questões da existência humana. Num sentido existencial, ser recebido no mundo se assemelha a ser recebido por uma barca cujo navegar nos protege na queda infinita no abismo do não-ser: “Nascer? Só com uma balsa!” (Safra, 2004, p. 24). Assim é como acena a metáfora

do barco para a possibilidade de flutuar no rio da existência. Por outro lado, o barco também pode lembrar a figura do velho barqueiro mítico *Caronte*, de longas barbas, corpo esquelético, roupas rasgadas, segurando seu longo remo, direcionando a passagem das almas dos mortos pelo rio que os separa do mundo dos vivos e sempre cobrando a cada um o óbolo, a devida quantia, o valor da passagem. De qualquer modo, o barco faz uma ligação simbólica entre os polos do existir e o do não-existir, é o que está entre continentes ou margens, o que faz a conexão entre o novo e o velho mundo. Essa imagem, se dela buscarmos referência na literatura brasileira, fica bem evidente no conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa (2001), na história do filho que se mantém na margem, eternamente, à espera de seu pai, que partiu para uma enigmática e insólita viagem de barco rio adentro, cuja imagem se mistura às miragens que se afiguram no liso do rio.

A barca como o veículo mítico traz imagens da passagem da vida para a morte, mas também é metáfora da recepção que nos oferece as condições de ser e existir, ademais, para a transformação pela estreita porta que conduz à vida através da morte, do ser que se transmuta através do não-ser, para uma ampliação de sua consciência. Um belo exemplo dessas dinâmicas provém do poema que Bosi (2005) considerou “um dos textos mais belos e estranhos do Romantismo inglês” (2005, p. 9): *The rime of the ancient mariner*, de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). Esse texto é um canto que traz a odisseia de um velho marinheiro numa descida incontrollável pelos nevoeiros entre geleiras cor de esmeralda dos confins do Atlântico Sul, seguida pela subida, pelo calor escaldante dos mares tingidos da cor vermelho-sangue, reflexo do Sol, sobre as águas do Oceano Pacífico. Tudo isso, uma implicação de seu ato inconsequente, quando o velho mata o albatroz enviado de Deus, ação que o condena, junto com toda a tripulação do navio, para uma viagem de tormentas e provações, desde o encontro com um “navio esqueleto”, com a Morte e sua consorte, a Vida-em-morte, ou mais que isso, por ver seu navio adernar para as profundezas do oceano, e, por fim, graças a uma legião de serafins luminosos e da ajuda de um velho eremita que o resgata em um pequeno barco, é salvo; ele vai retornar a terra, contudo, não mais como o marinheiro túbio e perdido do início da jornada, mas como o velho marinheiro de barba prateada e olhos brilhantes, que agora, ao final do poema, conforme a conclusão de Coleridge, é alguém mais triste, porém mais sábio. Um homem cuja absolvição de seu crime o imputa a viajar pelo mundo e a narrar sua história para onde quer que vá e se encontre em seu caminho.

Ainda insistindo na comparação da imagem do ônibus como uma barca no oceano acinzentado das ruas e avenidas, Durand observa na imagem do barco “a descrição de um dos

mais ricos símbolos da imaginação” (2002, p. 249), como que “uma morada sobre a água”. Em suas diversas modalidades, barco, arca, veleiro, navio, essa imagem possui semelhança com os simbolismos da casa, da morada e, ao mesmo tempo, com a profundidade mística e imagética da gruta. O barco protege das tormentas e das águas perigosas, mas também nos embala e conduz a devaneios de viagens paradisíacas. Existem barcos e veleiros que conduzem ao deleite e aqueles que inspiram o terror, como o dos piratas, ou, ainda aquele da lenda do navio-fantasma. Alguns exemplos desse amplo imaginário podem ser observados na história bíblica da *Arca de Noé*, ou quando o bebê Moisés é levado, dentro do cesto de junco, pelas águas que margeiam o Rio Nilo, mas também nos mitos egípcios de navegação, como no do rito de amor e morte entre Ísis e Osíris, quando então fora concebido Hórus. A própria palavra *arca* carrega possível relação com a palavra *arcanum*, que significa “segredo”. Portanto, o barco também carrega o sentido de algo oculto, pois se movimenta por sobre as águas, onde se encontram profundezas e seres invisíveis, sendo a barca em sua navegação o ponto móvel que possibilita a conjunção do visível com o invisível, ou mais especificamente, permite à emergência da consciência navegar por sobre o oceano do inconsciente. O barco traduz o movimento que se dobra no limite dessas duas perspectivas, do manifesto e do oculto, da consciência e das imagens psíquicas.

Continua Durand (2002) mencionando que, se o simbolismo da gruta como um tipo de casa já carrega profundas fantasias, o barco como uma “morada na água” apresenta um dos pontos mais luxuriantes da imaginação. Essa abundância da imaginação toma a barca como um tipo de moradia, cujas amplificações sobre a poética da casa e da cabana, seus sentidos terrenos e sua correspondência cósmica, encontram-se no limite entre uma casa concreta que pode ser feita de cimento e tijolos, de pedra ou madeira, mas também de uma casa sonhada, que ocorre dentro da alma de cada um: “A casa e o universo não são simplesmente dois espaços justapostos. No reino da imaginação, ambos se atiram reciprocamente em devaneios opostos.” (Bachelard, 2008, p. 59). Isso confere um sentido relacional entre casa, mundo e os sentidos do habitar, tal como o interior da casa pode ser percebido cada vez mais quente quanto mais rigoroso e frio é o inverno. A cabana ou a casa tem um sentido de intimidade, e sua aparente rivalidade simétrica com o mundo ou com o universo exterior também representa a condição e a capacidade de resistir às forças impetuosas que nos cercam, a possibilidade de habitar o mundo preservando a intimidade do ser. A primeira trajetória de Abeliano se inicia em seu pequeno apartamento dentro de um hotel do centro de São Paulo e alcança um destino quando troca a viagem do ônibus por navegar em um veleiro, embalado pelo amor da jovem Laura (talvez a projeção de

sua *anima*) e pelas águas de represa. A narrativa nos aproxima de um trajeto pelas possibilidades do habitar a cidade, a paisagem e o mundo. Uma dialética entre o dia e a noite, o velho e o novo, o próximo e o distante, o sólido e o líquido, o quadrado e o redondo. Entre o quadrado do apartamento e o redondo das ondulações flutuantes do veleiro, há um percurso ontológico com relação às formas de habitar. Segundo Bachelard, existe um matiz muito sutil entre o refúgio quadrado, imagem do construído que divide e protege do que está fora, como a fortaleza ou a cidade, e o refúgio circular, natural, uterino, imagem do ovo, da concha, do fruto ou do jardim. Assim, na travessia do personagem, há uma tentativa de se relacionar com os opostos sem a negação destes.

Num outro aspecto, a imagem desse ônibus-veleiro aproxima a deambulação urbana ao trajeto dos navegantes. A história dos marinheiros e navegantes é cercada de mistérios e carregada de simbolismos. Conforme visto em Paula Carvalho (2000), ela nos remete ao “complexo das viagens” ou “complexo do *Wanderer*”, cujas histórias e mitos referentes aos navegadores e viajantes de comportamento errante são temas recorrentes nas mais variadas culturas e têm como base alguns aspectos presentes em antigos ritos de iniciação, como aqueles dos antigos mistérios da Samotrácia, que, segundo a interpretação de Hillman (2008), correspondem a um conjunto de transformações psíquicas e simbólicas que trazem como tema uma relação intrínseca com o arquétipo do *puer-et-senex*, com os aspectos imagéticos que relacionam a assimetria entre o jovem e o velho, a inovação e a tradição, o atual e o arcaico, o dinamismo e a ordem, a mudança e a estrutura permanente. O *perder-se* durante as navegações, viagens e outras formas de deambulações, é como que um pré-requisito para o *se encontrar*. Ao nos perdermos, encontramos fantasias e aspectos da imaginação que preenchem espaços vazios e possibilitam a incursão por zonas amnésicas ou desconhecidas de nossa relação com o mundo. As fantasias dos viajantes errantes contribuem para o reconhecimento de regiões desconhecidas, arquipélagos psíquicos que apontam para complexos e imagens arquetípicas, favorecendo uma reversão ao mito, uma experiência menos literal, mais incerta e paradoxal, porém de valência metafórica. Assim, navegar por oceanos desconhecidos, atravessar o deserto a pé ou montado num camelo, atravessar a cidade andando ou de ônibus, revelam certas fantasias da andança, como a de Abeliano em suas incursões, que, ao partir do centro em direção à periferia, parte em busca da periferia de si mesmo, e vice-versa, ao invés de tentar adiar o mergulho na morte, por meio da diversidade dos outros que encontra pelo seu caminho e de suas trocas intersubjetivas, vai de encontro à alteridade de si mesmo — do viandante em seu vaguear dentro das imagens em busca de um outro poético, que é a metáfora de si mesmo. Desse

modo, há um trânsito de imagens psíquicas facilitado pelo caminhar, pelo intercâmbio criativo com o outro e pela transformação do espaço pelo deslocamento dos corpos, por meio do trajeto antropológico e suas imagens.

3.3 O Pai Tempo: caminhar lento e maturação

Um dos eixos temáticos do livro em análise traz uma perspectiva sobre o envelhecer na grande cidade contemporânea, um envelhecer que aparece associado ao declínio, a um isolamento progressivo, à perda de referenciais em uma sociedade em alta velocidade de transformação e com perda de valores espirituais. Apesar da jovialidade e do bom humor do protagonista de *Tango, com violino* em suas aventuras urbanas, via de regra, as ideias sobre a velhice, às vezes, aparecem numa perspectiva pesada e de limitação, como neste diálogo de Abeliano com um outro passageiro, Antenor, o aposentado dos correios: “O senhor sabe, quando éramos jovens tudo parecia tão importante, não é mesmo? Acho que a velhice é isso, um cansaço das coisas, um desinteresse, como se a gente conhecesse tudo” (Costa, 2014, p. 31).

A sensação de não conseguir acompanhar a velocidade das mudanças a ponto de desconhecer a realidade, do estranhamento em relação ao entorno também, às vezes, é motivo de queixa, como neste outro diálogo do protagonista com um jovem magro e de óculos, que lê um livro de ficção futurista dentro do transporte público: “A verdade é que meu pequeno mundo ficou para trás. Envelhecer não é só chegar aos setenta anos... é começar a desconhecer a realidade em que se vive” (Costa, 2014, p. 95). No entanto, desconhecer a realidade em que se vive, ao invés de demérito, poderá ser virtude, se considerarmos seu valor enquanto impulso crítico e questionador, que põe em dúvida o que é dado como certo e absoluto. Mesmo em alguns momentos de descontração e gozação, como em uma conversa com o amigo Ambrósio, dono do hotel onde Abeliano mora, também ocorre a queixa sobre a velhice: “A velhice é uma merda!, grita Abeliano ... Ambrósio ri novamente. Mas isso é ridículo! A velhice é ridícula” (Costa, 2014, p. 215).

Já a associação da velhice com a depressão ou com um sentimento de tristeza crônica é algo que persegue alguns personagens da história, como neste trecho de conversa entre Abeliano e Antenor: “A velhice é isso, meu caro, uma boa dose cavalgar de depressão na veia” (Costa, 2014, p. 273).

A depressão, o pesar, a lentidão e o pessimismo podem abalizar os aspectos de uma propriedade do *senex* negativo, da velhice em seu sentido plúmbeo e acinzentado, como destacado por Hillman (2008), e que têm relação com uma dimensão da imagem mítica de Cronos-Saturno. Durand (2002), por sua vez, ao falar dos terrores e angústias derivados das apreensões humanas a respeito do tempo e da morte, apresenta a face terrível de Cronos-Tempo-Saturno por meio da imagem do animal feroz devorador, ou daqueles ogros engolidores que povoam os contos de fadas em nossas fantasias terrificantes e pesadelos. Por outro lado, é Cronos-Saturno como o senhor do tempo e da velhice, aquele que se relaciona aos longos processos de maturação e de aquisição da experiência e sabedoria. Já o Cronos ordenador divide o tempo e organiza os processos de forma metódica e até burocrática, o que pode também ajudar ou atrapalhar; perde-se espontaneidade, mas ganha-se segurança e sistematização. Ao tratarmos sobre Cronos-Saturno em seu aspecto terrificante, penetramos nas imagens da angústia, seja na forma teriomórfica dos animais devoradores, seja nas sombrias trevas do reino imaginário do nictomórfico, ou ainda do terror da queda catamórfica no abismo infinito. Cronos-Saturno, quando apresentado ou vivido como o “deus do tempo nefasto” (Durand, 2002, p. 308), como o tempo que devora os seus filhos, é aquele que é sentido na carne, porque “a carne, esse animal que vive em nós, conduz sempre à meditação do tempo” (p. 121). Não há como escapar, se o corpo flexível e agitado, imprevisível e volátil, corresponde ao tempo da criança, por sua vez, o enrijecimento, a dureza e a flacidez, a diminuição da amplitude dos gestos e as doenças da senilidade também evidenciam que o corpo depende do tempo, ele é a própria medição e meditação do tempo, mesmo em *tempos* cujos avanços tecnológicos prometem mascarar esteticamente, pelo menos até certo ponto, as marcas da voracidade do deus do Tempo, mesmo em *tempos* em que a engenharia genética e outras tecnologias biomédicas prometem abolir a morte, as fantasias sobre Saturno e sua afiada gadanha podem nos invadir durante os pesadelos mais assustadores, ainda mais à medida que a idade avança, até porque, se, por um lado, a recordação da infância nos leva ao encontro daquele “arquétipo do ser eufêmico, ignorante da morte” (Durand, 2002, p. 402), por outro, a velhice pode, em certa medida, ser considerada uma meditação natural a respeito da passagem do tempo, da decomposição e da cronicidade das coisas.

A promessa da mordida do deus Tempo sempre assusta e, assim, buscamos os caminhos de tentar exorcizar a sua aura. A narrativa de *Tango, com violino*, apesar dos queixumes dos personagens, acaba por fazer a opção pelo humor, pela comédia como caminho do eufemismo, da inversão do pesadelo. Por exemplo, como se pode ver na festa de aniversário de setenta e

um anos de Abeliano, que, de uma orgia com algumas belas mulheres maduras, transforma-se numa cena patética, a partir da qual os personagens concluem, em tom de gozação, fazendo uma anedota da própria condição:

Cada um de nós deve ter pensado: talvez seja a última foda da minha vida! Engraçado... sabe que eu pensei nisso?! Pois é, coisa de velho. Se tivéssemos vinte ou trinta anos, as mulheres sairiam daqui de padiola. Nem me diga. Que merda é a velhice. (Costa, 2014, p. 217)

Ou também, durante uma festa em um clube para idosos na região da Lapa, apelidado de “Unidos do Desencanto”, na qual os personagens brincam e se divertem, dançam e se encontram, num renascimento lúdico, senão do corpo, pelo menos, na recuperação de um espírito jovem, da brincadeira e da irreverência, como um antídoto quanto ao peso da passagem do tempo:

Não leve a mal a brincadeira... uma das características dos Unidos do Desencanto é justamente essa liberdade que só a idade pode proporcionar. Estamos aqui para nos divertir, pois já perdemos demasiado tempo levando a vida a sério. (Costa, 2014, p. 272)

Ainda, há um momento na narrativa em que a velhice se apresenta como a imagem *senex*, que se aproxima àquela do velho sábio, quando, aos olhos da jovem Laura, o velho Abeliano se transforma, embevecido pelo licor do estímulo afetivo e erótico, em um velho marinheiro à espera da tormenta: “Se a tempestade vier, quero vê-la com os cabelos ao vento, envolto em espirais de fumaça, como os velhos lobos do mar” (Costa, 2014, p. 52). Aqui se unem o velho e a jovem com a força de Eros, elemento integrador de polaridades geralmente tão opostas como a da juventude e a da senilidade, da renovação e da tradição. Com a personagem de Laura, o protagonista da história fantasia seu encontro com a *anima*, Eros e Psique se enlaçam. Até porque, conforme mencionado por Durand (2002), assim como Eros e Tânatos também se relacionam, a ambivalência presente na relação Eros-Cronos-Tânatos é capaz da inversão de valor, visto que, ao invés de se tentar lutar ou exorcizar as forças do tempo e do destino, numa atitude de confronto unilateral, cindindo a vida e a morte, o jovem e o velho, a ascensão e a decadência, essa ambivalência constituinte nos transporta para os processos de encontro psíquico e aprofundamento, no qual habitar a vida não é prescindível da sombra da morte, e o jovem volátil não se descola do peso ancião. Nesse processo, a ambiguidade de Eros tinge o destino de uma inversão simbólica que conduz às tentativas do *fugir daqui* para um *amor fati*, amor pelo tempo presente e pelo mundo habitado:

Se Eros tinge de desejo o próprio destino, então há meios de exorcizar, sem ser pela antítese polêmica e implacável, a face ameaçadora do tempo. Ao lado do processo metafísico que, pelos símbolos antitéticos, pela fuga ou pelo gládio, combate os monstros hiperbólicos engendrados pela angústia temporal, ao lado de uma atitude diáirética, de uma ascese transcendente, a

duplicidade, ao permitir a eufemização da própria morte, abre ao imaginário e as condutas que ele motiva uma via completamente diferente. (Durand, 2002, p. 194)

Esse processo que envolve os esquemas de descida e aprofundamento de se *habitar aquilo que se é*, em vez de tentar fugir do Tempo-Cronos e seus efeitos, aplica-se uma outra perspectiva, como muito bem notado por Durand (2002, p. 82), na qual a própria isomorfia entre o alfanje de Saturno, a lua crescente e a curvatura dos chifres do grande touro mítico comprova que a foice não é somente um instrumento de mutilação que leva à decadência, mas seu prolongamento, dentro das esferas do imaginário, expressa que é chegado o tempo da colheita, lembrando que as flores decepadas também espalham pela terra as sementes do porvir. O mal-estar não se deve à irrevogabilidade das forças do tempo, mas da alienação, a qual separa em distintos processos a semente da flor, ou então, não conseguindo ver a árvore dentro da semente, de uma maneira que o novo desponta dentro do velho, e que, por sua vez, nutre-se da seiva fresca. Talvez por isso a busca na narrativa pelo outro jovem, enquanto pessoa, reminiscência, nostalgia ou paisagem, polarize-se com as imagens de decadência da história.

Abeliano tem um encontro com a figura do Tempo e da Morte, personificada pela imagem do grande escritor brasileiro Machado de Assis, em uma de suas andanças pela região central, próxima à região de Santa Cecília. Caminhando pela rua das Palmeiras e indo no sentido do largo do Arouche, o personagem encontra um casarão antigo e resolve entrar, tendo a impressão de estar em um antiquário:

É uma espécie de bazar, com milhares de objetos amontoados em prateleiras, dependurados do teto e esparramados no chão. Parece mais um antiquário, pois não se vê nenhum objeto moderno.

Um homem atencioso, com rosto expressivo que lembra o de Machado de Assis, adornado por uma barba crespa e grisalha, nariz encimado por um *pince nez*, aproxima-se de Abeliano sorrindo. Suas roupas são elegantes, mas antigas e um tanto gastas. Posso guiá-lo?, pergunta, indicando a Abeliano um espaço estreito, que avança em direção ao passado. (Costa, 2014, pp. 74-75)

A casa é preenchida por objetos estranhos e curiosos, uma couraça do exército romano, um anemômetro, um relógio antigo, entre outros. Em seguida, uma escada em caracol os leva para uma confortável sala, com móveis em estilo manuelino que servem de motivo para a conversa entre Abeliano e o personagem surreal, que o invita a degustar um chá com propriedades inebriantes e narcóticas. Logo depois, revelando sua identidade como se fosse Machado de Assis em pessoa, e, posteriormente, cedendo às argumentações de Abeliano, que bem sabia, à luz de sua razão, ser impossível estar dialogando com tão ilustre figura, eis que aquele confessa a sua verdadeira identidade:

Eu sou a Morte. Mais precisamente a sua morte... Compreende-se que esteja surpreso, prossegue o homem. A morte vem sendo estabelecida no imaginário popular como um fantasma aterrador, um esqueleto vestido de andrajos, a caveira encoberta por um capuz, levando nas mãos a gadanha com a qual vai ceifando vidas. Pura tolice que, à força da repetida, acabou por se estabelecer na iconografia. Cada ser humano, na verdade, tem sua própria morte, criada especificamente para ele, à sua imagem e semelhança. (Costa, 2014, pp. 77-78)

A menção a Machado de Assis aparece outras vezes na história como, por exemplo, na conversa de Abeliano com a personagem Laura, ainda no início do livro:

Por que você não deixa se levar, não se permite ser um pouco menos velho e casmurro?! Vejo que você andou lendo Machado. É estudante de Letras. Há milhares por aí, todos desempregados. (Costa, 2014, p. 47)

Nesse trecho, há uma referência ao escritor e sua obra *Dom Casmurro*. Entretanto, a presença de Machado de Assis também parece associada ao espaço da cidade, como nome de rua e itinerário de ônibus:

Às onze e quinze vá para a Praça João Mendes e tome o trólebus 408A-10 – Machado de Assis-Cardoso de Almeida, em direção a Aclimação, obviamente. Desça na Rua Machado de Assis e caminhe no sentido crescente da numeração. (Costa, 2014, p. 341)

O encontro com a morte personificada como Machado de Assis também deve aludir à obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Nesse romance, há um narrador que está morto, ele é um *defunto autor*, que conta a sua própria história começando pelo momento da sua morte²⁷. Portanto, trata-se de um personagem que se duplica: o Brás Cubas morto, contador da história, e o Brás Cubas personagem, cuja história é lembrada, um narrador-personagem mais velho e um protagonista sempre mais jovem. Em *Tango, com violino*, a etapa final da vida de Abeliano é contada tendo como ponto de início a sua solidão e descontentamento com a velhice, terminando com o momento da sua morte, aliada a uma consciência de um além da morte. Já em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o narrador morto opta por iniciar sua história a partir do momento da sua morte, portanto, mediante uma consciência de um além da morte, e termina sua narrativa a partir de sua infância.

Uma expressão que se repete algumas vezes em *Tango, com violino* e que também aparece em *Memórias póstumas de Brás Cubas* é “matar o tempo”:

Sentado novamente no banco da praça. Abeliano olha o movimento, procurando matar o tempo até a hora do almoço. (Costa, 2014, p. 125)

²⁷ Sobre a escolha de começar a contar a sua história a partir do fim e não pelo começo de sua vida, assim justifica o narrador-personagem de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo” (Assis, 1978, p. 15).

Invento histórias para matar o tempo. (p. 160)

Toca o celular. Alô. Oi Theo... não, estou no ônibus, indo para a Lapa... Nada, não tenho o que fazer na Lapa, só estou matando o tempo... (p. 249)

No romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, aparece a seguinte frase: “Matamos o tempo; o tempo nos enterra” (Assis, 1978, p. 145). Uma primeira interpretação nos levaria a uma posição próxima de que a passagem do tempo e seu desperdício conspiram para o destino inevitável e inelutável. Num segundo momento, também poderia apontar para a ilusão de uma existência inautêntica contraposta a um destino certo, em que os modos de se lidar com o tempo e com a morte formam as bases do imaginário em suas diferentes modalidades e estruturas, como mostrou Durand. Como o imaginário se organiza em torno dos modos de se relacionar com o tempo e a morte, apresentando um amplo conjunto de estruturas antropológicas que expressam as angústias e seus modos de enfrentamento ou assimilação, assim, tentar “matar o tempo” pode estar relacionado a uma atitude diáirética ou heroica. Já o deixar-se enterrar, descer junto com o destino e habitar as suas imagens, ocorre nos dinamismos noturnos e na antífrase, próprios às estruturas místicas ou, mais ainda, enquanto uma fantástica transcendental:

Todos aqueles que se debruçaram de maneira antropológica, quer dizer, simultaneamente com humildade científica e largueza de horizonte poético, sobre o domínio do imaginário estão de acordo em reconhecer à imaginação, em todas as suas manifestações (religiosas e místicas, literárias e estéticas), esse poder realmente metafísico de erguer as suas obras contra a “podridão” da Morte e do Destino. (Durand, 2002, p. 405)

As duas partes da frase de Machado de Assis, acima referida, já demonstram uma síntese, como uma estrutura dramática, capaz da conciliação dos opostos. Talvez a imagem do personagem de Machado de Assis/Morte, antagonista de Abeliano — sinal de sua angústia personificada numa alteridade radical que confronta—, seja revestida também da figura de um grande mestre. Do mestre da arte de morrer, quer dizer, morrer para uma velha consciência a fim de atingir um desdobramento que vai além de si mesmo, da transformação da obra. E, principalmente, do mestre da modelagem da imaginação, referente ao imaginário, àquilo que Durand (2002, p. 378) chamou de uma “fantástica transcendental”, de se atingir a “fisiologia da imaginação” da arte poética, em sua função de antífrase e conciliação dos opostos, e da função de um “olhar oximorônico”, como apresentado por Paula Carvalho (1998), de um reencantamento do mundo por meio da vivência poética de uma consciência segunda, aventureira e sutil, condição de se estar presente no mundo e enxergá-lo em seus paradoxos, de ir além das antíteses e observar o elemento mercurial que preenche nossa relação com o tempo e o espaço.

O personagem de Machado de Assis/Morte, ao aconselhar Abeliano diante da situação, explicando-lhe que tal medo é fruto de uma fantasia que impede ao vivente perceber o que poderia ser a passagem derradeira, apresenta uma sugestão:

Aceita uma sugestão? Sim. O melhor, pelo que se sabe de ouvir comentar por outras mortes, é viver proveitosamente, chegando a uma idade avançada com uma sensação de não estar deixando nada para trás. Suas forças vão diminuindo lentamente, embora o senhor conserve a saúde e a lucidez. Nada de cadeira de rodas, por favor!, exclama Abeliano. Prefiro morrer fulminado a andar por aí me arrastando, trêmulo e trôpego. Não... tudo na boa, como se diz hoje. Um dia o senhor olha ao seu redor, com serenidade, fecha os olhos e se apaga, como uma vela. É a morte clássica dos velhos sábios taoístas. (Costa, 2014, pp. 79-80)

Nesse trecho, o protagonista imagina a Morte, busca a transformação desse evento em experiência. Completar a vida, não deixando nada para trás, tem o significado de uma existência plena, de habitar a própria experiência, de assumir a responsabilidade para com a sua própria vida, seus prazeres, deveres e dores, de assumir os projetos e saber lidar com os acasos, com as interferências do inesperado, sem almejar atingir metas ou objetivos ilusórios de progresso ou desenvolvimento. A frase “Nada de cadeiras de rodas” sugere permanecer, até o fim, em movimento, a mobilidade que alcança o momento de imobilidade final. Para atingir essa existência plena, é necessária uma certa lentidão, uma precisão de detalhes, o sentir o sabor das coisas, não somente o doce, mas também o amargo e o salgado. Segundo Hillman (1993), o movimento lento é mais favorável à imaginação e aos processos anímicos, leva a uma presença que traz a cronicidade do momento, da fermentação como produção e transformação de formas anímicas novas; é a transformação em si, sem teleologia. Por sua vez, apesar da aparente ironia, a frase “a morte clássica dos velhos taoístas” poderá ter um significado simbólico maior: os antigos mestres taoístas orientavam seus discípulos a morrerem um pouco por dia durante as suas práticas de meditação. A morte, para o Taoísmo, tem um significado bem distinto daquele que geralmente é sentido pelo ceticismo e materialismo espiritual da cultura do Ocidente. O Taoísmo mais arcaico se originou como uma filosofia e uma arte fundamentada em antigas práticas que buscavam a imortalidade do ser, como bem pode ser observado em Blonfeld (1979), mas por outro lado, é a busca poética do sentido e da vida por meio da contemplação da natureza, como apresentado por Wilhelm (1978), na introdução do *Tao Te King*, de Lao-Tzu, ou, ainda, a arte que busca a união com o sentido profundo, associado à experiência do vazio, e cuja alquimia oriental tem muitos de seus aspectos aproximados a transformações que ocorrem durante o processo de individuação, como observado em Jung & Wilhelm (1990). O sentido desse vazio-morte pode ser de difícil compreensão para o intérprete ocidental, conforme bem observado por Jung sobre as diferenças tipológicas e culturais entre as culturas do Ocidente e do Oriente. Sobre a relação entre o Jovem Eterno e o Pai Tempo, do *puer-et-senex*, pode ser

que uma adequada imagem mitopoética possa ser encontrada na figura mítica do filósofo-poeta Lao-Tzu, que é, ao mesmo tempo, velho, mestre e criança (Hillman, 2008, p. 49). Imagem do sábio que nunca deixou de ser aluno, o velho mestre que continua cultivando dentro de si o espírito da criança.

Vagarosidade e lentidão, o pesado e lento Saturno se relaciona às condições crônicas da vida, ao apontar para o *arché* das coisas, a tudo aquilo que se repete e persiste, como os sintomas individuais e sociais, a “ala dos fundos” que insiste em fazer barulho, a ala defeituosa ou problemática que teima em invadir as nossas vidas, tudo aquilo que nossas instituições sociais tentam formatar ou que se escondem entre os cantos e becos das populosas e modernas cidades. Hillman (1993), ao tratar das condições crônicas de nossas vidas, nossos problemas, desgostos, frustrações, desordens psíquicas e mentais que se mantêm e se repetem ao longo da vida, localiza nelas o germe da cultura, das possibilidades de transformação criativa das formas arcaicas, que possuem os germes das novas. A argumentação de Hillman nos faz refletir melhor sobre as tentativas de solucionar os problemas por meio do combate às desordens e aos sintomas crônicos, sociais ou pessoais, seja pela luta heroica que busca a “cura”, na forma da eliminação dos problemas, ou ainda como assistencialismo, enquanto ajuda conformista e resignada aos problemas e defeitos humanos. Hillman insiste em nos lembrar que existe uma base arquetípica para o crônico, relacionada ao arquétipo de Saturno-Cronos, e, desse modo, não reconhecer e tentar exorcizar aquilo que parece incurável e problemático, ou tentar resolver o problema da “ala dos fundos”, eliminando-o, quer dizer, excluindo a dimensão daqueles problemas crônicos de nossas escolas, hospitais, prisões, da cidade em geral, é arriscar-se a deixar de lado o potencial criativo da cultura: “Afastar o Diabo é afastar também o Anjo. O sagrado que há na ala, pois até mesmo o Inferno pertence à visão de Deus” (Hillman, 1993, p. 32). Assim, o sentido criativo da cultura lembra tanto a noção do que é *culto* quanto aquilo que pertence ao *oculto*, existindo algo que se cultiva na cultura, mas que também existe como algo oculto, misterioso e secreto, como um incrível potencial de transformação, de fermento, do composto fertilizante, que permanece obscuro e resistente. Esse lado oculto e misterioso pode ser aparente na sociedade por meio da arte, que dá visibilidade, torna cultura aquilo que se encontra em potencial. No entanto, o que Hillman argumenta, sem nos aprofundarmos nas diferenças ou relações conceituais entre cultura e civilização²⁸, é sobre o arrolamento entre essas

²⁸ Discorrer sobre as relações entre civilização e cultura é tarefa extensa. Do ponto de vista da psicologia analítica, Freitas (2009, p. 83) observa que considerar as relações entre Jung e a cultura conduz a múltiplas investidas possíveis. Assim, pode-se considerar alguns desses caminhos, partindo do princípio da cultura como algo mais relacionado à natureza humana e enraizado na dimensão arquetípica; portanto, para Jung o ser humano é tanto

duas, pautado numa atitude de reversão às formas culturais mais básicas por meio de uma desaceleração, que é movimento de sensibilização, de entrar em contato com o presente, voltar a atenção para o que é essencial, mas também olhar para os fracassos e o que parece decadente por outro ângulo. Aqui, a lentidão de Cronos aparece fundamental como movimento de educação para a sensibilidade, “enxergar através das manifestações do tempo os padrões eternos do tempo” (Hillman, 1993, p. 35), que traz a imagem de retorno, de um mover-se da civilização para a cultura. Somente a aceleração de uma civilização maníaca que se distancia da fermentação cultural, preocupada de forma atroz com a velocidade e o progresso, aparece no cenário das grandes cidades e faz parte da vida de seus habitantes. O cultivo psíquico, como descida e lentidão, com maior atenção às coisas, retorno ao corpo e à sensibilidade, também traz a aproximação entre as dimensões do novo e do antigo, quer dizer, “a alma que não for cuidada – quer seja na vida pessoal, quer na vida da comunidade – torna-se uma criança raivosa” (Hillman, 1993, p. 42). Desse modo, o problema não é o avanço do tempo e a decadência natural das coisas, mas também a dificuldade em aceitar a descida, a lentidão, que, independentemente da idade pessoal ou histórica, é uma questão de ordem coletiva e social mais ampla, faz parte do *modus operandi* da grande cidade e de seus habitantes, obcecados e condicionados pelo avanço técnico e pelo desenvolvimento, impulsionados por um mercado de consumo violento, pela atitude voraz, pela velocidade e pela falta de verticalidade. Trata-se de uma cidade que se distancia da alma das coisas e passa a ignorar que o arcaico e o problemático também fazem parte da vida, e, assim, corre o risco de se tornar uma criança raivosa, apressada e impaciente, desatenta e hiperativa, que quebra objetos, debate-se e se joga no chão, fazendo barulho para chamar a atenção.

O Jovem Eterno e o Pai Tempo se encontram numa encruzilhada no final do livro em análise, dramatizada mediante as imagens da dança e do poeta. O título do livro *Tango, com violino* também apresenta a imagem da dança, mas associada à música. No final da história, aparece o tango, na última viagem de Abeliano, quando o ônibus assume uma metáfora da transitoriedade da vida num Cosmo que aparece refletido no microcosmo urbano de São Paulo. A partir de um ardil do destino, enquanto imagina estar indo em direção à garota por quem se

natural quanto cultural, e um equilíbrio dinâmico entre essas dimensões é algo sempre almejado tanto na sociedade, quanto para a vida humana. Já a etimologia da palavra *cultura* pode ser relacionada tanto a *cultivar*, trabalhar e fertilizar a terra, dedicar-se e aperfeiçoar algo, manter e conservar, como também à palavra *culto* e *cultuar*, no sentido de práticas de adoração às divindades. Talvez, pensar de forma geral a ideia de uma crise da civilização se relacione a um progresso unilateral da sociedade que mina o sentido do *cultivar*, do *culto* e do *cultuar*, associado também aos riscos de a razão instrumental e o intelecto solaparem as questões do espírito, o que provocaria danos para a vida psíquica, pois, como compreendido por Jung, o espírito se relacionaria não só ao intelecto, mas aos estados afetivos e a tudo aquilo que dá direção para um princípio de vida.

apaixonou, em realidade, vai para o seu segundo e derradeiro encontro com Machado de Assis/Morte, quando sofre a agonia de um mal súbito, acordando em um ambiente de sonho, vívido em suas imagens, onde reconhece uma outra personagem do livro, a Portuguesa de Moçambique, agora também uma expressão de seu encontro com a alteridade do infinito.

Ao invés de significado ou sentido, no final da história, só se tem o movimento da psique, a força que empurra para um processo de interiorização crescente, uma pressão e uma intensidade que trazem o ponto crítico de uma união de forças que, sem amor e sem alma, também poderiam se dispersar em direções contrárias.

Abeliano sabe que, em verdade, eles dançam o tango sobre um bólido ensandecido, que se desloca na vastidão do universo, há mais de cem mil quilômetros por hora, sem apoio algum a não ser o tênue fio de sua órbita, seguro, na outra extremidade, pelos dedos de Deus. Um bibelô, um pequeno *amusement* divino, a ser lançado um dia à lixeira de algum buraco negro. E Abeliano pensa em Horacio, porque dança por ele, o amigo argentino, o poeta que lhe ensinou a encarar o absurdo da existência com humor e leveza, a mesma leveza com que ele agora se inclina sobre a Morte, e rodopia, e estanca, pernas firmes e flexíveis, cabeça bem plantada, queixo erguido com sutil arrogância portenha, olhar perdido no infinito. E o poema? A senhora não vai dizer o poema? Ah, sim... O senhor dança tão bem que eu já ia me esquecendo. (Costa, 2014, p. 352)

Um cenário de sonho de imagens vívidas, onde o narrador imagina e transforma o evento em uma experiência de encontro com a alteridade e vai além. Encontros com a alteridade aparecem ao longo do livro com personagens com quem o protagonista *esbarra*, figuras intersubjetivas que conduzem a uma reinvenção existencial de si mesmo. A fantasia sobre o poeta e amigo da juventude Horacio forma uma espécie de duplo poético. Ao final da história, o personagem descobre que é o autor do livro que está sendo lido. Ele é o autor da própria história, da experimentação de si mesmo, o livro e a narrativa são a sua oficina criativa, cujas palavras vão além da representação e imitação, atingindo a instauração, a poetização da vida. A dança é a melhor metáfora do fluxo e refluxo infinito, porque, provavelmente, todos sempre estamos rodopiando com o destino sem o saber, vivendo um sentido que, além de poético, transforma-se no mitopoético; a jornada, quando feita com alma, não é o fim, mas sim o começo, a criação. O “poeta-mitopoeta”, na acepção de Paula Carvalho (1998), é alguém que vai além da reprodução das imagens e confere um desenho aos fenômenos, reflexo das imagens e arquétipos. A realidade é vista em sua profundidade, ela é imaginada com um olhar estereoscópico capaz de transcender a duplicidade dos fenômenos, atingindo como que uma *terceira dimensão*, vista aqui como imaginação simbólica. A história, assim, é percebida enquanto profundidade que não anula a superfície, mas é comandada pelo transbordamento do desejo, cujo efeito de desrealização, tal como na arte surrealista, vai além do mundo percebido

como reprodução exata, seguindo em direção às potencialidades primitivas e ancestrais, cujos mistérios ultrapassam os limites das capacidades ordinárias de compreensão e explicação.

3.4 O Jovem Eterno: voos acelerados e entusiasmo

Se imagens sobre a condição do envelhecimento são presentes na história de Abeliano, traduzindo algumas de suas inquietações, também é verdade que a temática do jovem, como a abertura às novidades, à frescura da vida, à vitalidade erótica, à atitude descompromissada e mais leve com relação ao contexto, é bastante patente em suas aventuras e demandas durante suas viagens urbanas, por exemplo, na forma de suas lembranças da juventude, como neste trecho em que se recorda de quando andava pela madrugada na av. Nove de Julho:

Abeliano divaga e retorna à juventude. Ele tem vinte anos e caminha pela Avenida Nove de Julho às duas da manhã. As ruas estão desertas, e ele olha para o chão, com esperança de encontrar uma moeda perdida, pois seu dinheiro acabou e ele não tem como pagar o ônibus. Quando menino, sonhava com moedas depositadas pela enxurrada entre os paralelepípedos. Elas brilhavam como o sol, e Abeliano as retirava com um palito de sorvete. Ele volta para casa caminhando, pensando em sua mãe. Nas noites de sábado ela fica sozinha. Quando Abeliano chegar a encontrará na cama, fingindo dormir; e ele talvez escute seu choro abafado. O pai de Abeliano tem uma amante e sai com ela aos sábados. (Costa, 2014, p. 25)

A divagação de Abeliano o leva a dois tempos, daquele em que era criança e buscava moedas, pequenos tesouros brilhantes que se encontravam entre os paralelepípedos, a matéria bruta que serve de alicerce e sustentação, que fornece solo para o caminhar. Essa é uma imagem que aparece também na simbologia da alquimia, na qual a pedra bruta oferece em sua matéria primordial a possibilidade transformativa de se alcançar a joia. Nesse trecho da história, ocorre uma lembrança feliz da infância, um estado de participação do infante da dimensão fantástica do mundo que o cerca, um mundo encantado por moedas brilhantes encrustadas entre a dureza das pedras. Mas o trecho também revela a imagem de um jovem adulto que se encontra apreensivo em suas deambulações pelas ruas da cidade, quando então pensa em sua mãe, aparentemente triste e abandonada, que é motivo de sua inquietação.

Também é da juventude, quando o personagem era um adolescente, que aparece uma triste recordação, uma das cenas mais violentas de todo o livro, de uma situação brutal, quando seu pai o espancava:

Se eu fosse você cobria a cara de merda, seu vagabundo, filho da puta!”, gritava o pai de Abeliano, apoplético, enquanto o espancava. Aquela era uma visão recorrente, que o acompanharia até o fim da vida. As pancadas não doíam tanto quanto as palavras. O pai batia

em Abeliano com uma correia de couro grossa, que era utilizada para levar o cão para passear. Abeliano sentia-se abaixo do cachorro. A cena se repetia quando o boletim escolar apontava para ele o dedo acusador. Um dia o pai perdeu a razão e o esmurrou até vê-lo caído no chão. Para arrematar, deu-lhe um chute na barriga. (Costa, 2014, p. 29)

Vê-se uma cena de violência que apresenta uma relação conturbada entre gerações, entre o adulto agressivo e autoritário e um jovem que carregará, mais que uma visão recorrente, talvez uma ferida ao longo da vida. O homem adulto que fere o jovem faz a transmissão da ferida, tal como a imagem mítica do velho rei autoritário e doente que perde o controle para manter seu poder a todo custo. No entanto, agindo assim, o pai de Abeliano também sofre em sua arrogância e com suas dores ocultas. Além disso, trata-se de uma triste imagem que reforça o tema da dificuldade de conciliação das perspectivas que separam o antigo e o novo, da incomunicabilidade, da opressão sobre o entusiasmo. O velho rei castrador, ao invés de inserir o jovem na cultura e de autorizar ao jovem príncipe assumir seu papel de sucessor, de receptor da tradição, acaba, com sua rigidez e unilateralidade de visão, por ferir a possibilidade do encontro da alteridade que marca a diferença entre o novo e o antigo, entre o mutável e o imutável, enfim, causa um ferimento no próprio fio da história. O *puer* sintomático, por sua vez, em sua demanda pelo voo eterno, em si mesmo é a-histórico, embora, com sua morte trágica, possa eventualmente ser assim registrado, eternamente, como lembrança do jovem herói morto, na forma do artista rebelde que morre precocemente, do jovem poeta tísico que perece à língua, do esportista destemido que perde a vida em alta velocidade, ou do *pop star* vítima de uma fulminante *overdose*.

A relação entre velhice e juventude também aparece enquanto nostalgia quando Abeliano vai até a represa para observar os barcos e a paisagem que o encantou em sua juventude:

Eu também tinha pensado em andar e olhar os barcos, diz Abeliano, lembrar os velhos tempos... ou melhor, os tempos jovens, porque velho estou eu, o tempo não muda, é uma correnteza que flui irresponsavelmente, arrastando tudo o que encontra. (Costa, 2014, p. 42)

Interessante noção do velho Tempo-Cronos, transformado aqui em tempo jovem. Aqui aparece uma posição do *senex* ou do velho sábio, daquele que sabe aceitar a velhice, relativizar o velho no jovem e o antigo no novo. Apesar de uma certa melancolia, a percepção do tempo como uma “correnteza irresponsável” também apresenta um adjetivo típico ao jovem *puer*, que é a fluidez e a irresponsabilidade. É um certo caráter lúdico, irresponsável e espontâneo da juventude que parece ser um bálsamo para Abeliano e que aparece em cenas que se repetem no livro, como nesta sua observação de um grupo ruidoso de jovens:

Abeliano toma o 877T-10 – Lapa. Atrás dele entra um grupo ruidoso de estudantes, num empurra-empurra que os diverte e irrita os demais passageiros. A catraca é moderna, dessas em que se insere o bilhete antes de passar. Um dos adolescentes não conhece muito bem o novo sistema e é alvo de zombarias. Vai, gaúcho! Enfia no buraco. Mete na racha. Esse cara não entende nada de buracos... nunca viu um. Mete logo, cara! E riem com a vontade dos pobres de espírito. O bom nessa idade é não ter autocensura, pensa Abeliano. (Costa, 2014, pp. 73-74)

O barulho, a irreverência, esse não se fixar e seguir adiante sem saber muito bem para onde, uma ousadia e um certo atrevimento com relação à vida, achar graça de tudo, zombarias com temáticas sexuais, provocações, sensibilidades e emotividades são alguns aspectos juvenis que expressam a constelação do polo arquetípico do *puer* e que não se reduz à criança ou ao jovem pessoal, muito pelo contrário, as características juvenis e infantis é que podem dar visibilidade para alguns aspectos da imagem e energia do polo arquetípico do *puer*. O aspecto mercurial, transformador, comunicador, a vida em movimento, são bem representados pelas sandálias aladas de Mercúrio. A juventude, a face juvenil da existência e da experiência que é dada a voos, às vezes muito altos e arriscados, como aquele que levou Ícaro de encontro ao Sol. Além do aspecto sintomático, ou sindrômico, do *puer aeternus*, como foi muito bem descrito por von Franz (1992), se buscarmos ir para além dos aspectos patológicos, ocorre sua dimensão arquetípica *puer-et-senex*, conforme enfatizamos por meio de Hillman (2008), para o qual a fatia *puer* do arquétipo é multifacetada e possui diversas referências ou imagens míticas que lhe oferecem um contorno:

O arquétipo único tende a unificar tudo num só: o Herói, a Criança Divina, as figuras de Eros, o Filho do Rei, o Filho da Grande Mãe, o Psicopompo, Mercúrio-Hermes, *Trickster* e o Messias. Nele vemos um leque mercurial dessas “personalidades”: narcisista, inspirado, efeminado, fálico, inquisitivo, inventivo, pensativo, passivo, fogoso e caprichoso. (Hillman, 2008, p. 37)

De qualquer maneira, se, por um lado, as sandálias aladas conferem à divindade da comunicação e do trânsito entre mundos a velocidade e a agilidade, por outro, podem atrapalhar o seu andar com os pés no chão, quando, então, como mostram outros mitos, mais especificamente aqueles relacionados às divindades pueris, podem ocorrer ferimentos, aspectos claudicantes ou pontos frágeis nas pernas ou pés, e que os aproximam, pelo negativo, aos aspectos psicológicos da decadência, do velho defeituoso e com passos comprometidos. Dos pés inchados do Édipo claudicante ao calcanhar vulnerável do guerreiro Aquiles, passando pelo Curupira do folclore brasileiro, com seus pés virados para trás, abre-se um leque amplo de imagens míticas e folclóricas que demonstram que a habilidade alada de Ícaro, do voo vertical do espírito, encontra dificuldades quando o assunto exige um caminhar com os pés no chão. Todavia, a ferida também é abertura ao plano arquetípico e às imagens do inconsciente, o aspecto trágico da vida alimenta a experiência psíquica. Se por um lado a ferida e a hemorragia

caracterizam o aspecto *puer*, a cicatriz pode expressar o *senex*. De qualquer modo, as sandálias da juventude prometem voos e movimentos rápidos, comunicação ágil, contatos fluidos, transformação e mudança, iniciativa e ousadia, sensibilidade e empatia pelos outros e pelos problemas do mundo.

Os ferimentos nos pés e nas pernas são redundantes na mitologia, no folclore e também nos contos de fadas. Na alquimia, ocorre a imagem do *uniped* hermafrodita ou da “dança de uma perna só do xamã” (Hillman, 2008, p. 121), condição que abriria as portas da percepção para outras modalidades de consciência. O *uniped* é uma imagem de um ser fantástico que possui uma única perna, ou pata, e, às vezes, foi representado portando espécie de pé de ave. Enquanto o movimento entre direita e esquerda faz a conciliação dos opostos, no caso do *uniped*, ocorre uma falha, visto que o movimento se dá a partir de uma perna só, tal como um pivô ou um pião que gira em torno de seu eixo, e, apesar da aparência centrada, falta ao *uniped* a articulação entre direita e esquerda. Podemos recorrer a uma interessante imagem do folclore brasileiro que retrata este *uniped* na figura do menino travesso, o Saci-Pererê. Podemos arriscar a dizer que ele bem retrata a figura de um *puer* travesso, que adora pregar peças e fazer brincadeiras, algumas delas que assustam as pessoas. Nesse sentido, o Saci-Pererê é um *Puer-Trickster*: enquanto, para ele, ter uma só perna é vantajoso porque permite um saltitar rápido, aparecer e desaparecer repentinamente, rodopiar na forma de um redemoinho, por outro lado, pode expressar dificuldades de ajustamento, em se tratando da psicologia humana e pessoal, em que a metáfora de andar com uma perna só poderia impressionar pela criatividade, mas também é fator limitador, por correr o risco de se aparentar uma subjetividade superficial e desajustada. Genial, porém limitado, o jovem saltitante pula de um assunto para outro, de uma imagem para outra, sem se aprofundar, provoca peças, pode ser criativo e inovador, mas lhe falta uma qualidade difícil de definir, um posicionamento de opiniões ou perspectivas distintas que permitam uma espécie de lastro de pensamento, da possibilidade de descentrar o ponto de vista, de uma articulação com o outro: mesmo que essa singularidade traga alguma expressividade, como toda deficiência, quem não tem uma perna, ao contrário do Saci-Pererê, que se vira bem com uma perna só, vai precisar andar de muleta. Existe um custo para tal processo, como, por exemplo, lembremos que o pensamento elaborado exige a articulação de diferentes pontos de vista. Em Piaget (1990), no que diz respeito ao funcionamento cognitivo, ocorre que o pensamento operatório se organiza por meio da *descentração* e da reversibilidade operatória. O pensamento egocêntrico, predominante no período pré-operatório, embora animista e rico em fantasias, também é autocentrado e cognitivamente limitado.

Dito em outras palavras, o caminhar humano ocorre com a deambulação de duas pernas, direita e esquerda, *yin* e *yang*, como nos termos do Taoísmo, tese e antítese, sem síntese definitiva. Pensar exige articulação de pontos de vista, variação de perspectivas e dos olhares, reversão de processos e expectativas. Ferimentos nos pés ou mãos, feridas crônicas, fazem parte do imaginário e da psicologia do *puer* e do *senex*. O *puer* enquanto Criança Divina, na imagem do deus ferido ou de um deus doente, aparece, maravilhosamente, em Alberto Caeiro:

A criança que pensa em fadas e acredita nas fadas
 Age como um Deus doente, mas como um Deus.
 Porque embora afirme que existe o que não existe,
 Sabe como é que as coisas existem, que é que existem,
 Sabe que existir existe e não se explica,
 Sabe que não há razão nenhuma para nada existir,
 Sabe que ser é estar em algum ponto.
 Só não sabe que o pensamento não é um ponto qualquer.
 (Pessoa, 2006, p. 143)

Existe uma infância endurecida que oprime a psique de muitos adultos, todavia, existe uma potencialidade imaginativa nesses devaneios da criança solitária. Habita na psique humana um núcleo de infância imóvel sempre vivo, que persiste além da história, embora pareça história quando é contada; porém, seu real instante se dá mediante uma existência poética que prossegue além do tempo. Essa infância não pode ser meramente descrita, nas palavras de Bachelard (1996), só pode ser *reimaginada* por meio de veredas que conduzem ao reencontro com os devaneios da criança solitária. Trata-se de um devaneio que, longe da fuga, como poderia supor o adulto endurecido e acinzentado, é o de alçar voo para regimes sem limites:

Essas solidões primeiras, essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indeléveis. Toda a vida é sensibilizada para o devaneio poético, para um devaneio que sabe o preço da solidão. A criança conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa em paz. E é assim que nas solidões, desde que se torna dona de seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas. Como não sentir que há comunicação entre a nossa solidão de sonhador e as solidões da infância? (Bachelard, 1996, p. 94)

A dança da solidão aparece nessa criança que age como um Deus doente, ao invés de desilusão, uma ilusão primordial: o ferimento é abertura e não fechamento; essa abertura possibilita a pensar nas fadas, talvez mesmo a enxergá-las. A identificação mística com a existência se dá no aqui-e-agora, é a experiência do eterno, aspecto atemporal do *puer*. Não há necessidade de explicações, aliás, não há formulações de perguntas ou questões, porque a experiência é direta, o sentido sublime é revelado tal como é. Essa identificação é também o momento sagrado e sublime do *tat twam asi*, o “tu és isto” da mística hindu, que foi interpretado por Jung como um sentido elevado que aparece nas religiões orientais na forma de uma

experiência de fusão, em que o eu se deixa absorver pelo si-mesmo: “*Tat twan asi* – tu és isto – ‘tu’ no sentido mais elevado: nenhum eu, mas o si-mesmo; pois somente o si-mesmo abrange o eu e o não eu, o inferno, as entranhas, as *imagines et lares* e o céu” (Jung, 2013, p. 127). O próprio poema já diz que “ser é estar em algum ponto”; por outro lado, essa criança divina “não sabe que o pensamento não é um ponto qualquer”, poder-se-ia dizer, até mesmo, que ela talvez nem se importe com essa questão. O problema, no caso da fusão, é que poderia faltar uma articulação entre o eu e o outro. Se a experiência mística do *puer* divino é a fusão e a fruição eterna, seu contraponto arquetípico, seu pai-*senex*, é o que oferece a paralização, a estagnação, o controle do tempo, a ruminação de pensamento, a sistematização e a indagação. Entenda-se aqui por pensamento um tipo de articulação que vai além dos processos cognitivos, uma vez que o ato de pensar, enquanto articulação de pontos de vista, visto numa perspectiva da alteridade, da relação entre o eu e o outro, é antes de tudo um processo ético, o que coloca em jogo a complexa relação entre os planos da ontologia e o da ética. O que funda o quê? O que é primário: o ontológico ou o ético? O ser ou a relação com o outro? Numa perspectiva da intersubjetividade radical, conforme interpretado por Coelho Junior & Figueiredo (2012), a partir da teoria de Emmanuel Lévinas, o Outro sempre nos antecede, seja o outro interpessoal ou o outro inconsciente. Nossa subjetividade sempre será definida pela presença de um outro, o que leva a pensar o ético, o *ethos*, como algo primário. O contrário disso poderia levar a um retorno ao mesmo, uma inércia, ou enquanto patologia, um fechamento. O ser ético, que implica uma relação com o outro, e o existente não podem ser apartados um do outro. A criança que pensa em fadas e que age como um deus doente nos intima a observar as potencialidades nas quais o poético, o ontológico e o ético se atravessam; intui-se que a perspectiva de uma vida bela mantém sempre a de um atravessamento entre o existente, o estético (poético) e o campo ético (das relações de alteridade).

A individuação, enquanto um movimento em torno das imagens arquetípicas, também aponta para uma dimensão ética. Partindo da alteridade entre o eu e o inconsciente, Bernardi (2006) fala de uma *individuação*, em que trata dessa articulação entre o eu e o outro dentro de uma dimensão ética, em que o campo simbólico aparece no encontro com aquilo que é estranho à consciência. Tentar reduzir o outro ao mesmo seria como se defender da alteridade; já a individuação como uma *individuação* surge como um processo de abertura ao diferente e ao infinito, no qual os movimentos do eu em direção às imagens psíquicas e ao si-mesmo se relacionam a um processo de diferenciação, que envolve sacrifícios e desafios, como o de hospedar o outro, aceitar o estranho e diferente, numa experiência de contínua abertura, sem

buscar esgotar o enigma nem reduzi-lo ao mesmo, ao conhecido. Nesse sentido, o símbolo, conforme observado por Jung (2013, p. 70), “como expressão de uma concepção para a qual ainda não se encontrou outra melhor”, ganha força e se diferencia ainda mais ao tentar reduzir o outro a um signo conhecido, em outras palavras, diferencia-se de posturas que, na tentativa de desvelamento da realidade, acabam por eliminar o mistério que nos envolve em nossa experiência psíquica. A consciência pode estar identificada como *puer* imaturo ou como *senex* endurecido, mas também, segundo Jung, a totalidade da psique pode vir representada tanto na figura do Velho Sábio, retornando à imagem do arquétipo do si-mesmo, como também na da Criança Divina, que, do mesmo modo, é uma imagem da totalidade. Em um outro plano de apresentação, o *puer* também pode ser relacionado à figura do filho, mas também à do eu heroico autorreferente; já o *senex*, além de poder ser associado à imagem do pai, enquanto figura negativa, poderia aparecer como o Rei doente, o qual estaria relacionado a certas dinâmicas do inconsciente ou complexos que nos atormentam. Sem buscar simplificações excessivas de assunto tão complexo, de qualquer maneira, imaginar *puer* e *senex* também é rever as dinâmicas que relacionam consciência e inconsciente, o eu e o si-mesmo. Em outras palavras, tratar da relação intrínseca ou extrínseca do arquétipo do *puer-et-senex* é habitar imagens sobre as dinâmicas da imaginação que se apresentam no processo de imaginar o mundo, mas também que afetam o campo da cultura e da história dentro de um plano ético e de alteridade.

A nostalgia da juventude é recorrente na narrativa com as andanças de Abeliano pela cidade de São Paulo, como fica bem demonstrado no trecho a seguir, quando o “Aposentado dos Correios”, um senhor que o fez recordar o poeta e amigo da juventude Horacio, após trocar uma conversa com o protagonista dentro de um ônibus, ao descer, escorrega e quase leva uma queda:

Ele desce do ônibus em movimento, escorrega e quase leva um tombo. Refeito do susto, acena para Abeliano e grita: É a velhice! Tô caindo de maduro... Se o senhor se arrebenta aí no chão acaba sobrando para mim, reclama o motorista. Não esquentar, filho. Velho só faz besteira. Vai com Deus. Abeliano pensa em Horacio, poeta argentino, seu amigo de juventude, que voltou para Buenos Aires com a família há muitos anos e cujo temperamento se parecia muito com o do aposentado. Divertiam-se um bocado com as coisas mais simples. Seus encontros eram uma espécie de *jam session*, agarravam um tema qualquer, de preferência absurdo, e o desenvolviam com a habilidade de um malabarista chinês, girando frases na ponta de quatro ou cinco varas, simultaneamente. Alguns temas acabavam no chão, mas surgiam outros, a juventude era uma força exuberante, e por mais que a realidade lhes frustrasse as expectativas, continuavam a sonhar e a rir até perder o fôlego. (Costa, 2014, pp. 33-34)

A oposição entre a figura do idoso atrapalhado, já “caindo de maduro” e a agilidade, diversão, criatividade, felicidade, irreverência e sonhos possíveis da juventude, trazem um

sentimento de frustração com a velhice, uma nostalgia dos tempos de jovem, reforçando a questão da figura do duplo, da alteridade entre o velho e o novo. No entanto, a imagem ainda é a nostalgia da amizade com o poeta argentino Horacio, espécie de duplo poético, a quem Abeliano, por diversas vezes, retorna em sua recordação. O tema do absurdo, que servia de base para seus experimentos poéticos, era compartilhado com o amigo, com humor e leveza, durante a época da juventude. Nesse ponto, aparece um mal-estar que se transforma no sentimento de nostalgia e que aponta para a presença do outro poético como imagem criativa.

Nas deambulações pelos trajetos da cidade de São Paulo, temos que a diferença de perspectivas entre a lentidão da idade avançada e o ânimo disposto dos jovens, dialética do peso de se arrastar com os pés no chão *versus* as ágeis manobras aladas pelo ar, o que aparece com destaque no seguinte trecho, quando Abeliano conversa com um jovem apaixonado pelos avanços da ciência e cheio de expectativas quanto ao futuro:

Não é apenas o corpo que se vai limitando com a idade, pensa ele, mas sobretudo o espírito, cujos movimentos se tornam mais lentos, como se lhes colocássemos um espartilho. Com que magnífica liberdade os jovens se lançam ao desconhecido, ignorando todos os sintomas da decadência, na certeza de que estão aptos a mudar o destino. Como dizer a esse jovem que, segundo as indicações do barômetro que acompanha as oscilações de meu humor e de meus sentimentos, hoje em baixa vertiginosa, este planeta me parece uma pequena bolota de merda, carregada por um escaravelho? (Costa, 2014, pp. 96-97)

Nesse trecho, aparece a tematização entre o juvenil e o encanecido, em que lentidão, restrição, pessimismo, mau humor e incerteza se opõem a liberdade, atrevimento, despreocupação, certeza de poder mudar o mundo, como se a segunda etapa da vida fosse oposta à primeira. Por outro lado, a imagem da comparação de nosso planeta com uma bolota de esterco carregada por um escaravelho, numa primeira interpretação, remete-se a uma descentralização ou relativização de nossa importância, podendo se referir a sermos suportados no universo por forças ocultas e primitivas, independentemente de nossa vontade onipotente de controle. Numa outra visão, a imagem do escaravelho empurrando uma bolota de esterco aparece na antiga filosofia chinesa, e foi comentada por Jung (Jung & Wilhelm, 1990, p. 102), em uma figura na qual a vida que surge da bolota de esterco guardada pelo escaravelho lembraria como a vida pode surgir de um trabalho indiviso de concentração espiritual. Desse modo, os aspectos degenerativos ou de decadência não seriam o fim da vida, mas uma etapa também experimentada durante a individuação, particularmente, a partir da segunda metade da vida. “Segundo uma perspectiva psicológica mais correta, a morte não é um fim, mas uma meta, e a vida se encaminha para a morte, passado o meio-dia” (Jung & Wilhelm, 1990, p. 59). Observamos a individuação como um movimento em direção à imagem do eu consciente para

o si-mesmo, um deslocamento que pode implicar um certo sentimento de dissolução ou perda. Não haveria, de fato, contradição entre decadência e renovação, tudo é questão de perspectiva ou de qual regime imaginário se trata, ou, em outras palavras, conforme colocado por Hillman (2010, p. 386): “A fantasia da decadência e da degeneração pertencem ao arquétipo da *renovatio*”. A bolota de esterco do escaravelho serve de nutriente para a semente do porvir. Essa imagem poderia sugerir a direção da superação da divisão entre a decadência e a promessa do novo, apontando para o imperativo de uma nova perspectiva sobre o impacto do tempo e a sua relação com as dinâmicas psíquicas individuais e coletivas, da mútua dependência entre o novo e o antigo, para uma renovação dos valores.

Numa outra percepção sobre a juventude que aparece no romance, esta se encontraria durante a fase idosa, que seria entendida como um retorno à infância, como neste fragmento de diálogo ocorrido dentro de uma festa dançante, irreverente e animada no clube “Unidos do Desencanto”:

Eles querem apenas ir tocando a vida, pois já abriram a gaiola de todas as indagações possíveis e agora lhes admiram o voo contra o azul infinito, distantes, irreais, quase imperceptíveis. Afinal, não é a velhice uma espécie de volta a infância? (Costa, 2014, p. 292)

A pergunta citada nesse trecho poderia sugerir não apenas como um clichê do senso comum, mas, provavelmente, como uma apercepção amadurecida que permite vislumbrar que o alfa e o ômega da vida pertencem a um único fenômeno integrado. As diferenças particulares de cada momento, aspectos singulares, embora possam se segregar, possuem uma matriz imaginária comum e que ultrapassa a compreensão ordinária que divide os fenômenos em etapas lineares, classificações sociais, indo além de entendimento analítico carente de uma experiência simbólica. Trata-se de buscar um caminho dentro do paradoxo jovem-ancião, não mais vistos como contraditórios, mas como opostos que coincidem, ou colidem, na mesma imagem, como imagem da dupla verdade que ultrapassa a dicotomia da fantasia do totalmente-maduro contra o apenas-imaturo. A dificuldade de perceber e vivenciar simbolicamente a dobradura ou articulação que permite o movimento entre as partes se relacionaria à alienação da divisão, ao passo que o *puer-et-senex*, tal qual apresentado por Hillman (2008), arrola tensões opostas e paradoxais, diferentes temporalidades, em uma única imagem de sustentação.

Como realidade arquetípica, a vinculação entre o jovem e o ancião também se expressa na materialidade do corpo, da anatomia que estrutura nossa psique, da fisiologia que deforma imagens e dá sustento à nossa imaginação. Podemos condensar algumas imagens importantes para compreensão das imagens do *puer* e do *senex* por meio da corporeidade. Além dos pés

machucados ou alados, as mãos, os dedos, as palmas e os punhos têm muito a dizer nesse sentido, conforme descrito por Hillman (2008). Portanto, não são somente os pés e as pernas do herói *puer* que sofrem machucaduras, ou que são acorrentados pelo peso e rigidez saturninos, ou ainda, libertos pelas asas mercuriais, pois também as mãos expressam no corpo a relação dinâmica entre *puer* e *senex*: mãos ágeis e criativas, os dedos que tudo cutucam, que criam imagens nas tintas e outras matérias plásticas, os dedos que tocam e fazem contato com o outro, dáctilos da curiosidade e do atrevimento que furam o creme do bolo e que se insinuam no buraco da tomada elétrica; se nossos pés fossem patas, nossas mãos com dedos abertos se assemelhariam às asas. Dedos fazem parte da simbologia infantil e pueril, os dáctilos são prolongamentos do *puer*; mãos fechadas, que seguram o dinheiro, mãos da avareza, mãos do poder que, tal como um cetro real, batem e demonstram a sua força, punhos fechados que, nas artes marciais, são armas e símbolos de controle e poder, mãos que agarram e prendem, punhos pesados das decisões firmes e que possuem, os punhos fechados são expressões da maturidade e do *senex*; mas também existem as palmas, as que acenam e que também afagam, que fazem carinho e curam – as palmas são instrumentos de cura física e espiritual. Pethö Sandor (1974), dentro das técnicas relaxamento, desenvolveu sua *calatonia* dos toques sutis, como técnica psicoterapêutica em que o simbólico e o corporal estão integrados durante o processo de cura, são mãos que curam – palmas que acalmam; a palma – uma forma de *pôr alma* – é expressão da alma. Sem alma, fica difícil integrar o novo e o antigo, o jovem e o ancião, o aluno e o mestre, o dínamo e a ordem, o espontâneo e o sistema, o eterno e a história, a leveza e o peso, o alçar voo e o caminhar. Corpo e espírito só podem se encontrar na encruzilhada psíquica: a verticalidade imaterial do espírito está compensada pela materialidade corporal no eixo horizontal da cruz; no cruzamento está a psique, representada pelo coração pulsante que marca o ritmo do Tempo, enquanto a vida se intensifica em sua relação com o Infinito. Existir impõe sentir desamparo e dor, porém com momentos de intensidade e possibilidades de afirmação direcionados pelas asas do desejo. A força mercurial é o impulso autoral do psiquismo, da existência enquanto oficina de criação, sem finalidade ou destino certo; segue-se a lei da infinita estrada, é o movimento das imagens conjugadas à liberdade e ao atrevimento, revolta e inconformismo quanto ao que é posto como fixo e imutável. Trata-se de uma experiência de andar por muitos caminhos sem tentar acertar, visto que não há caminhos previamente certos, são o explorar e o atravessar cruzamentos e linhas transversais que reúnem diferentes trilhas ou possibilidades de encontro com a imagem e com os labirintos que atravessam a cidade, suas alegrias e suas dores.

3.5 A Mãe do Mundo e a raiz nutridora da vida

Abeliano vaga pela região central de São Paulo, quando ele se dirige à loja de fantasias onde trabalha seu amigo Theobaldo, pois havia reservado uma fantasia de cardeal, com a qual iria fazer um itinerário de ônibus pelas ruas de São Paulo, numa provocação crítica e irônica instituição da Igreja Católica, ou, mais especificamente, questionando seu papel e sua doutrina com relação à experiência do sagrado. Mas antes dessa sua atuação disfarçado de cardeal pelos ônibus lotados da cidade, eis que Abeliano faz uma parada na *Igreja de Nossa Senhora do Rosário* no largo do Paissandu. Ao observar o entorno da igreja, Abeliano se ressentido da “decadência que avassala o centro da cidade”, da pobreza, do mau cheiro, da miséria e sujeira do seu entorno.

Em poucos minutos chega ao Largo Paissandu. Vê com tristeza o Lido e o Art Palácio, cinemas de passado glorioso, agora mergulhados na decadência que avassala o centro da cidade. Para diante da pequena igreja e decide entrar. Venerável Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Na entrada, um cartaz: “Nossa Senhora do Rosário, divina mãe de Jesus Cristo, sublime redentora de todos nós, permita-nos reverenciar com respeitosa gratidão, muita fé e carinho, em todos os dias 7 de cada mês, todas as graças e favores por nós solicitados e recebidos”. A igreja está vazia. O racionalismo ganhou terreno sobre o sagrado. Abeliano ajoelha-se e reza, levado tanto pela fé quanto pela necessidade de entrar em sintonia com o papel que, dentro de instantes, estará desempenhando. Sai e dá emola a um aleijado e contorna a loja. Sex Shop, Ponto Chic – o verdadeiro sabor paulistano. Há anos ele não vê a *Mãe Preta*, escultura da negra que amamenta uma criança branca. Aproxima-se e lê o texto de Ciro Costa, escrito no pedestal: “Na escravidão do amor, a criar filhos alheios, rasgou, qual pelicano, as maternas entranhas, e deu à Pátria Livre, em holocausto os seios”. A singela homenagem aos negros está inteiramente coberta pela merda dos pombos que voejam ao seu redor. Lixo, moradores de rua, mau cheiro e camelôs arrematam a paisagem. (Costa, 2014, p. 56)

Embora o narrador se refira a um contexto de sujeira e pobreza que marca a paisagem – “Lixo, moradores de rua, mau cheiro e camelôs arrematam a paisagem” –, o cenário por ele descrito, na realidade, carece de elementos de paisagem. A começar pela falta de uma presença de natureza, embora a *Igreja de Nossa Senhora do Rosário* seja rodeada de algumas árvores, vista de cima parece até uma pequena ilha circundada pelo acinzentado do entorno. Para Simmel (2011), a paisagem corresponde a um agrupamento, a uma *Gestalt*, de elementos da natureza que dependem da percepção do observador, de uma *Stimmung*, da atmosfera afetiva entre a pessoa e o lugar, este último entendido como composto por elementos naturais, organizados mediante a percepção do observador. Ainda, como visto em Serrão (2012), a metrópole moderna se afastou da paisagem que, algumas vezes, pode até ser observada no horizonte distante, na linha de transição entre cidade e campo, e, noutras vezes, a cidade acaba contendo simulacros de paisagem, ou tentativas paisagísticas que procuram amenizar o impacto de uma urbanização acelerada e maciça. Nesse momento do romance, o personagem está no

centro de São Paulo, diante de um lugar onde a experiência do sagrado e do encontro com a natureza se encontra reduzida, ainda que resistente em uma pequena ilha, aparecendo comprimida e desgastada pelo entorno.

Por outro lado, parece ser justamente nesse ambiente cercado de desordem e aparentemente esquecido pelos progressos da grande metrópole que Abeliano encontra um refúgio dentro do sagrado: “A igreja está vazia. O racionalismo ganhou terreno sobre o sagrado” pode ter o sentido de uma crítica ao esvaziamento do sagrado enquanto experiência simbólica. Essa crítica será estendida na viagem de Abeliano como um simulacro de cardeal. Entretanto, a igreja ainda é um local que guarda inúmeras conexões ancestrais e imagéticas. A própria imagem da escultura da *Mãe Preta*²⁹ amamentando uma criança branca e a frase do poeta Ciro Costa poderiam apontar para o descaso com a história dos abusos sofridos, da violência e da exploração à população afrodescendente no Brasil e da sua perpetuação pela desigualdade social, do preconceito e da discriminação; no entanto, essa imagem também traduz a condição das populações marginalizadas, a exploração sobre as camadas trabalhadoras mais pobres da população, muitas das quais, na situação de desempregados, abandonados, dependentes químicos, habitam o centro da cidade e vagam por ali. A imagem da mãe nutrindo a criança também poderia remeter aos afagos e carinhos de uma situação de cuidado primário capaz, senão de curar, pelo menos, apaziguar as dores e o desespero dos desamparados.

Essas imagens da sujeira, do mau cheiro, do lixo, dos moradores de rua excluídos, que se mantêm em torno da igreja, poderiam formar o que Hillman (1993) apresenta como uma desordem difícil de ser mitigada ou combatida pelas tentativas de uniformização e administração social dos comportamentos; seria como os aspectos psicossociais rejeitados, que, entretanto, perseguem os seres humanos em seu projeto civilizatório, tal como sintomas que se repetem e retornam ao longo do tempo, os quais aparecem naqueles locais que tendem a ficar à margem, assim como as formações subjetivas consideradas defeituosas que fazem parte desse

²⁹ O *Monumento à Mãe Preta*, estátua da mulher negra amamentando uma criança, relembra as amas de leite no período da escravidão. Foi inaugurada em 1955 e fica no largo do Paissandu ao lado da *Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos*. Trata-se de uma escultura em bronze com traços modernos e dotada de simplicidade e realismo, obra efetivada pelo escultor Júlio Guerra (1912 - 2001). Aos poucos a escultura conquistou uma posição de imagem religiosa, integrando rituais católicos e afro-brasileiros, onde se costumava depositar velas e oferendas, como flores, bebidas, comidas e pedidos em pedaços de papel. É um local onde se realizam diversas manifestações artísticas e culturais. O poema na face frontal do pedestal contém versos do poeta Ciro Costa (1879 - 1937). Recuperado de http://www.mubevirtual.com.br/pt_br?Dados&area=ver&id=85, http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/index.php?p=8291 e http://www.antoniomiranda.com.br/poesia/brasil/sao_paulo/ciro_costa.html.

projeto, os subprodutos do processo de normatização e racionalização, todos representantes daquilo que aparentemente pertence a uma desordem crônica:

Vamos levar a ala para o nosso próprio fundo.... as condições incuráveis e permanentes do “fundo” humano, que não podem ser curadas, não podem ser suportadas. Aqui está nossa desordem crônica, quer ela apareça em nossos nós matrimoniais, reações familiares, medos do escuro, fantasias eróticas, longas e vazias depressões, inibições, compulsões... há uma virada para trás, um terror da ala dos fundos em cada um de nós. (Hillman, 1993, pp. 29-30)

Tais condições que aparentam ser incuráveis do fundo humano têm em sua insistência uma mensagem, suscitam diferentes modos de se lidar com os problemas, seja pelo combate heroico ou pelo assistencialismo, pelo livrar-se do que incomoda, fazendo a negação dos problemas ou combatendo sua cronicidade, ou assimilando-os em uma busca de propostas adaptadoras. Tanto um modo como o outro evitam aprender com esses elementos da cultura que, à semelhança da *putrefatio* alquímica, são germes da cultura que fermentam corpos, transformando e servindo de força motriz para novas formas de imaginar e vir a ser, alternativas insuspeitas, uma vez que a palavra “cultura” também se refere aos meios de cultura, matéria de sustento e cultivo; decadência e geração andam juntas. Assim, Hillman menciona que atentar para essas partes consideradas defeituosas e crônicas da nossa cidade também nos obrigaria a um tipo de desaceleração, a um aumento da atenção ao presente, a um maior contato com o entorno, com os detalhes das coisas. Além dos ideais de progresso, do olhar para o futuro, em vez de acelerar, buscar um caminho para o que está próximo, como voltar a sentir o cheiro do que é essencial e que dá sentido à vida, observar o presente também com seus bolores, umidade e musgos, de onde surge o significado dessa desaceleração:

Cuidar dele e sentar-se com ele, demorar-se com ele, traçando o mistério reversível nele, deixar emergir a compaixão por sua própria desordem crônica – tudo isso desacelera, leva-nos a deixar de pensar no futuro para pensarmos naquilo que é essencial sobre nossa natureza e caráter, sobre o sentido da vida e o sentido da morte, sobre o amor e seu fracasso, sobre aquilo que é verdadeiramente importante, e sobre as pequenas coisas nas palavras, nos gestos, nas atividades que as limitações de que nossa inescapável desordem necessita. (Hillman, 1993, p. 35)

Nesse sentido, as condições para o florescimento da cultura, enquanto empreendimento imaginário e mítico, encontram-se próximas a essas regiões esquecidas e defeituosas da nossa personalidade, mas, por que não também, das partes confusas, sujas e decadentes da nossa cidade, do solo em que percorremos nossos trajetos, onde habitamos e nos relacionamos. Dessa forma, se a civilização acelera e olha para a frente, para o futuro e o crescimento, existe uma cultura que chama para trás e para baixo, forçando-nos a um enraizamento naquilo que é básico e essencial à vida e ao psiquismo. Retomando Durand (2002), o movimento heroico de subida e crescimento, de luta contra o mal e do reforço de discriminações repetitivas, quando em

demasia, organizar-se-ia em uma estrutura esquizomórfica que separa e corta em exagero, produzindo uma forma de perceber e habitar o mundo, de se relacionar com outros, com a cidade e com a natureza, marcada por um excesso de divisões e purificações que se aproximariam a uma atitude quase que psicótica ou autista. Haveria, assim, um excesso de idealização ou mentalização que se afastaria das coisas, produzindo algo que, descomedido, seria alienante e prejudicial à condição humana. Por outro lado, a atitude de desaceleração traz uma estrutura de intimidade, continência e descida, de cuidado e nutrição com a alma das coisas, de resgate do vivencial e sensível. A busca de contato com a sensibilidade epidérmica das coisas também conduz à sua profundidade. Habitar os detalhes, mesmo aqueles defeituosos e que incomodam, pode levar a uma atitude mais alerta e presente de habitar e conhecer o mundo — antes de tentar consertar, amar aquilo que é. O imaginário noturno, apesar de se relacionar à confusão e ao convulsivo, é assimilador, funcionando por meio do eufemismo e da transformação. Portanto, esse centro da cidade descrito na narrativa do livro, além de decadente, também pode conduzir a um estado potencial de devires.

Retornando ao *Monumento à Mãe Preta*, além de sua importância ao denunciar os abusos sofridos pela população afrodescendente ou daqueles em estado de vulnerabilidade social no Brasil, ele também aponta para um imaginário amplo que poderia nos fazer recordar a universalidade do tema da mãe nutrindo a criança. A escultura traz uma imagem rústica e realista de forte impacto para quem a observa, e também foi, ao longo dos tempos, tratada pelos passantes do largo do Paissandu como uma figura mística e religiosa. Sobre a Mãe Negra (*Black Madonna*), sua cor escura se refere à cor da terra, à matriz da vida, à força da decomposição e da fertilidade, seu imaginário abrange a condição de que ela é mãe de todos, seu colo e seios servem à possibilidade de existir, ela é a mãe da vida, independentemente de sua forma ou origem, daí seu sentido profundamente sagrado. A presença dessa mãe poderia ajudar a aplacar as dores de uma cidade adoecida, do mal-estar da cidade.

A Deusa universal, a Mãe do Mundo, está entre as mais antigas e “de maior alento” das grandes divindades de sustentação conhecidas pelos mitos do mundo. É representada em toda parte, em santuários dedicados a deusas-mães locais; inúmeras imagens do período neolítico foram encontradas — algumas mesmo do paleolítico; era conhecida nas culturas do Mediterrâneo sob diversos nomes: Cibele, Ísis, Ishtar, Astarté, Diana, era a *Magna Mater*. (Zimmer, 1990, p. 207)

Já sobre o universo desta imagem da Mãe do Mundo e das grandes divindades femininas, encontramos-las nos cultos afro-brasileiros — Iansã, Euá, Oxum, Obá, Iemanjá —, nas divindades gregas — Reia, Hera, Afrodite, Deméter —, nos mitos egípcios — na imagem de Ísis

—, na religião cristã — na imagem da Virgem Maria —, ou nos ícones, como a imagem da *Nossa Senhora de Czestochowska*, na qual se pode ver a presença da criança divina no colo da mãe sagrada, em que as auréolas douradas que se fundem parecem indicar a interligação psíquica entre mãe e filho formando uma unidade, um prolongamento anímico que, do ponto de vista da psicologia profunda, poderia corresponder a uma dependência que expressa bem um processo psíquico fundamental para a possibilidade de ser e existir no mundo:

Em todas as épocas, portanto, e em todas as culturas os homens imaginaram uma Grande Mãe, uma mulher materna para a qual regressam os desejos da humanidade. A Grande Mãe é seguramente a entidade religiosa e psicológica mais universal ... Astarte, Ísis, Dea, Syria, Mâyâ, Marica, Magna Mater, Anaitis, Afrodite, Cibele, Réia, Géia, Deméter, Míriam, Chalchiuhtlicue ou Shing-Moo são seus nomes inumeráveis que nos remetem para os atributos telúricos ou para os epítetos aquáticos, mas que sempre, em todos os casos, símbolos de um terror ou de uma nostalgia. (Durand, 2002, p. 235)

A mãe sagrada, em seu duplo aspecto de luz e escuridão, mãe telúrica ou aquática, e que inspira tanto a nostalgia quanto o terror, corresponde a uma convergência de imagens que pertencem aos microcosmos míticos do drama lunar, tratando-se de divindades nas quais a dualidade corresponderia à disjunção das antíteses ou à formação da *coincidentia oppositorum*, a suprema unidade dos contrários, que se faz presente em diferentes temas míticos; traz o processo simbólico de união daqueles pares contrários, os mesmos que acontecem como opostos dentro da perspectiva discriminante dos dinamismos da consciência.

Deuses bicolores do México, do Japão, do Egito ou ainda “Virgens negras”, que no culto católico ladeiam muitas vezes num mundo críptico, as “Virgens de luz”, ou ainda Virgem Maria, cujo nome se repercute no meio de Maria, a Cigana, ou de Maria Madalena pecadora, todas essas teofanias são inspiradas na bipolaridade de seu simbolismo, por um esforço para reintegrar num contexto coerente a disjunção das antíteses. (Durand, 2002, p. 290)

São muitas as imagens da rainha deusa do universo, imagens da bipolaridade, que unificam características contraditórias. Elas possuem um dinamismo de descida em direção à materialidade das coisas, para o substrato da imaginação. Nesse aspecto, o psiquismo se encontra enraizado na matéria, e a imagem da mãe sagrada com seu filho, a comunhão do psíquico com a presença da matéria. Trata-se de uma materialidade que forma a base para a nossa imaginação, o germe do psiquismo, para o processo de deformação das imagens, como visto em Bachelard e Wunnenburger (2015). Assim é a potência imaginária da nutriz com seu amamentando, o que faz da imagem da ligação entre o seio e o bebê algo arcaico e atual.

O abraço da nutriz com a criança não é apenas um abraço de luz, mas um abraço com a terra, uma potência simbólica que remete às dinâmicas de morte-transformação-renascimento. O ventre da mãe é o berço amniótico que remete às matérias líquidas, mas a mãe também é a

terra formadora. O seu oposto é o sepulcro, o retorno à Mãe Terra, e que faz associações com o local de transformação final da síntese matéria-espírito. Tais imagens fazem conexões com o embalsamamento e mumificação, tal como o ovo que se transforma em larva, lagarta, pupa e por último, borboleta. Do ponto de vista mítico, essa descrição ganha expressividade no complexo de imagens que envolvem o mito egípcio que descreve a complexa saga de Osíris, Isis, Hórus e Set. Após ser assassinado e esquartejado pelo grande espírito do mal — a divindade da guerra, da violência, do ciúme e da inveja, apresentada na imagem de seu irmão Set —, Osíris teve seu corpo recomposto por Ísis e, por meio de uma “cerimônia sacramental de amor e morte” (Campbell, 2010, p. 183), dentro da barca lunar em forma dos “chifres da lua” (Durand, 2002, p. 250), ocorreu a concepção de Hórus, que é uma divindade do Céu, representada com cabeça de falcão e cujos olhos trazem o significado do Sol e da Lua. Para vingar a morte do seu pai e assumir a sucessão do poder no Egito, Hórus matou Set, porém, durante a batalha contra o gênio do mal usurpador do trono, Hórus teve o olho esquerdo ferido, seu olho lunar, resultando em um defeito que viria a explicar as mudanças de fase da Lua. Dentro desse mito, vem do Egito antigo uma das mais antigas imagens da nutriz com seu amamentando: Isis amamentando Hórus.

Campbell (2010, pp. 299-300) argumenta que os arcaicos ritos de Osíris, relativos ao universo agrícola primitivo, eram ligados à decomposição vegetal, que apontava ao simbolismo de que a vida renascia sempre renovada por meio da morte. O culto a Osíris, da morte e renascimento do Ser dos seres, estava relacionado aos ciclos lunares, aos animais, particularmente, a serpente, o javali e o touro, que antecedeu o culto a Rá, o deus solar. Osíris é o senhor dos mortos; Hórus é o senhor dos seres vivos, e é do túmulo vegetal de Osíris que nasce o trigo que alimenta a vida (Durand, 2002, p. 298). Os cultos a Osíris antecederam a fase solar da religião do Egito antigo, sem a etapa lunar, mística e psíquica, seria difícil ver o Sol brilhar dentro de uma etapa mais perceptiva e sensorial. O contato com as imagens psíquicas passa por aquelas dos regimes noturno e diurno, em que a formação de um terceiro se refere à poética presente no drama cósmico, que, segundo Durand, é onde “o dualismo se dramatiza e se torna triadismo” (Paula Carvalho, 1998, p. 354), é a formação de um terceiro elemento no qual a conciliação das oposições e a correspondência entre antíteses, anábase e catábase, o fascinante e o horripilante, o belo e o feio podem surgir enquanto imagem poética do oxímoro, do paradoxo, do encontro entre imagens contraditórias.

Assim como o corpo de Osíris é restituído por Ísis, mumificado, o que possibilitou a geração de Hórus, a dinâmica do ser enclausurado nos remete à figura complexa da crisálida,

imagem esta da individualização da alma, do fechamento e do enclausurar-se à espera da iniciação, a qual é dependente da contraparte anímica, do feminino, da *anima*. A crisálida é isomorfa a um plexo de temas que passam pelo útero e por figuras da hibernação, alcançando os requintes das artes tumulares, tendo em vista que “o ventre materno e o sepulcro ou sarcófago são verificados pelas mesmas imagens: as da hibernação dos germes e o do sono da *crisálida*” (Durand, 2002, p. 237). Assim, o sepulcro-berço é a “inversão do sentido natural da morte”, o local do último repouso, ao mesmo tempo, o mergulho ctônico nas profundezas de si mesmo. A maternidade no ventre da terra, isomorfa ao estado hibernante da crisálida, está ligada à gestação que possibilita a transformação para uma nova consciência e em contato com a imanência do mundo, pois a “múmia, tal como a crisálida, é ao mesmo tempo túmulo e berço das promessas de sobrevivência” (p. 238) e que corresponde a uma experiência ritual de antífrase da morte. Tal imagem, semelhante a um vaso psíquico, é capaz de dar continência às feridas da alma e sua transformação, de uma ampliação para uma nova consciência mediante o complexo morte-transição-renascimento. Assim, o rasgar a pele da crisálida e o seu despertar como larva que se transforma em borboleta se confundem com o tema mítico do herói engolido pelo peixe, ou monstro, que precisa rasgar o ventre deste para um vir a ser. Esse rasgar o ventre pode ser visto como a ave mãe que se fere para alimentar os filhotes com seu próprio sangue.

Qual seria o significado de Abeliano encontrar uma imagem da nutriz e seu amamentando em meio à imundície, sujeira e esquecimento, como um reduto perdido da experiência do sagrado em meio ao centro velho de São Paulo? Talvez a pergunta que nos faz a imagem diga respeito ao significado da nutrição; somos mantidos pela seiva que nos nutre, no caso de ser nutritiva, ou por sofrermos efeitos desagradáveis e perigosos, caso a substância seja tóxica. Nostalgia do reencontro *versus* o terror da intoxicação. Assim como a iconografia alquímica é povoada de imagens de aves, corvos, picanços, pavões e outras espécies que, enquanto aparições repentinas, fogem do olhar desatento daquele que se perde em meio às folhagens e arbustos da floresta imaginária, a aparição de uma *avis rara* serve sutilmente de sinal que indica meandros e picadas na floresta em direção à obra, primeiro pelo breu das trilhas fechadas e depois alcançando alguma clareira desconhecida, itinerários, fases e transformações. E assim, no trajeto de Abeliano, surge a imagem de uma *avis rara*, enquanto lê parte do poema de Ciro Costa, em que aparece a alegoria da ave que rasga as próprias entranhas para alimentar os filhotes. A comparação do sofrimento da nutriz amamentando a criança, visto aqui numa perspectiva da simbologia religiosa cristã, amplifica-se com a imagem da ave que rasga as próprias entranhas, ou, como pode ser visto em Jung (2011, p. 200), com a figura do pelicano

alimentando seus filhotes com o próprio sangue, uma alegoria do Cristo, suas feridas abertas enquanto brechas, machucados que apontam para o processo de individuação enquanto movimento em torno das imagens, em que prosseguir, com a tarefa do desenvolvimento psíquico desencadeado pela irrupção das imagens que provêm do inconsciente, torna-se “uma questão de vida ou morte” (p. 199) para aquele que é tomado pelas fantasias que desencadeiam uma transformação psíquica e uma ampliação da consciência. Jung se refere a um significado simbólico deste *pathos*, que vai além de um significado moral ou dogmático, visto que, contrariamente ao dogma, aparece a parte essencial do credo como símbolo comunicante, aquele que permite o diálogo dos pares contrários, o diálogo entre o eu e o si-mesmo. Esse pelicano que alimenta seus filhotes com o próprio sangue é a metáfora viva do útero e do vaso alquímico; se o vaso vasa, a energia se perde e dispersa, e se o vaso dá contorno, então ele contém e alimenta, constituindo a base que dá consistência psíquica, por meio da dialética entre a coagulação e a solução.

Talvez o encontro do personagem de Abeliano com a figura da nutriz e do seu amamentando aponte para a urgência de se pensar até que ponto nosso *habitat* urbano pode nutrir nossos corpos e nossa psique. Em sua deambulação pela cidade e pelo trânsito entre o antigo e o novo, ocorre uma atmosfera de mal-estar da cidade relacionada a uma aceleração maníaca que desemboca num entorpecimento depressivo, num mundo descartável, de superficialidade e de um excesso de praticidade que torna infértil o solo para o cuidado da psique. A necessidade de encontro com as raízes míticas dessa mãe nutridora significa encontrar na materialidade do espaço elementos que possibilitem o cultivo e a deformação das imagens, da vivência metafórica da transfiguração. Nesse trânsito entre o novo e o arcaico, a experiência simbólica acontece na figura de um personagem que questiona a qualidade do solo que proporciona os ingredientes para o nosso corpo e a nossa alma, para o despertar de um sujeito que seja autor de sua própria história.

O protagonista da história *Tango, com violino*, apesar de idoso, é como que uma criança que se nutre e segue com seus passos sua mãe na forma do espaço que habita, a grande cidade de São Paulo, que lhe dá colo. As imagens da Mãe Terra e da Criança Divina formam um par cujas origens míticas e ancestrais se perdem dentro de um mistério difícil de se decifrar, como ocorre em *As Bacantes*, de Eurípedes (480-406 a.C.). Contextualizando a situação, trata-se do momento em que Penteu tomou à força o poder de Tebas e ordenou prender Dioniso, o deus estrangeiro, pois pretendia interrogá-lo e obter informações sobre as atividades das *mênades* que fugiram para as montanhas. Ao ver seu avô Cadmo, o velho rei de Tebas, e Tirésias, o

adivinho, sentindo-se jovens e prontos para subir as montanhas e entrar nas danças de Baco, Penteu, em sua *hybris*, zomba deles como se os dois fossem velhos caducos: “Recuso-me, ó pai, a olhar para essa velhice privada de senso. E se tu deixasses de fora essa hera?” (Eurípedes, *As Bacantes*, 252-253). Em seguida, Tirésias tenta dissuadir Penteu de tamanha insanidade que estava pronto a cometer, advertindo-o sobre os riscos e a estupidez em não se reconhecer a divindade de Dioniso:

Esse novo deus, que tu escarneces, eu não seria capaz de descrever a grandeza que ele vai alcançar pela Hélade afora. É que há duas coisas, ó jovem, que ocupam o primeiro lugar entre os homens: a deusa Deméter, que é a Terra, seja qual for o nome que queiras designá-la; é essa que nutre os homens com alimentos secos; e o que chegou depois, o rebento de Sêmele, o que para completar, inventou e introduziu entre os homens o licor dos cachos, o licor que faz cessar os desgostos dos atormentados mortais, quando se enchem da torrente da videira, e proporciona o sono como olvido dos males do dia a dia – nem há outro remédio contra o sofrimento. É ele que, sendo deus, é oferecido em libação aos deuses, de modo que é a ele que os homens devem as suas bênçãos. (Eurípedes, *As Bacantes*, 271-284)

Os alimentos secos da terra e o líquido das uvas introduzidos por Dioniso formam a polaridade da Mãe e do Jovem Divino. Aqui o seco e o molhado não se contradizem, é o seco que protegerá o molhado e permitirá que ele amadureça, é o líquido que umidificará o seco e não o deixará enrijecer e trincar. Assim é a complementação da secura da Terra com a liquidez da juventude. Dioniso é *puer-et-senex*, ele é criança e velho ao mesmo tempo, como Dioniso-Zagreu é filho de Perséfone, o qual vem da antiguidade e da profundidade dos mundos ínteros, e depois de ser assassinado e esquartejado pelos titãs, renasce a partir do ventre de Sêmele e da coxa de Zeus, mas também, de certa forma, descende de Deméter, pois é da terra que nasce a videira, todavia, além disso tudo, ele também poderia ser considerado como uma força para as *mênades* dançantes que o seguem na animada e assustadora comunidade do *thiasos*. “Dioniso sempre é corpo” (López-Pedraza, 2002, p. 41), corpo de onde sangra o vinho, que também é alimento para a alma dos homens. A ruptura dessas conexões simbólicas conduz à tragédia que a sabedoria de Tirésias tentou evitar com suas orientações. A subida arrogante, inflacionada e alucinada de Penteu pelas montanhas em perseguição a Agave, sua mãe e as *mênades* dançantes o conduzem ao enlouquecimento e ao desastre, como é bem narrado em *As Bacantes*. Já as orientações de Tirésias indicam que o sangue jovem seja armazenado em tonéis envelhecidos e transformados em vinho, em leite vegetal, o que, simbolicamente, seria a transformação pelo intercâmbio entre o antigo e o novo, o temporal e o eterno. A cidade que habita Abelianos também clama para uma descida, no sentido de uma presença, ao invés de uma subida alucinada para uma ideação vaga, e solicita uma desaceleração e um maior contato com as coisas, de um corpo sensível e em movimento pelas ruas, para um reconhecimento dos espaços e para a

construção de novas paisagens. Assim, a nostalgia da busca é antídoto para o terror da intoxicação urbana, não só pelos poluentes químicos e alimentos industrializados, mas por um ambiente que vai perdendo o seu sentido numa transformação que distância o sujeito das imagens da psique e busca uma compensação num consumismo compulsivo que não consegue aplacar a dor do objeto perdido. De qualquer forma, acidade, conforme proposto por Hillman (1993), é um lugar onde ocorre o *soul-making*. É no espaço da cidade e em seus lugares que compreendemos que o trânsito da imaginação mitopoética serve de ponte simbólica para um aprofundamento vagaroso na psique e para uma ampliação da consciência que tem nas cenas da cidade e em suas paisagens perdidas sua matéria de transformação. Campbell (1990, p. 193) se referiu ao mito da Grande Deusa como um imperativo a ser reconhecido enquanto identidade universal que serviria de motivo ecológico para preservação da vida na Terra (que é a dádiva do corpo da Deusa). Talvez o mesmo possa se dizer do corpo da cidade que agoniza de sofrimento e se desassossega de mal-estar, que urge pelo abraço da Mãe, que, como um rebento, necessita sorver do néctar da vida para estar em comunhão com a natureza e sua paisagem. A imagem da deusa-rainha, ou da nutriz e seu amamentando, apresenta o significado de uma urgente necessidade de reconexão com a psique, a falta e a dor que mobiliza a busca é a da desconexão com a psique que está no mundo, no solo da cidade, nas ruas, casas e prédios, e de seus habitantes, uma demanda alimentada pelo sentimento de desamparo que impulsiona a busca do resgate da alma e do corpo de uma vida autêntica para habitar o mundo, a natureza e os espaços transformados pelo ser humano.

3.6 O mal-estar da cidade e o vazio civilizatório

Em meio às andanças peripatéticas de Abeliano pelas ruas da cidade de São Paulo, eis que surge em sua mente instalar uma máquina de pipoca dentro de um cinema da avenida Paulista, aproveitando a ocasião da estreia de um filme. A ideia lhe vem à cabeça justamente após uma festa na Lapa, no baile promovido pelo clube de aposentados “Unidos do Desencanto”. Baile agenciado por Antenor, um de seus conhecidos, e que mescla festa com a comemoração virtual da morte como um ato de celebração da vida. Festa com direito a provocações, piadas, música, dança, paqueras, sexo, violência, briga, sangue e um final na delegacia de polícia. O *senex* em Abeliano é raiado pela juventude do *puer* e aliado a todos esses ingredientes que formam uma mistura capaz de estimular a sua criatividade no sentido de

elaborar aquela resposta, que, desde o início da história, parece persegui-lo em seu desespero e angústia pelas ruas da cidade desencantada. E é assim que: “Na manhã seguinte, Abeliano acorda com dor de cabeça. Recorda sua conversa com o fazedor de pipoca e tem uma ideia que lhe parece fundamental para restabelecer o equilíbrio de nossa precária civilização” (Costa, 2014, p. 278). E para convencer Theobaldo, seu amigo das empreitadas e aventuras quixotescas urbanas por São Paulo, a aderir a tal projeto, Abeliano argumenta que somente umas boas risadas e a recuperação do espírito burlesco poderiam ser uma resposta para uma “época de catástrofes reais e imaginárias como a nossa”, transformando “nossa vida numa paródia de nós mesmos” (p.280-281). Essa instalação de Abeliano poderia ser interpretada como uma espécie de intervenção terapêutica para uma urbe que sofre. A máquina seria instalada dentro de um cinema da av. Paulista, no coração da rica cidade, com convidados importantes e a presença da imprensa para registrar a estreia de um filme de título bastante peculiar e desagradável, “Sangue e moscas”:

Na noite e estreia de *Sangue e moscas*, a sala de espera do *Hollywood Stars* está lotada. Trata-se de um evento importante, pois o filme é considerado a obra prima de Fildus Zanidrik, uma alegoria sobre a banalização do “espírito do açougueiro” que caracteriza nossa época. (Costa, 2014, p. 330)

A máquina foi montada pelo personagem Militão, um antigo conhecido de Abeliano e Theobaldo, que passou anos no sistema presidiário após matar e esquartejar a própria mãe durante um surto de loucura. Apesar de seu passado pesado e inglório, Militão, após ser liberado de seus anos de detenção, torna-se um artífice criativo e genial, capaz de inventar as mais sofisticadas engenhosidades a partir de sucatas e restos de material. E assim que é feita uma máquina de pipoca que funciona em modo contínuo e de forma que, uma vez ligada, seria impossível fazer sua interrupção. Em cima da máquina foi montada uma cabeça de palhaço por onde jorrou uma enorme quantidade de pipocas a se espalharem por toda a área do cinema, além de uma placa onde, com letras vermelhas desenhadas com precisão, surge a frase “Logorreia da cultura ocidental”; e, após uma grave introdução musical ao som de *Assim falava Zaratustra* – composta por Richard Strauss e inspirada no livro homônimo de Nietzsche, surge uma gravação que faz o seguinte discurso, vinda através da máquina de pipocas:

Aproveitando o ensejo deste momento em que vejo a fina flor da chamada elite, camada superior, substrato moral desta nação arlequinal, tomo a liberdade de vos dizer de surdina, sem estardalhaço, o que angustia este palhaço, mais que dor morfina, um cansaço de ver repetir a mesma arenga a cada passo: No que respeita à decadência social, miséria endêmica, pestilências deprimentes e outro qualquer horror, estudado pela fina flor da inteligência acadêmica, não obstante o que digam os esquerdistas e outros dementes, somos inocentes, jangada à deriva, descendo a encosta, a flutuar num agitado rio de bosta, lótus virginal, a florescer no pântano entre o bem e o mal... (Costa, 2014, p. 333)

Esse evento, ponto peculiar da narrativa de *Tango, com violino*, trazendo uma mensagem forte e pessimista, na realidade, funciona como se fosse uma resposta de Abeliano para uma civilização que, a seus olhos, parece marchar em acelerada decadência. Essa decadência civilizatória e de alma o entristece, um vazio preenchido por uma *logorreia* de palavras vazias e sem sentido, quer dizer, que perderam a sua significação poética e instauradora.

A linguagem poética, o *logos* como potência de significação, é algo presente na segunda parte da filosofia Martin Heidegger. Conforme esclarecido por Chauí (2005), o ser “habita” a linguagem poética como forma de não cair no esquecimento; ao invés de se elevar para o ser através da metafísica ou por meio da linguagem científica, o filósofo falou de habitar o ser mediante a poesia, compreendida aqui como uma linguagem instauradora. O ser, portanto, é a “‘casa’ que o homem pode habitar, é a ‘clareira’ que não conduz a parte alguma” (Chauí, 2005, p. 10), não devendo ser confundido com mera aparência, é onde se encontra a verdade enquanto o habitar de todos os entes. Entretanto, se para Heidegger a angústia é o sentimento que pode conduzir o homem ao encontro da totalidade do ser, a sua esquiva leva a uma experiência de fuga e anonimato, a uma tagarelice onde a singularidade sucumbiria a uma vida massificada e alienada de sua principal tarefa, que é o tornar-se si-mesmo. A palavra em seu sentido instaurador pode ser entendida também como foi descrita por Cassirer. A origem da linguagem estaria nas suas associações com os sons da natureza, possuindo assim a linguagem um caráter mítico. A metáfora vincula mito e linguagem, o significado da metáfora aponta, por um lado, para a unidade entre os mundos mítico e linguístico e, por outro, para a sua diferença: “Mito, linguagem e arte formam inicialmente uma unidade concreta ainda indivisa, que só pouco a pouco se desdobra em uma tríade de modos diferentes de plasmação espiritual.” (Cassirer, 1972, p. 114). A palavra anêmica, acaba por cindir natureza, mito e arte, repetitiva e sem um lastro de sentido, ela colabora com a tagarelice e o anonimato de subjetividades vazias e assustadas.

Tem-se na vida urbana descrita na narrativa estudada um excesso de palavras e signos vazios, o qual poderia manter as pessoas num anonimato mascarado por uma falsa exposição de aparências vazias e banais, inexpressivas de subjetividade e carentes, órfãos de um espírito que foi sendo perdido e dilapidado em troca de uma *superficialização* dos costumes, valores e ideais, de uma eficácia racional cuja aparência de inteligência serve apenas para esconder o cálculo, a coisificação, e que conduz à manutenção de existências inautênticas. A música de Strauss, além de poder ser entendida como uma paródia em razão de sua utilização banalizada em eventos sociais os mais diversos, aparece também como referência intertextual a 2001 –

Uma odisseia no espaço (1968), filme profético do cineasta Stanley Kubrick, que justamente traz uma magnífica reflexão sobre um desenvolvimento técnico em sua relação com o ser humano, o psiquismo e seu campo simbólico, enquanto elementos impossíveis de serem reduzidos a uma máquina em sua eficiência técnica e somente racional. Lembremos que o astronauta do filme, uma espécie de Odisseu do espaço sideral, em um momento emblemático da narrativa, desliga a inteligência artificial da máquina e se lança em uma pequena nave para o espaço, em direção a Júpiter, percorrendo um túnel de luzes e imagens psicodélicas, figuras geométricas e contornos de paisagens, deixando como mensagem subliminar que, independentemente de todos os esforços, até mesmo os da razão e da tecnologia, no fundo, todos estamos sempre, por diferentes veredas, a caminho de Júpiter, buscando a teofania. Tem-se, assim, o pequeno eu se abrindo para a comunicação com as imagens da psique. Além disso, há referência ao *Assim falou Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche, que, conforme observamos em Giacoia Junior (2000), pode ser considerado como o grande filósofo da crítica ácida à cultura ocidental moderna. É o personagem de Zaratustra que traz a imagem do ser humano como algo ainda incompleto, uma ligação entre a animalidade e uma possibilidade a surgir como o *Übermensch*, o além-do-homem³⁰:

O homem é uma corda estendida entre o animal e o Além-Homem: uma corda sobre um abismo. Perigoso passar o abismo, perigoso seguir esse caminho, perigoso olhar para trás, perigoso temer e parar.

A grandeza do homem consiste em ser uma ponte e não uma meta; o que se pode amar no homem é ser ele uma *ascensão* e um *declínio*.

Amo os que não sabem viver senão com a condição de perecer, porque, perecendo, eles passam além.

Amo os repletos de um grande desprezo, porque trazem em si o respeito supremo, e são flechas do desejo dirigidas a outra margem.

Amo os que não necessitam procurar além das estrelas uma razão para perecer e oferecer-se em sacrifício, mas que se imolam à terra, para que a terra pertença um dia ao Além-Homem. (Nietzsche, 2014, p. 22)

Uma corda sobre o abismo, o ser humano aparece como um *entre* o ser e o não ser, a determinação e a promessa de futuro, o si mesmo e o outro, o visível e o invisível. A respeito desse trecho de Nietzsche, Hollis (2006) faz uma contribuição, interpretando a travessia que aparece em *Zaratustra* como a da transposição imaginária, enquanto expansão de si mesma pela

³⁰ Giacoia Junior (2000) defende que o *Zaratustra* contém o âmago o pensamento de Nietzsche. A desconstrução da metafísica, a denúncia da hipocrisia moral, as problematizações sobre a educação e o destino da cultura, além é claro da crítica ao Estado, são temas presentes na obra. Sobre o *além-do-homem*, é importante pensar sua concepção a partir de seu antagonismo com a figura do *último homem*, ou seja, o sujeito massificado e uniformizado. O além-do-homem aparece como possibilidade para aquele que “renunciando ao conformismo da sua mediocridade” (p. 58), arrisca-se a ultrapassar a zona de conforto da busca de autossatisfação, da comodidade tão importante para o sujeito moderno.

identificação criativa que podemos ter junto ao atoleiro dos pantanais da alma, daqueles afetos que parecem emperrar nossa vida, mas que são o combustível psíquico para uma maior ampliação da nossa consciência, por meio das angústias, depressões e obsessões em que nos sentimos por vezes aprisionados. Não basta negar os problemas ou as angústias, numa atitude de confronto e oposição, ao contrário, trata-se de vivê-los e imaginá-los criativamente a fim de transformar aquilo que se é, sem buscar um ideal ou uma fuga metafísica, uma renovação imaginária daquilo que está condicionado e aprisionado em definições unilaterais. Segundo Hollis, Nietzsche estava buscando uma reinvenção radical do indivíduo, do *ultrapassamento* do sujeito moderno traído pela tradição ocidental metafísica, que o aprisionou por meio de falsos ídolos e ideais de transcendência e aperfeiçoamento. O atravessar para o outro lado do abismo traria um determinado sentido de liberdade, da possibilidade de reinvenção de si mesmo:

Do outro lado do abismo encontramos a expansão da alma na qual a história está dinamicamente contida, mas não mais determina nossa vida. Nossa experiência familiar e cultural até agora formou a corda sobre a qual balançamos e trememos. Nossa educação, exploração do mundo, o exemplo dos outros e o fato de aprendermos com nossos erros nos leva ainda mais para lá. E ali estamos nós, no meio, a meia distância entre o começo e o fim. (Hollis, 2006, p. 175)

Hollis (2006) ainda fala dessa corda sobre o abismo como uma possibilidade, como “função imaginativa, o poder de nos reimaginarmos como maiores do que a nossa história” (p. 175), um ato criativo da imaginação que talvez não nos livrará desses pantanais de sofrimento e angústia que acabamos por atravessar, mas que, entretanto, traz a possibilidade de assimilar tais medos e tormentos dentro de uma perspectiva menos reativa e mais ampliada, levando a um encontro criativo com a parte sombria e a uma ampliação da consciência para uma vida mais autêntica.

Particularmente, também poderemos ver a imagem do homem bailando por sobre a corda como o processo simbólico que relaciona os pares de opostos. O animal expressaria os instintos primários e inconscientes de que somos formados e dos quais dependemos para sobreviver. No entanto, perigosa é a identificação ou fixação com esse animal, a qual poderia nos conduzir a um tipo de psiquismo animalesco, fundido e confundido com os complexos e os instintos inconscientes. Do outro lado, da corda, o além-do-homem, existe como virtualidade, um devir, uma possibilidade de transformação. O abismo vertiginoso seria o manancial de energia psíquica e arquetípica além dos limites da consciência. O bailarino por sobre a corda é o homem com seu eu consciente que baila ao sabor da força dos ventos, lidando com a turbulência dos afetos, tentando se reequilibrar a cada instante. A corda, como uma função

transcendente (Jung, 1983), permitiria o processo de transformação e transdução simbólica entre consciência e inconsciente. Entretanto, não será pelo voo que se alcança o outro lado, o voo poderia conduzir a tentativas maníacas de superação e negação das sensibilidades, visto que o personagem de Zaratustra deixa claro que ama os que sabem perecer, descer e encontrar seu habitat na Terra.

A concepção de que vivemos um momento de decadência civilizatória aparece por diversas vezes nas observações de Abeliano, que vê as contradições da cidade e das pessoas à deriva, anestesiadas pelo entorpecimento de uma existência inautêntica, imersas em uma civilização que se esqueceu de que uma verticalização só poderia ser alcançada junto aos alicerces do enraizamento da experiência poética e simbólica. Uma visão apocalíptica do mundo, ou de que nossa civilização passa por um período de decadência, ocorre em algumas passagens do livro como, por exemplo, bem caracterizada pela figura de um personagem que se diz ser um profeta, que Abeliano encontra dentro de uma viagem de ônibus para o Horto Florestal. Em meio à sua desolação da apreciação das paisagens da periferia da cidade, empobrecidas de natureza, eis que surge dentro do ônibus um homem de longas barbas e cabelos brancos, talvez um louco desvairado a sair pelas ruas em busca de plateia para os seus delírios, que se apresenta como o profeta Ezequiel, a fazer o seguinte discurso:

Pois agora vos trago outra mensagem sob as vestes de advertência. Anotai o que eu vos direi no livro eterno de vossa consciência. A terra vai sofrer um grande choque, um cataclismo. E não se trata de abalamento de corpo celeste, mas de uma queda radical de virtude, um abastamento do ser. As leis tornar-se-ão letra morta, e o crime a moeda corrente. A velocidade com que isso ocorrerá será surpreendente como uma erupção vulcânica. Os bons serão como ovelhas abandonados a sanha dos lobos. O vício grassará nas almas qual erva daninha ... No palanque, os falsos profetas retalharão o corpo de Cristo e o venderão aos pedaços como badulaques, falsos amuletos para uma pretensa salvação. ... A Igreja paralisada pela ingestão de seu próprio veneno, assistirá à sua derrocada, como a criança que vê o torrão de açúcar se derreter. E num gesto de desespero erguerá seus estandartes, sem se dar conta que a derradeira batalha ocorrerá num circo... Suspeitai de tudo quanto orienta o homem contemporâneo! A civilização se esvairá em jogos de diletantes que perderam a essência. Nada mais é essencial. O homem se tornará casca vazia de si mesmo. Os mortos caminharão pelas ruas vestidos de gala, como se fossem para o baile de gala. Haverá no ar um prenúncio de tragédia, e os mortos sorrirão... O mundo será uma nave espacial conduzida por insanos. A luz projetará sua treva. ... Nem Lúcifer teria sido capaz de imaginar tamanha decadência. A grande destruição não virá pela guerra nuclear e sim pelo vazio, que se expandirá até os últimos limites do ser. Os desertos serão tidos como jardins, incomparavelmente mais férteis que o coração dos homens. (Costa, 2014, pp. 152-153)

Retomando nesse ponto a formulação de Berque (2011a, p. 198): “não é apenas como seres vivos que temos necessidade de uma certa qualidade ambiental... é também como seres sociais, porque o vínculo social se desfaz quando o ambiente perde o seu sentido”. Uma decadência civilizatória não seria restrita a uma única dimensão, ecológica, urbana ou social,

mas se espraia em várias direções. Observando a crise urbana e ambiental, o processo predatório excessivo sobre os recursos naturais, aliado à compulsão de consumo que em casos extremos se assemelha à compulsão do dependente químico, a violência urbana e a banalização e burocratização do mal, relacionados à dificuldade de reconhecimento do outro, assim como a experiência de desencanto com o sagrado num afastamento da natureza e no sentimento de solidão e desamparo no social, são ingredientes férteis que apontam para a contramão de um processo civilizatório e que poderiam levar a uma identificação irrefletida com movimentos de massa, muitas vezes patrocinados pelas diversas mídias, em que a perda dos valores éticos ocorre em sua dupla significação, quer dizer, a fragilização do *ethos*, dos costumes sociais que possibilitam uma maneira exterior de comportamento e de reconhecimento em relação aos outros, e a corrupção do *ethos*, que impossibilita a morada, o *habitat*, o local de pertencimento para o viver humano.

Pensando essa crise coletiva, Damergian (2012) faz considerações da relação entre os aspectos psicológicos e o conceito paradoxal de uma barbárie civilizatória. Parte-se da noção de um sujeito narcísico incapaz de investimentos afetivos saudáveis em relação aos outros, subjetivamente esvaziado e imaturo no pensamento e na reflexão, afastado de uma ponte entre e interioridade e exterioridade, vivendo isolado e dividido num mundo onde reina a culpa persecutória que o impele à destruição dos objetos pelos quais se sente perseguido, amedrontado e hostilizado. Indaga a pesquisadora sobre como reverter essa grave condição do mundo moderno:

Como recuperarmos o sentido da transcendência, um projeto de vida que não contemple apenas o mundo material, os gozos mundanos, as “relações humanas desumanas”, ligeiras e instrumentalizadas? Como nos libertarmos da tirania dos grupos, da submissão servil às forças coletivas esquecendo ou negando implicitamente as capacidades humanas de independência... (Damergian, 2012, p. 121)

O indivíduo-massa contrasta com outra relação possível: quando o sujeito capaz de suportar o sofrimento, a dor e a frustração, pelo mecanismo da reparação, procura, pelo amor, pelo afeto, pela compreensão e pelo perdão, viver a própria subjetividade valorizando o outro. Nesse caso, uma culpa depressiva, ligada aos sentimentos humanitários, teria como base a responsabilidade com o próximo e com o amor. Nessa visão, ser capaz de sofrer nessa posição depressiva significa transcender o medo de sofrer pelo amor ao objeto e, portanto, de melhor poder lidar tanto quanto com as forças da vida quanto também com os afetos destrutivos; desse modo, diz respeito a um sujeito capaz de relações intersubjetivas enriquecedoras. Do contrário, uma existência esvaziada e fantasmática só poderia agir motivada pelo medo persecutório e por

uma hostilidade perpetuada pela defesa-ataque, que esconde o prazer obtido na violência dirigida para o outro, o diferente que contrasta com uma autoimagem especular e grandiosa.

Retornando ao palhaço-pipoqueira projetado pelo artífice Militão, trata-se de um personagem complexo: assassino cruel, ex-presidiário, morador da periferia, um personagem à margem da sociedade, ao mesmo tempo criativo e genial. Será através da sua loucura, de seu *pathos*, que emerge essa resposta de Abeliano, misto de intervenção de arte e protesto, resposta de desagrado para uma sociedade que lança a todos numa existência massificada e com perda de profundidade. É dessa loucura representada nesse louco criativo que se tem a experiência desse *pathos* que traz a psique. *Pathos* e psique são mutuamente dependentes, conforme Hillman (2010), a desintegração do *patologizar* é um dos processos imaginativos fundamentais da psique. O anúncio da tragédia contemporânea vem por meio de um personagem na forma de um maluco andarilho que se diz profeta, e a resposta aparece no livro pela boca de um palhaço ambíguo, de uma sociedade tomada por esse aspecto de arlequim.

Para melhor circunscrever esse *trickster*, essa imagem do palhaço que surge na história, parece-nos necessário nos aproximarmos da divindade africana do Exu que, segundo Trindade (1985), é possuidora de um amplo e complexo simbolismo e função, que atravessa os cultos religiosos, a cultura afro-brasileira e as formas de resistência cultural efetuadas pela magia, como um mecanismo social de enfrentamento das contradições e desigualdades perpetuadas dentro da sociedade brasileira:

A posição de liminaridade do herói mágico expressa a ambiguidade existente na busca do equilíbrio entre forças sociais opostas. Se esta posição liminar preserva a continuidade do sistema social, ela traduz, por outro lado, a instabilidade precária deste sistema. Se a magia ritualiza o desejo de dominar tudo aquilo que se teme, ao mesmo tempo ela revela a ilusão deste domínio, o temor renovado, a busca infinita de uma autonomia nunca efetivamente realizável. (Trindade, 1985, p. 215)

Esse herói mágico a que se refere a cientista social é o Exu, divindade que, entre suas várias faces e aspectos, também possui componente que nos remete à figura do *trickster*, arquétipo ou figura imaginária que, representada pela imagem do palhaço, do *clown*, do arlequim, pode ser prenúncio de algo lúgubre ou nefasto, mas também da possibilidade de mudança e transformação, da inversão, aspecto relacionado à loucura, à dissolução de estruturas rígidas e unilaterais. Essa figura, que pode impactar e trazer confusão e desentendimento, aponta para a ambiguidade das situações humanas, individuais, psíquicas e sociais. Principalmente, pode-se pensar nesse *clown*, figura bufa, tal como o bobo do rei, o qual pode dizer tudo aquilo que quiser, trazendo à tona as forças obscuras do inconsciente e tudo aquilo

que se encontra reprimido. Assim como o bobo pode falar aquilo que o rei pensa e atuar sobre esses pensamentos, mas não pode dizê-los aos súditos ou cortesãos, ou não tem coragem de fazê-lo, o *clown* anímico é o porta-voz, às vezes pela comédia, noutras, por uma via trágica, daquilo que dificilmente seria expresso abertamente pelo eu ou por estruturas conscientes.

O *clown* pode fazer piada, contar anedotas, criar peças que pegam o incauto desprevenido, desenhar charges, escrever textos hilariantes, tornar tudo isso disponível ao público, no cinema, no teatro ou em outros meios. A comédia fornece elementos para desestabilizar formas sociais enrijecidas de comportamentos e atitudes. O pensamento unilateral e rígido clama por uma testemunha para a sua demência, tal como o bobo da corte que zomba do rei e de seus súditos em suas falsas convenções; daí a constelação da imagem do *trickster*. O papel do humor, da ironia e da sátira como reguladores psíquicos é bastante complexo e possui várias dimensões; quando excessivo, pode se transformar em defesa maníaca ou num cinismo que se defende da realidade, tornando-se então um humor evasivo, que torna superficial as situações. Por outro lado, a falta de humor é um sintoma neurótico típico e que tem no mau humor uma aparente justificativa daquele que leva tudo a sério, mas que, em profundidade, opera como mecanismo de defesa reativo que protege formas autoritárias de poder, ou mesmo daqueles poderes autoritários que socialmente perseguem o lúdico, o anedótico, definindo-os e escarnecendo-os como algo que não deva ser levado a sério. Não é por mero acaso que regimes totalitários tendem a perseguir não somente opositores políticos, intelectuais e artistas, mas também os comediantes, quando as charges, certas anedotas e piadas tornam-se proibitivas ou alvos de ataques e assassinatos cruéis. Em uma dose certa, o palhaço e o comediante atuam como substâncias ácidas, dissolvendo certas estruturas rígidas e estabelecidas, atuando também como elementos que relativizam nossas certezas sobre a realidade concreta das coisas e dos fatos que nos acompanham, quebrando certos condicionamentos, desautorizando certas figuras de autoridade internas e externas, de âmbito social. O palhaço triste ou melancólico também é figura dramática importante, é aquele arlequim ligado aos afetos depressivos, ao desespero de uma causa que parece perdida ou à perda de um grande amor. O arlequim melancólico transforma o seu desespero em riso, torna comédia o que também seria tragédia, ou seja, de qualquer maneira, ele é aquele que desestabiliza as formas fixas e coaguladas, mesmo quando se trata da forma triste, da decepção ou da frustração, ele é aquele que nos desloca do peso da banalização das relações e do contexto que vivemos em direção ao riso e à experiência da proximidade com a sensibilidade psíquica.

Abeliano repetidas vezes se comporta como se estivesse *incorporado* por um *trickster*, praticando as mais variadas encenações, construindo personagens, como na aventura do Cardeal, em que sai vestido como tal, provocando as reações mais diversas nas pessoas que encontra pelo caminho, ou quando prega peças em seu amigo Theobaldo. O protagonista também é afetado por outros, muitas vezes sendo confundido por outros personagens tão ambíguos quanto ele, seja a personagem de Laura, que permanece um mistério até o fim da trama, seja da figura ambígua da Morte travestida de Machado de Assis, ou ainda a da Portuguesa de Moçambique, que não é moçambicana e sim cantora de fado de Portugal, ou, nem mesmo isso, pois se apresenta a Abeliano como apenas uma personagem em construção para a história do livro, e que, ao final da história, também pode ser entendida como uma enviada da Morte. Trata-se de personagens duplos e ambíguos, surreais, que também brincam com a imaginação do leitor do livro. Eles não revelam realmente quem são, provocando um jogo lúdico em meio ao trágico, pondo em questão as certezas e apontando para outras visadas, outras perspectivas de se perceber o mundo, questionando o destino planejado e suas tentativas de controle.

Tomando a figura do palhaço, do *trickster*, ou por trás dele, a imagem oculta do Exu, que também possui um caráter *trickster*, não se trata de revelação de um destino trágico, visto que, mais que revelar o destino humano, ele aponta para o indeterminismo, para o acaso e suas tragédias ou oportunidades, explodindo com as tentativas aprisionadoras de se controlar o destino humano:

Assim, não se trata, conforme a estrutura mítica, do desempenho de Exu em revelar o destino humano. Isto implicaria na crença de um absoluto determinismo estabelecido pela simbolização de Exu, enquanto guardião dos domínios do universo, ou em sua função de restituir ou restabelecer a ordem do mundo. O caráter trickster do herói, revela a dinâmica da ação humana. Exu introduz o acaso e a sorte no destino dos homens. Nesse sentido, ele rompe os modelos conformistas do universo, introduzindo a desordem e a possibilidade de mudanças. (Trindade, 1985, p. 79)

Aprendemos, estudando as culturas tradicionais, que é preciso ter cuidado e não esquecer as forças que organizam o Universo. O problema é o esquecimento das raízes, enquanto um grande mal que pode afligir os seres humanos e o equilíbrio psicossocial. Nesse caso, seria esquecer-se de louvar ao Exu, dito com outras palavras, o esquecimento e a perda de sentido com as forças que organizam o campo do imaginário, a perda da comunicação com a dimensão sagrado-simbólica, esquecer-se de que a terra e universo das potências imaginativas se interpenetram e têm seus mensageiros e comunicadores simbólicos. Como na lenda africana contada por Pierre Verger (1997, pp. 11-13), em que o esquecimento de fazer as oferendas à

divindade levou Exu a ficar furioso e, como vingança, ele se utiliza de um boné pontudo, de um lado branco e do outro vermelho, percorrendo o limite entre duas roças e causando uma confusão entre os dois camponeses: um acredita que o desconhecido que atravessa o limite entre as duas roças usa um boné vermelho, o outro, vê um boné branco. Isso faz com que os dois amigos discutam ferozmente e, incapazes de aceitar o ponto de vista do outro, cegos na unilateralidade de suas certezas, acabam por se matar a golpes de enxada.

É justamente o prolongamento desse aspecto agressivo, dessa força antropológica e imaginária que ajuda as divindades na criação do mundo. Sem imaginar, sem sonhar com realidades possíveis e impossíveis e sem realizar trabalhos e sacrifícios necessários, a vida se tornaria inviável. Nos contos Iorubás organizados por Prandi (2001, pp. 43-45), aparece que, durante a criação do Universo, havia confusão e discordância entre os sábios ancestrais, pois cada um tinha uma ideia diferente, e, assim, não conseguiam entrar em acordo. Foi quando Exu veio em auxílio de Olofim-Olodumare e disse que era necessário um sacrifício como forma de purificação das anormalidades que perturbavam a vontade dos bons espíritos e atrapalhavam o início da empreitada da vida. Uma vez que tudo foi purificado por meio do sacrifício ritual, o desejo de criar o mundo foi cumprido, e Olofim reconhece a importância dos atos de Exu que possibilitaram a transição do Caos para o Universo, bendizendo-o para toda a eternidade e determinando a todos que Exu fosse louvado sempre e antes de qualquer empreitada. Exu também era o mais jovem, porém ele almejava a “senioridade”, e acabou sendo considerado velho entre os orixás, e, nesse ponto, vemos mais uma conexão com o arquétipo do *puer-et-senex*, da relação entre o jovem e o antigo, o inacabamento e a estrutura da tradição, a matéria e o espírito, sendo um *entre* que não se define ou estanca em apenas um polo imaginário.

Exu, como mensageiro e intermediador, mestre das encruzilhadas e da passagem entre os mundos, faz-nos recordar Hermes. O mensageiro dos deuses e condutor das almas da tradição clássica grega possui seu caduceu de ouro alado com duas serpentes enroladas, já a divindade africana é detentora do *ogó*, um bastão mágico na forma de porrete, que é símbolo de sua força e poder, é com ele que protege a casa do ancestral Oxalá. São ambas imagens arquetípicas que apontam para uma temporalidade de Kairós: “Exu pode ter matado um pássaro ontem, com uma pedra que jogou hoje!” (Verger, 1997, p. 11). Assim como Exu, Hermes também dinamiza as imagens de passagens e transições, conforme a descrição de Pierre Vernant:

Ao contrário dos deuses longínquos, que residem em um além, Hermes é um deus próximo que frequenta esse mundo. Vivendo em meio aos mortais, em familiaridade com eles, é no próprio coração do mundo humano que se insere a sua presença divina... Mas, se ele se manifesta assim na superfície da terra, se habita, com Héstita, as casas dos mortais, Hermes o faz à maneira de

mensageiro... como um viajante que vem de longe e que se apressa em partir. Não há nele nada de fixo, estável, permanente, circunscrito, nem fechado.... Deus errante, mestre dos caminhos, na terra e em direção a terra: ele guia nesta vida, os viajantes; conduz, na outra, as almas para o Hades e às vezes as traz de volta.... Ele é o elo, o mediador entre os homens e os deuses, tanto os da terra como os do céu... Ele usa o capacete de Hades que o torna invisível, as sandálias aladas, que anulam as distâncias, e uma varinha mágica que transforma tudo que toca. (Vernant, 1990, pp. 153-154)

Héstia é uma divindade que governa a casa da porta para dentro; Hermes, da porta para fora, para o estrangeiro. No trânsito entre mundos e em sua intangibilidade, encontra-se dentro das encruzilhadas, nos cruzamentos dos mundos visível e invisível. Hermes e Exu estão na dobradura entre mundos, abrindo um duplo olhar que permite se encantar para além da banalidade cotidiana a partir de um terceiro ponto. A cada instante, cria-se um mundo possível, da mitopoética do cruzamento simbólico entre as realidades sensíveis e suprassensíveis e que exigem reconhecimento de que o eu consciente é apenas um personagem de todo processo, uma *imagem personificada*, e que, por isso, *deve pagar a oferenda aos deuses*, em outras palavras, reverter o olhar em direção às forças arquetípicas que sustentam o sopro da vida dentro das dinâmicas da psique. Exu e Hermes são imagens do trânsito e intermediação entre os mundos, segundo as tradições sagradas que se estendem entre a África e o Mediterrâneo, mas também, numa linguagem psicológica, intermediários no campo psíquico, mensageiros e condutores das imagens.

As imagens divinas, mitos de ampla significação, trazem sempre uma ampliação para o campo da consciência quando simbolizadas, ou sentimentos de tormenta quando se tornam expressão daqueles complexos inconscientes ativos que surgem como sintomas, clamando para serem ouvidos. Ao descer do ônibus onde o personagem do profeta descreve o apocalipse da decadência moderna ocidental, comenta Abeliano, após uma sucessão de encontros com personagens surreais e com estranhos e incômodos augúrios: “Isto não é um ônibus, pensa Abeliano, é a Nave de Shiva Dançante, a proclamar o fim do baile. Toca a campainha e desce na Avenida São João, diante de uma loja de móveis usados” (Costa, 2014, p. 154). Qual o significado de o ônibus ser uma Nave de Shiva dançante? A divindade Shiva é uma das mais complexas, possuidora de distintas representações: Shiva com Shakti, o amante da deusa; Shiva como o xamã ancestral; Shiva Nataraja, o dançarino cósmico.

Nos antigos templos indianos, ele poderá ser encontrado em esculturas onde aparece em seu abraço erótico com sua consorte, a deusa Shakti, num enlace de fusão, cuja paixão divina é a força sustentadora do universo. Shiva, assim como Dioniso, é sempre movido pelo feminino, ele é a força da matéria, que, por sua vez, é animada e estimulada por Shakti, que é a energia;

por isso, acredita-se, na tradição, que Shiva sem Shakti se torna matéria sem vida. Quando acoplado a Shakti pela ligação “*lingam-yoni*, frequentemente é representado em um único corpo com a deusa, sendo ela o lado esquerdo e ele o lado direito” (Campbell, 2010, p. 183), em que o *lingam* aparece como o falo e o *yoni*, a vagina. Representado, Shiva pode aparecer como um xamã de aspecto hermafrodita, ou como guerreiro ancestral, com sua lança em forma de tridente, mais seu tambor, que produz o batuque marcador do ritmo do universo, além da serpente Kundalini enrolada em seu pescoço, e, ao seu lado, o poderoso touro branco Nandim.

A imagem da serpente Kundalini aparece representada na forma da naja, animal elegante e veloz, possuidor de um golpe certo e letal. Para Durand, “a serpente é um dos símbolos mais importantes da imaginação humana” (2002, p. 316) e é praticamente insubstituível por qualquer outra figura ou imagem. Seria uma simplificação grosseira reduzir seu significado apenas como representação fálica, apesar de possuir forte conotação sexual. Ampliando sua simbologia, Durand (2002) observou que seus atributos podem ser condensados numa tríade com importantes significados para a vida psíquica e para os fenômenos culturais, como um “triplo símbolo”: da transformação temporal, da fecundidade e da perenidade ancestral. Dessa forma, carrega o triplo segredo do ciclo, da fecundidade e da morte, em suas infinitas representações, nas mais diversas e distantes culturas. Símbolo da transformação corporal, traz na sua troca de peles o poder da regeneração e renovação, sendo assim um animal associado também ao ciclo lunar, sua forma podendo ser isomorfa à meia-lua, às espirais ou aos círculos. Enquanto *ouroboros*, ou a serpente que engole a própria cauda, vai além da representação da dialética entre vida e morte, expressando a inversão sem fim entre a matéria da morte e a da vida. Imagem bastante presente nas iconografias alquímicas, a serpente, ou ainda, o dragão ou lagarto que devora a própria cauda, conforme podemos verificar em Jung (2011), apresenta-se como expressão da matéria-prima do processo da individuação, da massa confusa inconsciente, que, a partir das transformações alquímicas, ou mais exatamente, psíquicas, a partir da conjunção entre opostos, desabrocha como a rosa vermelha e branca, tendo como filho mercurial o hermafrodita, enquanto pedra dos alquimistas, imagem da dialética simbólica entre o eu e o si-mesmo. A Kundalini é muito próxima à imagem do dragão, às vezes representado como uma serpente com asas, ou ainda como uma cobra cornuda, o que a aproxima também da imagética do touro. Dessa imagem, resulta aquela da luta do herói contra o monstro, quando vencer a serpente ou o dragão, tema muito recorrente nas mais diversas tradições — como exemplo, as lutas contra os monstros empreendidas por São Miguel ou São Jorge —, pode

também significar o alcance de um instante difícil de revelação, enquanto “o mistério da morte vencida pela promessa do recomeço” (Durand, 2002, p. 320).

Próximo à imagem de Shiva está a do touro Nandim, descrito por Durand (2002, p. 82) como um animal cujos cornos representam a fase crescente da lua e que também expressa a face destruidora do tempo, animal ctônico que significa a terra e o ruído. O touro, besta quadrúpede, fortemente vinculada às forças da terra e dos instintos primitivos, é rico em relações míticas, seja como o touro de Poseidon, progenitor do Minotauro (Campbell, 2010, p. 34), ou em *As Bacantes*, de Eurípedes, quando o atormentado tirano Penteu alucina, vendo Dioniso transformado na forma de um touro (López-Pedraza, 2002, p. 92).

Shiva é face destruidora e transformadora da divindade. É uma divindade muito antiga, podendo ser considerada anterior à composição dos Vedas³¹, e, já no período védico, irá se apresentar na tríade divina de *Brahma-Vishnu-Shiva*. Se Brahma é o criador do universo e de todas as formas e imagens, e Vishnu é a divindade protetora que preserva o equilíbrio entre as forças cósmicas, Shiva pode ser associado à dinâmica dos ciclos de vida-morte-transformação, e seu aspecto destruidor assusta aqueles que querem se prender às formas fixas e não aceitam a passagem pelo fluxo da vida. Shiva é divindade da morte e do sexo, cultuada durante os ritos e práticas tântricas, quando também pode estar associado à face terrível e sanguinária da divindade feminina Kali (Durand, 2002, p. 290). Além dessas representações, também é muito conhecida sua imagem de Shiva dançante, aquele que dança dentro de um círculo em chamas.

Shiva, divindade cíclica, divindade hermafrodita ou acoplada, é também o dançarino supremo. Shiva-Natarāja, “o senhor da dança”, brande com uma mão um pequeno tambor que ritma a manifestação do universo, com a outra a chama do sacrifício. Dança cercada por uma auréola de chamas (*prabhâ-mandala*). (Durand, 2002, p. 336)

Podemos observar em Durand (2002, p. 295) que a *Dança de Shiva* está associada ao regime noturno da imagem, expressando a profundidade ontológica da rítmica do mundo, podendo ser comparado ao ciclo de transformações do antigo livro chinês *I Ching*, “*O Livro das Mutações*”, e diríamos que, até mesmo, expressa uma poderosa imagética das transformações que vão muito além das possibilidades da compreensão humana, quando fixada e organizada no tempo de Cronos. Tanto a *Dança de Shiva* quanto o *I Ching* estão mais relacionados ao tempo sincrônico de Kairós. Na imagem da *trimurti*, Shiva, o destruidor, aparece associado a Brahma, o criador do universo, mas também a Vishnu, o bem-aventurado

³¹ Os mais antigos textos sânscritos, escritos aproximadamente entre 1500 e 500 a.C. Segundo a tradição eles são de autoria divina e antes do registro por escrito teriam sido transmitidos oralmente por vários séculos. Recuperado de <https://berkleycenter.georgetown.edu/essays/vedas>.

preservador dos mundos e dos seres. Jung (2011) fez uma interpretação psicológica de tais imagens, em associação às transformações alquímicas e ao processo de individuação psíquica, a partir de uma iconografia da imagem da *trimurti*, em que as forças cósmicas da religiosidade hindu podem ser análogas às fases de transformação da alquimia e, também e principalmente, às dinâmicas psíquicas do processo de individuação:

O triângulo simboliza a convergência do todo para a ponta da unidade; a tartaruga representa Vishnu e o lótus sobre o crânio e as duas chamas, Shiva. Ao fundo, o sol radiante de Brahman – o todo corresponde ao “opus” alquímico, em cujo contexto a tartaruga simboliza a “massa confusa”, o crânio, o “vaso” da transformação e a flor, o “Si-mesmo”, isto é, a totalidade. (Jung, 2011, p. 167)

Jung resume nessa fórmula imagética, na qual convergem as místicas orientais e ocidentais, a transformação da massa confusa do inconsciente com a ampliação da consciência arquetipicamente constelada. A relação entre a consciência do eu e a comunicação simbólica com o si-mesmo é expressa na mística e nas religiões como a relação sagrada entre o humano e a divindade. Desse modo, enquanto a consciência é circunscrita no tempo-espço de sua existência biográfica, historicamente determinada, por outro lado, “o si-mesmo é por definição o centro e a circunferência dos sistemas conscientes e inconscientes” (Jung, 2011, p. 220). Por sua vez, da mesma forma que se referir à divindade remete sempre a uma indefinição — dada pela própria natureza de um fenômeno que se ancora no mistério, naquilo não observável ou percebido pelos sentidos humanos ordinários, ao contrário da experiência consciente que nos é mais evidente em nossa experiência cotidiana —, o si-mesmo é intangível às noções baseadas somente nas evidências obtidas pelos sentidos, podendo ser intuído na dobradura entre o visível e o invisível, no campo da experiência simbólica e no tempo de Kairós.

Hillman compara, em se tratando da temporalidade, o *senex* à imagem de Cronos, dimensão temporal da experiência, enquanto o *puer* fica associado a Kairós, ao tempo do acaso e da sorte, das coincidências e da oportunidade. Como lembrou Hillman (2008, pp. 168-169), Kairós também é fenda, tendo o sentido de atravessar as brechas, portanto, diferenciando-se do tempo Cronos-*senex*, que é justamente tempo na sua extensão e limitação. A imagem da divindade dançante segura em uma das suas mãos o tambor do tempo, dimensão Cronos-*senex*, mas, na outra, segura a chama que abre os véus da percepção, dimensão Kairós-*puer*, assim, apresenta-se não como uma negação ou luta contra as forças da temporalidade e da morte; conforme apontado por Durand, pode-se tratar de uma vivência mais cíclica dessa temporalidade, associada ao regime noturno e à estrutura dramática dos fenômenos da imaginação.

Enquanto parte do rito dionisíaco, a dança aparece como propiciadora de uma experiência extática que conduz à união com a alma, cuja imagem aparece nas *mênades*, em *As Bacantes*, de Eurípedes, naquelas mulheres que eram banidas da cidade e se refugiavam nas montanhas para o culto a Dioniso, remetendo-nos a um encontro com o feminino no sentido anímico, na transformação da rigidez da consciência do eu cristalizado em formas fixas em busca de uma nova consciência, em que o sacrifício do animal, a *tragodia*, na forma de um *sacrum facere*, aparece como uma metáfora do preço pago para se atingir um outro nível de consciência, menos cristalizado, mais amplo e também menos subjugado pelas forças instintivas. Se a dança dissolve a rigidez de uma consciência hipertrofiada, a libação do licor dos cachos da videira opera uma alteração do estado de consciência: o fazer sagrado é o preço pago para aquele que é uma ponte, e não uma meta, conforme falou o Zaratustra de Nietzsche.

A dança ritual, associada à música, enfraquece as resistências, e é uma forma de atingir estados alterados de consciência e de buscar um contato profundo com o espaço íntimo do ser, um caminho para se conectar com uma temporalidade psíquica além daquela vivenciada na banalidade cotidiana. Tanto a situação do “profeta apocalíptico do ônibus”, ao falar de uma decadência de nossa civilização, como a “máquina de pipoca” e seu palhaço que denuncia a “logorreia da cultura ocidental”, ou do ônibus enquanto a “Nave de Shiva”, circunscrevem situações de uma dinâmica transformativa. Existe um mal-estar na civilização evidente na história, que, além de sua dimensão com as esferas sociais, políticas e econômicas, também aparece como um problema cultural, de um *logos* que se enfraqueceu de sua função simbólica e de instauração de significados, tornando-se defensivo, abarrotado de palavras e colagens em excesso, que mantêm o anonimato subjetivo, reificando o sujeito que se torna mais um, individualizado e coisificado em torno de seu narcisismo e massificado junto à tagarelice, dentro de uma falsa evidência que vai colocando cada um no anonimato. Tanto na individualização excessiva quanto na massificação, algo se perde, a dimensão subjetiva se esvazia das imagens simbólicas e passa a operar mediante simples signos agenciados por diferentes instituições de poder, como igreja, estado, família, mídia, etc.: “O processo de individuação é, igualmente, um processo de diferenciação” (Bernardi, 2006, p. 151). Individuação também pode significar uma diferenciação no universo psíquico, do seguir o movimento e operar as deformações das imagens, não somente como algo decorrente de um processo, mas ligado ao instante transformador do aqui-e-agora.

Por outro lado, amplificando os conteúdos em direção às figuras míticas do trânsito entre luz e escuridão – se a luz sempre produz sombra, não é menos verdade que, através do contraste,

a escuridão intensifica o brilho da luz –, divindades da transição entre diferentes dimensões psíquicas como Exu ou Hermes, ou Dioniso, da celebração do corpo e da vida, mas também do dançarino Shiva, destruidor e transformador cósmico, trazemos um pano de fundo para a história, cuja turbulência prevê estados de mudança e transformação, além de um olhar mais voltado para uma desaceleração e descida dos movimentos. Estas também são imagens que em suas representações trazem à lembrança a mistura do antigo com o novo, do alinhamento assimétrico e paradoxal entre diferentes temporalidades, que são tempos presentes, Cronos e Kairós, tempo quantitativo e instante oportuno, ou diferentes modos de orientação, sistematização e acaso, ordem ou desordem, planejamento e oportunidade, das dificuldades de conciliação de fenômenos que parecem apartados na consciência linear das coisas, permanecendo sem resposta ou conclusão definitiva.

Em Durand (1988), observamos a função da imaginação simbólica para a reequilibração simbólica e como fator de regulação do equilíbrio psicossocial. Essa logorreia de palavras vazias bem poderia aparecer alinhada a uma aceleração técnica, uma profusão de signos e imagens indiferenciados, ou mesmo uma alta rotatividade de sentidos, quando haveria pouco tempo para uma acomodação simbólica, o que geraria uma assimilação selvagem desses sentidos e que certamente poderia interferir na adaptação dos grupos humanos ou dificultá-la por diferentes modos de organização de imagens e símbolos, gerando sensações de mal-estar e desconforto diversos, um vazio existencial, além de a possibilidade dos conflitos humanos e de interesses se intensificarem. Daí a importância de formas simbólicas ou metafóricas de reconexão, do retorno à metáfora como forma de religação entre linguagem e mito. Sem equacionar linguagem e mito, palavras e imaginário, ficaria difícil pensar em novas possibilidades de organização coletiva viáveis para o habitar a cidade, ou até mesmo, para uma relação ecossistêmica mais ampla.

Se existe um mal-estar da cidade, também poderia haver uma terapia. De qualquer forma, diria que, tal como na antiga medicina de Hipócrates, quando a doença evoluía pelo tempo de Cronos até atingir o seu ápice, que é a Crise, cabia ao médico estar atento ao Kairós, o momento oportuno, que, a partir de uma abertura ou brecha, apresentaria a fissura, o veio que poderia conduzir a uma cura. Somente Cronos, o tempo quantitativo que regula a vida dos homens, pode não ser suficiente como saída para os problemas e dilemas culturais e civilizatórios, visto que ele determina o crescimento e a finitude, a ascensão e a decadência natural de todas as coisas visíveis: além dos princípios de progresso, desenvolvimento e declínio marcados pelo tempo do Cronos-*senex*, existe o instante da imagem de Kairós-*puer*, marcado

pelas asas mercuriais; o tempo cósmico não exclui o tempo histórico, porém é de imagética singular, abalizado por ciclos, alternâncias e momentos não lineares, ao contrário da percepção linear que temos do tempo histórico ou cronológico. No ápice da Crise, é imperioso não se esquecer de Kairós, o acaso, a abertura e o ponto propício à mudança que circunscreve o destino dos homens e seus sistemas sociais e de valores, o tempo arquetípico que poderá ofertar novos caminhos de transformação.

3.7 O viandante e a imagem do espírito errante

Abeliano é um tipo de *flâneur* que utiliza as viagens de ônibus para percorrer os recantos de uma cidade que, ao seu olhar, perde os encantos. Viajar de ônibus, ir e vir para todos os lados, vai além da fuga da situação de seu abandono, a qual, mais que pessoal, aponta para um sentido existencial. Enquanto o personagem viaja pelas ruas, pode, pelas janelas dos ônibus, observar o cenário urbano e travar os contatos mais inusitados com outros passageiros, viajantes com ou sem destino certo. Segundo Tester (1994), a *flânerie* é uma atividade de passeio ou, como se poderia dizer, *de dar uma volta*, que tem no *flâneur* um motivo recorrente na literatura, na sociologia e na arte urbana, particularmente, como um elemento representativo da vida metropolitana. As origens do *flâneur* remontam à Paris do século XIX e estão relacionadas à vida moderna dentro da cidade grande. Ele foi motivo de reflexão de importantes intelectuais, como Walter Benjamin, para quem o *flâneur* parecia atravessar uma cidade-labirinto entre o turbilhão humano da grande cidade: “A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. O *flâneur*, sem o saber, persegue essa realidade” (Benjamin, 2000, p. 203). Em Charles Baudelaire, o *flâneur* é o artista que segue o fluxo humano pelas ruas labirínticas da cidade grande, o poeta para quem os espaços e cenários urbanos formariam uma espécie de paisagem para a existência, e é esse poeta “o homem da multidão, em oposição ao homem no meio da multidão [tradução nossa]” (Tester, 1994, p. 3), ou seja, um estar no meio do fluxo metropolitano sem se perder totalmente dentro dele, mantendo um certo distanciamento, ou um centro em meio às circunstâncias, seria tudo aquilo que possibilitaria a experiência poética, do observador atento, incógnito e ao mesmo tempo sem deixar de ser mais uma face em meio à turba, em seu movimento frenético. Tester observou que, em Baudelaire, a questão ontológica não poderia ser restrita somente ao sentido do *ser*, mas ocuparia o sentido do *fazer*; logo, a busca de uma vida mais completa traria o imperativo de sair do isolamento da vida privada e

alcançar os espaços públicos da cidade, onde o movimento e a ação formam o núcleo da busca de sentido. Trazendo essa questão para a modernidade, no sentido a ela atribuído por Baudelaire, ocorre a relação entre o transitório e o imutável, no próprio trânsito do *flâneur*, que também é expressão da dualidade do homem, da tensão entre uma alma eterna e a efemeridade do corpo. Quanto à arte, essa relação corresponde ao amálgama buscado por esse artista da modernidade, na figura do solitário *flâneur*, andarilho e observador apaixonado, que fixa a sua residência no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito, que é o “príncipe que flui por toda parte do fato de estar incógnito... caleidoscópio dotado de consciência... um *eu* insaciável pelo *não-eu*” (Baudelaire, 1996, p. 21). Tal como o caleidoscópio que produz inúmeras imagens que se transformam constantemente, o *flâneur*, tomado de sensibilidade, vai percorrendo seu entorno e o mapeando em busca de um *não-eu*, de uma experiência intersubjetiva e de alteridade que transcenda os limites da sua individualidade.

Esse personagem inquieto, que parece ser impulsionado por um desconforto da alma, foi encontrado por Baudelaire no conto *O homem das multidões*, de Edgar Allan Poe, em uma expressão inquietante. No conto, um homem saindo de um estado de convalescença, o narrador da história, passa a observar o veloz movimento humano nas ruas londrinas, misturando-se na multidão em perseguição a um estranho, o qual é, porém, paradoxalmente e ao mesmo tempo, um *familiar-desconhecido* que lhe chamou a atenção enquanto assistia ao movimento frenético e desordenado da multidão. Uma história de uma caminhada pelas ruas moldadas pela transformação industrial da Londres do século XIX, que, no conto de Poe, é disparada por um olhar de um estranho, de um outro, gera o imperativo para que o personagem do conto saia do estado de mal-estar em que se encontrava, na busca de algo desconhecido, cuja alteridade traria a promessa de uma surpreendente história: “‘Que estranha história não estará escrita naquele peito!’ – disse comigo mesmo. Veio-me então o desejo ardente de não perder o homem de vista e conhecer mais a respeito dele” (Poe, 2001, p. 395). Motivado pelo desejo de manter aquele outro sob seu olhar, o personagem do conto sai em perseguição daquele estranho desconhecido, que bem poderia ter servido ao pintor alemão Moritz Retzsch como modelo para uma imagem insólita: “Jamais eu vira qualquer coisa de semelhante a essa expressão, mesmo remotamente. Lembro-me bem que minha primeira ideia, ao avistá-la, foi que Retzsch, se a houvesse contemplado, tê-la-ia preferido, especialmente, para suas encarnações pictóricas do diabo” (2001, p. 395). Situação de um encontro com uma alteridade radical e desafiadora que pode ser

bem ilustrada pela pintura de Retzsch, *Die Schachspieler*³², na qual um jovem com um olhar introspectivo se encontra concentrado dentro de um jogo de xadrez contra uma figura enigmática de um outro mais velho que o encara com um olhar desafiador. Entre eles, mais para o fundo, ocorre a presença de um anjo que, com olhar calmo, parece cuidar, guardar, orar pela situação.

A cena do jogo de xadrez possui conotações que vão além de um mero jogo de estratégia. Já a cena do jogo com uma figura anímica retorna também no filme impressionante de Ingmar Bergman, *O sétimo selo* (1956), quando um cavaleiro medieval questiona a sua fé enquanto percorre vilas e campos europeus durante uma epidemia da peste negra. Com o escudeiro que o acompanha, ele encontra uma trupe de teatro, com quem prossegue viagem, o que demonstra a natureza intersubjetiva de toda e qualquer jornada. Ocorre durante suas andanças um jogo de xadrez com uma figura anímica sombria que se apresenta como a Morte, mas que, em nossa leitura, também representa o encontro e o embate com as forças psíquicas. Mais que um encontro com uma figura amedrontadora, o cavaleiro joga com aspectos de sua psique, aprofunda-se em sua alma, ao invés de negá-la ou tentar dela se esquivar.

Em *Die Schachspieler*, aparece um jovem e um homem maduro, uma imagem assimétrica que poderia levar a interpretações apressadas. Procurando ver através, a separação entre os dois poderia indicar aquilo que Hillman (2008, pp. 150-155) descreveu como a unilateralidade do apenas-*puer*, que está pronto para arriscar-se a voar e morrer, e a unilateralidade do apenas-*senex*, que persiste e persevera até endurecer. Contudo, os dois jogam xadrez, um dos mais fabulosos jogos da criação humana. Eles estão ligados e, em vez de permanecerem na ferida aberta e hemorrágica do *puer* ou na parte defeituosa do *senex*, jogam, disputam travando contato. Entre os dois, ocorre a figura de um Anjo, talvez a expressão da capacidade simbólica de transdução, ou ainda, quem sabe, trata-se da imagem de uma espécie de *enfermeira da alma*, que, paciente, cuida da ferida para que, ao seu tempo, cicatrize. Ela espera tranquila enquanto guarda para que tudo dê certo. Essa situação é o contraponto de Ulisses, cuja ferida já cicatrizada aponta para uma consciência-ferida-e-curada, uma consciência iniciada, na qual o próprio tecido que marca a cicatriz é a ponte que expressa ser

³² O desenhista e pintor alemão Moritz Retzsch (1779-1857) nutria grande fascinação pela obra *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). A partir de seu interesse, desenvolveu uma série de ilustrações para a primeira parte do Fausto. Seu desenho mais famoso é *Die Schachspieler* (1831) – os jogadores de xadrez – onde aparece o que poderia ser o jogo de xadrez entre Mefistófeles e o Fausto jovem. Informações recuperadas de: <http://www.one-more-move-chess-art.com/MoritzRetzsch.html>; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/354051>.

Odisseu *puer-et-senex*, pai-com-filho, masculino-com-feminino, corpo-com-alma, antigo-com-novo.

Ainda, essa imagem poderia ser aquela em que, na sua totalidade, remete-se ao *homo duplex*, conforme visto em Paula Carvalho (2000), ou também a relação entre metade-diabo e metade-anjo, metade-mortal e metade-imortal, metade-*senex* e metade-*puer*, difícil dizer o limite entre os dois. Entendemos que, numa duplicidade fundante da condição humana, mas na qual uma parte é projetada na outra, trata-se de uma situação de alteridade, em que somos habitados pelo estranho do qual fugimos, ou daquele que perseguimos pela curiosidade ou pelo desejo, como no conto de Poe, de um homem que sai em multidão, tal como uma imagem que emerge da confusão inconsciente, talvez em busca de uma consciência mais ampliada de si mesmo, como uma tentativa de reconciliação com a psique que se encontra difundida e dispersa pelos cantos da cidade em movimento.

Sobre esses andarilhos e viandantes urbanos, viajantes de longas estradas, perseguidores de paisagens a serem descobertas, exploradores dos percursos urbanos, o movimento errante e exploratório aparece como presença importante na qualidade de expressão estética de intervenção nas paisagens e nos cenários urbanos. Careri (2016) faz um estudo, partindo do comportamento do andarilho que já acontecia no paleolítico com as tribos nômades, cujos percursos já fizeram, provavelmente, a primeira intervenção humana no ambiente e, detalhando mais recentemente, a arte do século XX, e descreve como essas andanças tomam um novo formato e ocorrem em diversos movimentos, nos quais o caminhar e o explorar os espaços, além de intervenções estéticas, também são modos de propor diferentes olhares e perspectivas sobre a cidade, a paisagem e as formas de habitar. Desde a primeira intervenção dadaísta, que buscava explorar o espaço banal da cidade, em 1921, passando pela deambulação surrealista, iniciada em 1924, que explora o “inconsciente da cidade”, visto como um grande mar de líquido amniótico repleto de possibilidades de expressão, e seguindo para a *derivé* dos situacionistas, em 1954, cuja atividade lúdica e criativa propunha investigar a *psicogeografia* do espaço urbano, tais movimentos e comportamentos têm na imagem do *perder-se* um comportamento exploratório que aponta para os aspectos esquecidos e para os espaços vazios do território urbano e, quem sabe, também, para os dinamismos psíquicos que nele se referem. Careri também inclui, nessa estética da caminhada errante, expoentes importantes da *land art* e também do *earth work*, formas de arte com intervenção nas paisagens, como a viagem por uma estrada em construção pela periferia de Nova York empreendida por Tony Smith em 1966, ou a intervenção de Richard Long, *A Line Made by Walking*, de 1967, cujo registro fotográfico

apresenta uma linha reta resultante do caminhar sobre a grama em direção a uma densa camada escurecida de mata, e ainda a odisseia suburbana de Robert Smithson, misto de viagem, registro literário em forma de diário e ensaio fotográfico pela periferia de Nova Jersey, que resultou no *The Monuments of Passaic*, também de 1967. Conforme observado por Careri, tanto a *antiarte* urbana dadaísta quanto as deambulações surrealistas do início do século XX tinham como fio condutor o âmbito literário; já as intervenções dos anos 1960 tinham assento no teatro, nos *happenings* urbanos, ou na escultura, como em alguns exemplos da *land art* na intervenção na paisagem. Enquanto para o artista visual estadunidense Carl Andre, a estrada era a própria escultura ideal, para Richard Long, “a arte consiste no ato mesmo de caminhar, na realização de sua experiência” (Careri, 2016, p. 113). Esses apontamentos convergem para a observação de parecer existir uma linha lógica entre a intervenção na paisagem e o ato do caminhar estético, sendo o trabalho de Robert Smithson um exemplo da interligação desses vários elementos em uma única obra.

Farias (2003), em seu prefácio ao artigo de Smithson – *Um passeio pelos monumentos do Passaic, Nova Jersey* –, descreve o impacto do trabalho do artista como um tipo de foto-ensaio, uma obra de arte realizada de forma imprevista e que ganhou destaque no contexto altamente criativo dos anos 1960. Esse trabalho, realizado por um artista que, conforme observado por Farias, nessa intervenção inaugural, foi capaz de materializar em uma revista um entrelaçamento entre arte, ciência, mapas, textos e registros fotográficos, abrindo caminhos inusitados de expressão criativa e que têm como base, por exemplo, o registro textual em forma de relato que lembra aspectos da literatura *beat*, como na poesia de Allen Ginsberg e, principalmente, nas narrativas de viagens feitas por Jack Kerouac. Os *Monumentos do Passaic*, de Smithson, em verdade, correspondem a um relato sobre o rio poluído e seu conjunto de canos de escoamento de dejetos, além de outras imagens de seu entorno e de Nova Jersey, descrição de fragmentos de paisagens que toma como base as ruínas de um rio imundo e do complexo ao seu redor: ponte, canos, caixa de areia, entre outros elementos. Tais fragmentos são como restos, monumentos, excessos resultantes de um incorporar excessivo. Não se trata simplesmente das ruínas decorrentes da decomposição das construções, mas sim das ruínas de um processo edificante, quer dizer, de *um crescer até a ruína*, um crescer que, nas palavras de Smithson, revelam um sentimento de vazio:

Passaic parecia estar cheia de “buracos” em comparação com a cidade de Nova Iorque, que parece compacta e sólida, e esses buracos são, em certo sentido, os vazios monumentais, que definem, ainda que não pretendam, os vestígios da memória de um jogo de futuros abandonados. (Smithson, 2003, p. 127)

Há, assim, uma relação com o espaço onde a ausência revela mais do que a presença, buracos e profundidades que apresentam o sentido de um vaivém de futuros maltratados, danificados ou mesmo desamparados. Com sua arte, Smithson estabelece afinidade não com uma representação de uma paisagem abandonada e degradada, mas sim com um prolongamento sensível de uma perspectiva revelada em seu olhar. Podemos imaginar seu trabalho como a captação de um *ethos* fraturado, de uma morada fragmentada, o contrário da percepção da paisagem como uma parte da natureza organizada por um olhar ou domesticada. Entretanto, ainda se trata de ordenação, produto da relação com os elementos desse terreno esburacado, muito revelador, de um indizível ou um impensado, quer dizer, daquilo que, numa obra literária, dá a pensar aos leitores o que está nas entrelinhas, indo para além do texto, e que, no caso do trabalho de Smithson, no conjunto de seu relato com seus registros fotográficos, incomoda e nos obriga a perceber o que se apresenta por meio das falhas e dos espaços vazios do cenário por ele captados. Esse cenário mostra o que é alcançado, entre outros fenômenos, sobre a questão do tempo, a entropia e a relação humana com uma paisagem que se dissolve e surge em seu “último monumento”, quando uma caixa de areia se transforma na “maquete de um deserto” (Smithson, 2003, p. 128): espaço da desintegração e do esquecimento, metáfora de uma ausência, da secagem dos oceanos, do desaparecimento das montanhas e das florestas, um triste monumento de partículas em meio à paisagem poluída e degradada do entorno do Rio Passaic. Além de apresentar a degradação ambiental do local, observa-se no relato do artista um questionamento, pode-se dizer que existencial, no qual atemporalidade, infinito e morte surgem no campo da *irreversibilidade entrópica*. Mais adiante, o artista propõe um exercício de imaginação em que parte de uma caixa de areia estaria dividida pela metade entre areia preta e areia branca, e uma criança andaria em círculos misturando as duas e formando um composto de areia cinza. Sugere então o artista que, caso a criança fizesse uma movimentação contrária, de nada adiantaria, o estado original nunca seria alcançado, o acinzentado só iria aumentar, prova da ação da força da entropia. A viagem-relato-ensaio de Smithson escapa do determinismo da objetivação de uma paisagem naturalizada, apresentando um trabalho que é resultante de sua relação com os elementos de unificação e organização do campo em que se encontram o poluído Rio Passaic, suas ruínas e estruturas adjacentes, o que resulta numa percepção do vazio, da fragmentação e de um movimento humano alinhado ao do processo entrópico. Tem-se a entropia na forma de uma *paisagem entrópica*, se assim se pode dizer, como elemento que preenche os vazios e lacunas do processo de edificação humana das grandes metrópoles.

A partir de todo um histórico de deambulações e andanças, Careri (2016) propõe uma forma de caminhar estético, no qual essas viagens pelas regiões amnésicas das grandes cidades penetram em zonas híbridas do urbano e em *territórios vazios*, entrópicos, mas possuidores de um grande campo potencial formador. Para Careri, a cidade contemporânea é um mosaico, um arquipélago formado por ilhas onde aparecem regiões urbanas mais centrais, desenvolvidas, porém mais inertes, e um entorno formado por um oceano amniótico de águas periféricas e amnésicas, um campo potencial e dinâmico para a formação de novas formas urbanas, modos de habitar, e diferentes possibilidades de experiência de subjetivação. Em sua proposta, o andarilho percorre espaços esquecidos da grande metrópole, vagando por um arquipélago urbano fractal formado por mares de zonas vazias e entrópicas em busca de novas possibilidades de paisagens. Sobre esses “vazios urbanos”, “aglomerados de matéria sem forma”, que constituem o desenho da cidade contemporânea, eles sugerem a estrutura intrínseca da geometria dos fractais:

Se se aceita o fato de que a cidade se desenvolve por meio de uma dinâmica natural similar à das nuvens ou a galáxias, compreende-se como ela é dificilmente programável e previsível, em razão da quantidade de forças e de variáveis que entram em jogo. Mas observando o processo de crescimento, vê-se como as ilhas, ao se expandir, deixam em seu interior áreas vazias e desenhando figuras de bordas irregulares, que apresentam característica de autossimilaridade, uma propriedade intrínseca das estruturas fractais: em diferentes escalas, podem-se observar os mesmos fenômenos, como a distribuição irregular dos cheios, a continuidade dos vazios e a borda irregular que permite que o vazio penetre nos cheios. (Careri, 2016, p. 158)

Essa forma urbana é isomorfa à das galáxias, das nuvens e vapores, e também lembra as geografias dos espaços marítimos, com suas ilhas e arquipélagos envoltos pelas extensões líquidas. Após falar do comportamento nômade do neolítico, da *flânerie*, da primeira intervenção urbana do Dadá, da deambulação surrealista proposta por Breton, da *derivé* situacionista e das novas formas de intervenção de arte na paisagem, como a *land art* e o *earth work*, que também podem incorporar a caminhada nas suas formas de ação, Careri (2016) chega ao *stalker*, como esse explorador e viajante contemporâneo que sai em grupo buscando novas perspectivas de cenários, para o lado esquecido da urbe, que, na forma da “estética de um percurso errático” (p. 159), vai podendo transformar cenários formando paisagens a partir de um mosaico de fragmentos. O nome *stalker* apareceu inicialmente, nesse sentido, no filme homônimo de Andrei Tarkovski.

O filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski, traz um cenário de distopia, representado de duas maneiras: a primeira, em branco e preto, traz cenários interiores e escurecidos, o local onde habitam os personagens em seu cotidiano, e a segunda apresenta-se em cores dentro de um ambiente nebuloso que corresponde a uma região paralela e proibida de visita, chamada

simplesmente de “Zona”. Ninguém na história consegue explicar exatamente como a Zona teria se formado: poderia ser o resultado de um choque de um meteorito ou ainda o que sobrou das ruínas de um conflito militar, ou, quem sabe, seria fruto de um ataque de forças alienígenas. A Zona apresenta uma mistura de paisagens com um tipo de vegetação onde se mesclam pedaços de um território abandonado do campo, restos de mata nativa, cursos de água e lagos, além de ruínas de construção, daquilo que parece ter sobrado de algum ambiente urbano em desintegração, bem como estruturas diversas, postes e tanques de guerra enferrujados e cobertos de vegetação que também compõem uma enigmática miscelânea a qual vai formando insólitos cenários que se metamorfoseiam com a passagem dos personagens da história. Fenômenos estranhos ocorrem na Zona, território cercado de armadilhas e perigos, que parecem seguir as regras do aleatório e do acaso. Enfim, a Zona parece ser um território que resiste a qualquer forma de apreensão ou enquadramento, permanecendo um local enigmático; apesar de poder intuitivamente parecer familiar, conserva-se incognoscível, e apesar de parecer estar prestes de revelar algo, mantém-se hermético. Feito de uma substância quase que onírica, em seus restos de construção, o local é preenchido por cômodos cheios de água, goteiras e vazamentos que enchem os espaços interiores, como que feitos de um líquido amniótico onde se encontram objetos perdidos e em latência, de onde brotam formas intrigantes e imprevistas. Aqueles indivíduos que, formando um grupo de exploradores, arriscar-se-iam a entrar, a vagar e a observar esse estranho território, são conhecidos no filme como os *stalkers*.

Para Careri (2016), os *stalkers*, que podem se aventurar por nossas metrópoles, aparecem como que movidos pela força da *errância*, a qual já estava presente desde o comportamento dos antigos nômades. O arquiteto italiano defende uma tese de que a cidade contemporânea apresenta como desafio tentar conciliar o modo de vida sedentário, formador das cidades, com o comportamento nômade, apostando no conceito de uma cidade nômade, por mais estranho que possa parecer tal imagem. Nesse contexto propõe, por meio das viagens, caminhadas e deambulações, a formação de um novo olhar, que abra espaço para uma cidade que permita que Abel habite o mundo. Vale aqui lembrar que, segundo a tradição bíblica, o assassinato de Abel por seu irmão Caim abre o caminho para a formação das primeiras cidades. Aqui temos um mito de uma cidade que é consequência da morte do pastor nômade, do assassinato do irmão. Careri (2016, pp. 36-37) observa que a raiz etimológica do nome “Abel” lembra *hálito* ou *vapor*, já a do nome “Caim” possui ligações com *possuir*, *governar* e *ferreiro*. Enquanto o trabalho de Abel consistia em pastorear e atravessar os campos e os prados, mas também era alguém dado ao tempo livre para divagar, devanear, jogar e *errar*, Caim precisava

controlar o tempo e se dedicar ao útil e produtivo para que seu trabalho na terra vingasse. Enquanto o primeiro podia se deixar levar mais pelo devanear e pela experiência simbólica, o segundo era pressionado a transformar a matéria pela ação e pelo controle. O fratricídio aqui marca uma cisão entre o lúdico e o trabalho, entre o *Homo ludens* e o *Homo faber*, mas principalmente uma dissociação de atitudes, supondo que, simbolicamente, Caim e Abel formariam como que um par de opostos complementares. E o que é curioso, como consequência de sua punição divina, Caim também se torna um errante e, ao final, funda a primeira cidade.

O personagem principal de *Tango, com violino*, o viandante Abeliano, carrega Abel em seu nome. As origens de seu nome aparecem neste trecho em que conversa com a personagem Margarita:

Seu pai certamente se chamava Abel; e sua mãe, Ana. Juntaram os nomes e... Abeliana, minha irmã, nasceu dois anos antes. Morreu de tifo. Herdei-lhe o nome. Lamento... Ela olha para a rua, pensativa. Na calçada, um menino ameaça um cão com um pedaço de madeira. Não é estranho? diz ela, ainda emocionada. Duas pessoas que admiram Felisberto Hernández se conhecem num ônibus, a caminho de Diadema. Até parece uma história de Felisberto Hernández. E daqui a pouco nos separamos para sempre. Não necessariamente. (Costa, 2014, p. 39)

Abeliano apresenta um temperamento lúdico e provocador em seu andar errante pela cidade. É um viandante que, apesar de apresentar um histórico de trabalhador, é um professor de história da arte aposentado que, no momento da narrativa, estaria mais para um *Homo ludens*. Em seu devanear e nos seus passatempos das viagens de ônibus pela cidade encontra um modo de lidar com o ócio. Nessa sua aventura de jogo, de uma apropriação não utilitária de sua existência, aos poucos vai à sua deriva, constituindo um universo simbólico em torno de si e dos outros. Ele é um viandante cujo espírito errante busca a forma poética na cidade que habita.

O espírito errante já aparecia registrado nos monólitos neolíticos e pode ser relacionado ao comportamento das antigas andanças nômades. O menir, a enigmática lápide longa “representa a primeira transformação física da paisagem de um estado natural a um estado artificial” (Careri, 2016, p. 56). Esses monólitos de diversos tamanhos e detentores de uma densa trama de significados não somente marcavam pontos de percurso e encruzilhadas, não tinham, como se esperaria, somente uma função de indicar direções, mas também eram lugares onde aconteciam “celebrações rituais ligadas à errância: percursos sagrados, iniciações, procissões, jogos, competições, danças, representações teatrais e musicais” (p. 59). Às vezes, os monólitos eram agrupados em fila, noutras ocorriam em formas geométricas; entre muitos nomes que já foram chamados, também foram nomeados como as “pedras dançantes”, quando eram associados às danças e aos processos rituais. Já se acreditou também que esses menires

tinham sido homens que se transformaram em pedras como resultado de uma punição de Deus por se entregarem às danças profanas. Já entre os romanos, acreditava-se que o menir fosse um simulacro da divindade Mercúrio por também estar presente nas rotas de comércio e guardar as encruzilhadas, características associadas à divindade, e que, além disso, marcavam o trânsito das pessoas por sobre a terra e o percurso de suas almas para o além. Quanto à questão da formação das cidades, a deambulação errática e nômade da Antiguidade, com seus monólitos neolíticos, poderia apresentar uma função de mapeamento simbólico-religioso dos lugares, o que já conferia um caráter estético ao mapeamento dos percursos. Às vezes, esses monólitos apresentavam sinais e desenhos, que se remetem a tempos primordiais, os quais indicavam os espíritos do eterno errar, como era o caso do *Ka* egípcio, cujo hieróglifo lembra o corpo humano com os braços elevados para o Sol em busca do abraço protetor da energia divina e que é, segundo observado por Careri (2016, pp. 60-61), o símbolo do “eterno errar”, do movimento da força vital, cunhado pela “petrificação vertical do raio solar” dessas pedras primeiras que emergiram do Caos, que dizer, do infinito vazio primordial. Além do *Ka* egípcio, podemos observar que, na Grécia antiga, também havia espíritos da passagem, figuras aladas, como Hermes, e aqueles espíritos itinerantes, como é caso de Pothos, a imagem do navegador errante e da busca de uma consciência iniciada (Hillman, 2008, p. 154).

Entretanto, qual sentido teria esse comportamento de *flâneur*, esse caminhar pelos labirintos urbanos, e ainda pelas veredas psíquicas, pela ótica de sua dimensão imaginária e arquetípica? Segundo Paula Carvalho (2000), esse comportamento de andarilho, que também nos remete aos sistemas míticos do herói andarilho ou dos navegantes, do ponto de vista biológico, estaria ligado ao aspecto da *neotenia* humana, ao inacabamento e à incompletude característica da espécie humana. Essa incompletude caracteriza uma riqueza existencial, uma abertura para a aprendizagem e a renovação permanentes em contraposição aos mecanismos institucionais de fixação e normatização dos comportamentos e das formações subjetivas. Esse inacabamento demanda o movimento criativo, não uma identidade rígida e definitiva, mas sim é a busca permanente de uma “mitização da vida”, dinamizada por um sentimento semelhante ao da *Sehnsucht*, de uma ânsia desconhecida: “Trata-se do amor nostálgico e do impulso para algo vago, indefinido e indeterminado. Trata-se de uma forma de ‘eros’ sublimado que acabará por dar origem ao ‘complexo das viagens’ ou ‘complexo do Wanderer’” (Paula Carvalho, 2000, p. 496). Nesse sentimento de busca e do nostálgico, vaporização da força de Eros, ocorre — dinamizado pela figura mítica de Pothos para uma filosofia do inacabamento, tal como no

fenômeno da *neotenia* humana — um meio termo entre o *logos*, como racionalidade, e o *mythos*, como função simbólica, o que converge para uma ética do *pothos*:

Consistem ambas na descoberta e no reconhecimento, e portanto na proposta, de uma filosofia do inacabamento e incompletude (ou plenitude) humanos, vendo-se tal fenômeno não como uma “falha” ou “*capitis diminutio*”, uma “*redução do ser*” mas, ao contrário, precisamente como uma riqueza ôntica e uma abertura de teor ético-metafísico, no sentido em que a “*indefinitude do homem*” significa uma proposta de liberdade, um anseio por esgueirar-se, pelo desejo de “*desrealização*”, pelo “*inassouvissement*” às “formas objetivadas” das instituições sócio-culturais e “*eclesiais*”, aos “*institutos*”, e assim lançar-se na vivência da presença de uma fonte de criação permanentemente renovada no universo do comportamento humano e da cultura, senão do próprio cosmos (“*caosmos*”). (Paula Carvalho, 2000, p. 497)

Nesse trecho de Paula Carvalho, apresenta-se uma ética da abertura, de uma desrealização que constitui um sentido de liberdade, a ética de *pothos*, que singra entre o *logos* e *mythos*, entre sentido e imagem. Essa abertura para o mundo e para a exploração do espaço e do indeterminado, caracterizada pela busca nostálgica e pela não especialização, é relativa à figura mítica de Pothos e à figura arquetípica a ele relacionada do *puer-et-senex*, conforme descrito por James Hillman (2008). Esse encontro com a alteridade em meio a seus trajetos urbanos se remete à solidão, a uma tristeza, ao sentimento de que a vida passa depressa demais, reforçado pela metáfora da viagem de ônibus, um reflexo simbólico potente da existência. Existe um ponto de partida para a viagem e um ponto final que não se encontra mais distante. São muitas paradas, pessoas sobem, pessoas descem, encontros e despedidas, chegadas e partidas. As personagens femininas por quem Abeliano nutre empatia ou sentimentos amorosos poderiam ser reflexos psíquicos, projeções que Abeliano tem de sua *anima*, mas também poderiam personificar a sua nostalgia, conforme destacado por Hillman (2008) e por Paula Carvalho (2000), no que diz respeito ao herói andarilho, ao caminhante, ao peregrino, movido pela força erótica de Pothos, sentida como um sentimento vago de saudade, a *Sehnsucht*.

Mas que saudade é essa? De onde virá tal nostalgia? Será um desamparo que sentimos de nossa separação do ventre da mãe? Talvez o seja em parte, à medida que tal experiência nos remeta a uma outra. Buscando referência em Borges (2003, p. 51), temos a *experiência original* descrita por Eudoro de Sousa, de onde vem uma saudade como um “gosto amargo da lembrança” misturado a um “doce travo de esperança” e que são os sabores de que a consciência recém-nascida se alimenta sobre a unidade originária perdida, da separação entre o divino, o humano e o natural. Além de um nascimento humano, também é o sabor que surge no momento do nascimento de uma mitologia, um *logos* do *mythos*, da transição do drama para o poema, da ação junto às divindades que se desloca para a forma verbal do mito, do mito vivido agora somente como uma reminiscência. A saudade é a de um mundo onde o natural, o humano e o

divino ainda não haviam surgido como formas separadas; assim nasce um sentido mitopoético para o sentimento de desamparo.

Eros, além de desejo, afinidade, amor inconsequente e força de vinculação, também aparece nos aspectos seguintes: *himeros*, desejo físico e atração pelo que está presente; *anteros*, amor correspondido e não correspondido; *pothos*, desejo pelo que está ausente ou uma porção espiritual do amor. Eros também está relacionado ao *poro* grego (buraco, fresta, abertura), daí os poros epidérmicos, que são também as conexões e sensibilidades do corpo ou entre corpos em contato, a troca de sensações e afetos, caminhos que buscam resolver as carências por meio do toque, da expressão do desejo e da força de vinculação: “Nesse caso *pothos* poderia referir-se ao componente espiritual do amor ou ao componente erótico do espírito” (Hillman, 2008, p. 189), porque, conforme defendido por Hillman, a fenomenologia do *puer* não trata somente de um desejo nostálgico pelo incesto com a mãe, não sendo somente regressão, mas uma busca de conjunção, que aproxima os mistérios de Pothos daqueles mistérios de Elêusis, nos quais a iniciação promovia a experiência de que mãe-filha, ou Deméter-Perséfone, primavera-inverno, correspondiam-se em um único e mesmo fenômeno, ainda que pudessem parecer estar separados ou distantes, mesmo quando uma se encontra no mundo exterior e a outra permanece em seu ciclo de hibernação embaixo da terra.

A imagem dessa busca, movida por um componente espiritual do amor e, ao mesmo tempo, como um componente erótico do espírito, poderia nos atravessar como as ânsias da busca e do descontentamento de ficar parado. Também pode se tratar do que aparece em figuras de olhares perdidos, portadoras de um misto de tristeza e de amor, daquilo que parece estar à espera, enquanto o olhar procura algo longe, da expressão de uma ânsia por alguém ou algum lugar, um olhar para fora e para dentro, na esperança de algo desconhecido, sentimento que faz contato com instâncias do cuidado da alma.

Segundo Homero, após deixar Calipso, Ulisses naufraga e vai à ilha da Feácia onde é acordado na praia pelos gritos das moças que, ao vê-lo, fogem por receio do homem nu. Somente Nausícaa o ajuda. É ela quem lhe oferece roupas para vestir e o alimenta para lhe dar forças, em seguida, levando-o ao palácio de seu pai. Ela era uma moça muito bonita, de traços tão delicados que poderiam lembrar alguma deusa. Quem sabe nela se pudessem notar traços que remetem à Mãe Terra ou às divindades ctônicas, jovens donzelas divinas como aquelas comentadas por Jung (1993b), ou então, ela poderia lembrar a Core, como as deusas-donzelas descritas por Kerényi (1993b), jovens lindas, sedutoras e furiosas ao mesmo tempo, figuras que poderiam se prolongar para imagens e temas como de Ártemis, a virgem da floresta com seus

cães companheiros, ou ainda da divindade Perséfone³³, a senhora das mundos subterrâneos. Nausícaa e Odisseu parecem ter ficado virtualmente enamorados, mas sem um desenlace ou encontro que referendasse seus sentimentos. Hillman (2008) sugere que, após esse banho nas águas oceânicas e seu restabelecimento, Ulisses passa por uma renovação, ele não está preso entre os opostos, e o encontro virtual amoroso com a jovem de aspecto divino apenas confirma a maravilha do velho e do jovem que se renovam, pois Ulisses, *o dorido errante*³⁴, não fica preso nem ao complexo materno nem ao paterno, cuja ferida arquetípica marca a civilização ocidental, representada pelo ciclo Urano x Cronos x Zeus, ou por outros que, ao longo da história, representam e reproduzem a tensão entre o pai e o filho, o antigo e o novo. Ulisses não fica preso na neurose da identificação histórica ou literal ao perceber sua natureza imaginal. Já a cuidadora anímica na forma de Nausícaa é aquela que, com seu amor, cuida para que a ferida se torne uma cicatriz, que reverte os sintomas pessoais e coletivos em direção à imagem da ferida arquetípica; por isso, deve ficar claro e compreensível por que Laerte-Ulisses-Telêmaco é sempre *senex-et-puer*, ou *puer-et-senex*.

Se a nostalgia arquetípica remete à própria nostalgia do arquétipo, à saudade do passado, de um outro tempo, ao anseio de retorno a terra, à busca de raiz, na realidade, seriam temporalização, secularização ou comercialização do que, revertendo ao mito, encontraríamos na forma de uma nostalgia arquetípica. Tal nostalgia, para Hillman (2008, p. 184), está muito próxima à noção da *epistrophé*, da reversão, partindo da ideia de que, para todo e qualquer fenômeno, existe um modelo arquetípico ao qual voltar, retornar, reverter. Trata-se de acompanhar as formas sensíveis para as suas fontes imaginativas (Corbin, 1998), ir em direção oposta, do retorno em direção ao campo das imagens. O estar perdido, a demanda pela viagem, a inquietação e a divagação, a sensação da falta do lar e da nostalgia que devaneia com um lar, os sofrimentos causados por tais sentimentos são todos formadores do impulso e da motivação para a procura e a busca de imagens arquetípicas. O objeto secreto dessa caminhada divagante, muitas vezes desconhecido pelo viandante, que, desconhecendo seu objetivo, poderia parecer perdido aos olhos de quem se encontra de fora, não é o desejo incestuoso pelo regaço materno,

³³ “Athena e Ártemis como companheiras de Perséfone, estavam presentes no seu rapto – assim o mito une três variações sobre o tema da Core em um único incidente. Ártemis e Perséfone são como dois lados da mesma realidade. Ártemis é a ativa. Ela carrega a morte em si mesma na forma do ato de matar. De acordo com Homero, ela era uma leoa para as mulheres na Arcádia, e, em Ática, ela era uma urso. Perséfone é completamente passiva. Ela estava colhendo flores quando foi raptada pelo Senhor da Morte [tradução nossa]” (Kerényi, 1993b, p. 108).

³⁴ Além do epíteto de “O astuto”, conforme pode ser visto em Hillman (2008), a palavra “Ulisses” também pode significar *ferido na coxa* (p. 150), e “Odisseu”, além *daquele que avança diante dos perigos*, pode significar *dolorido, ou o que produz dor* (p. 152). Já para Grimal (1987, p. 88), entre os etruscos, Ulisses ficou conhecido como *o errante*.

não será um regresso ao espesso e morno ambiente amniótico intrauterino. O objeto da busca é secreto, mas não por capricho do viandante, que parece deambular perdido pelos caminhos da floresta, do deserto, dos mares ou da urbe e entre fragmentos de fantasias da psique profunda, ele é secreto por tanger realidades que vão além do percebido imediato, ou passíveis de reproduções exatas.

A questão do andarilho primordial, tal como Ulisses, ou nas travessias *entre-mundos* ao estilo de Hermes, não é deflagrada simplesmente pelo tabu ou interdição da mãe, e, assim, não poderia ser simplesmente explicada por um desejo incestuoso, nem pelo estado de conforto da vida intrauterina. Daí a importância de compreender tais processos como alinhados às imagens arquetípicas do espírito errante, como no caso do mito de Pothos. Neste, a saudade aponta para a questão da separação entre duas metades, em que o desejo da volta ao lar, movido por Eros, é a busca de uma sizígia. Singrar por mares desconhecidos conduz a perigos; é o caso do *puer aeternus* em seu sentido sindrômico, descrito por von Franz (1992), que pode naufragar, visto que possui em seu movimento já o prenúncio de queda, fracasso ou autodestruição em sua fixação ao complexo psíquico materno. Como Pothos, também existem riscos, mas que são regulados por meio de uma iniciação ritual. O ritual como forma simbólica de canalização da energia psíquica permite uma maior segurança para a empreitada. Para Hillman (2008), Pothos é o anseio por aquilo que não pode ser obtido por um só golpe, é um objeto secreto, algo que se encontra além, mas que pode ser confundido com o anseio de um ente querido, ou ainda pode ser creditado como uma saudade do descanso e do infinito, uma vez que é movido por Eros: “Este lado de Eros torna possível viver num mundo como se estivéssemos presentes à cena de uma impossível ação mítica, mitologizando a vida” (p. 190). Dessa forma, Pothos se confunde com a força vital das plantas, como uma espécie de amor vegetal, que se espalha errante buscando caminhos; também é nome de uma planta trepadeira, que cresce, se enrolando aos obstáculos, e subindo em espiral como uma jiboia.

Hillman (2008) descreveu uma regulação ritual para o Pothos por meio do antigo culto da Samotrácia, que, na Antiguidade, era rito iniciatório cuja importância podia ser comparada à dos antigos mistérios de Elêusis e que também trata de uma relação entre duplas. Se, em Elêusis, os ritos trabalhavam o par mãe-filha, na Samotrácia, o rito parecia relacionar também uma dupla, só que a de um jovem e a de um outro mais velho. A Samotrácia, ilha no norte do Mar Egeu, que se localiza próxima à costa da Trácia, era sagrada por ser considerada uma proteção contra os naufrágios, refúgio dos marinheiros e viajantes. Lá havia um santuário que, em sua prática ritual, trazia um mito que remetia a um par desigual de figuras, uma mais jovem

e outra mais velha e que, por analogia, podem levar a relações do tipo natural e cultural, humano e divino, não-iniciado e iniciado. Esse par também aparecia de forma figurada, na representação de um menino e de um homem mais velho: *puer-et-senex*, um jovem e um velho protegidos por uma deusa, uma imagem da *anima*, da alma.

Apesar de os detalhes acerca do mistério e da iniciação na Samotrácia permanecerem desconhecidos até hoje, a hipótese de Hillman é que sua iniciação era uma encenação que ensinava a Pothos a respeito de si mesmo, no sentido de evitar o naufrágio ou a queda pela renegação da energia psíquica, conduzindo o iniciado, da psicopatologia, a uma transformação profunda que resultaria na consciência, ou no reconhecimento de nossa natureza essencialmente dupla. Aqui, a ânsia de Pothos conduziria à consciência transformadora acerca de uma duplicidade, que pode ser representada pelos pares jovem-velho, mortal-imortal, divino-humano, masculino-feminino. O essencial da questão é a assimetria e sua metáfora, como uma abertura que torna possível a manifestação de um ser autêntico, porém marcado por uma alteridade ontológica: “A iniciação transmite uma conscientização de que a individualidade não é essencialmente unidade mas duplicidade, e que nosso ser é metafórico, sempre em dois níveis ao mesmo tempo” (Hillman, 2008, p. 198).

Entretanto, essa iniciação de Pothos não se resolve na unicidade ou na busca de uma experiência de totalidade, mas acontece durante a assimetria, permitindo sua chegada por meio da harmonia dos contrários, pela produção de um terceiro simbólico. Isso não deve ser entendido como uma simples duplicidade, visto que, na realidade, o símbolo é duplo enquanto tensão entre duas metades. Ainda, esse terceiro também se refere ao que poderia se denominar de *homem metafórico*, o qual, tal como a metáfora viva e os símbolos, deve ser considerado enquanto conjunção de polos-metades. Segundo Paula Carvalho (2000, pp. 505-507), a imagem intangível na esfera da influência de Pothos só pode sobreviver pela mediação da imaginação, quer dizer, a iniciação de Pothos parece apresentar um mito a respeito de um ser metafórico, da possibilidade de transposição de um sentido próprio para um sentido figurado, que vai além da sua função como figura de linguagem. A aproximação entre o *Anjo* e o *Monge*, entre a psique impessoal e a subjetividade pessoal por meio de Pothos, só pode se dar por uma transfiguração metafórica quando a imaginação criativa refaz a aproximação de instâncias que antes pareciam separadas e heterogêneas. Trata-se do repousar durante uma *pressa vagarosa*, do permitir manter os opostos juntos numa tensão balanceada, deixar a história nos alcançar a partir das suas consequências, sem travação nem precipitação.

A assimetria que poderia levar a uma sensação de estranhamento é a presença de alteridade intrapsíquica, o que leva a uma ambivalência, à inquietação e à busca, em que tal natureza essencialmente dupla não é um produto de uma dissociação, mas sim condição primária do ser e que estabelece uma relação metafórica. Este ser que está sempre fora do nosso alcance não é um outro que está perdido e além de nós, ele é reflexo; a assimetria de base revela que somos produto de uma desigualdade ontológica fundamental. Resumindo, a nostalgia não é saudade regressiva e, muito menos de um objeto literal qualquer, as caminhadas e deambulações, em seu sentido profundo, conduzem à fenomenologia deste espírito errante, do Pothos enquanto *puer* em sua relação com o *senex*, cujo desejo não é a nostalgia do objeto perdido, mas a própria *epistrophé*: “Nosso desejo é pela imagem que inicia o desejo; é *epistrophé*, desejo que reconduziria o desejo à sua origem no arquétipo” (Hillman, 2008, p. 200). Assim, ao final da jornada, descobre-se que o anjo desejado é o reflexo metafórico de si mesmo; o anjo buscado se refere à imagem total de nossa própria natureza angelical. Voltar para casa e para o lar é retornar para aquele receptáculo do *Timeu* de Platão, o espaço do devir, da *chôra*, que, diferentemente do *topos* enquanto o lugar onde um corpo está situado, é uma realidade sensível, possui um sítio que lhe é próprio (Berque, 2012b), exercendo a sua função e conservando a sua natureza do vaso úmido capaz de conter, imaginariamente, nossa alteridade original. O viandante está em busca da metáfora e da poesia e, em seu comportamento errante, é impelido pelas imagens psíquicas a realizar a imitação de seu destino mítico por meio da travessia pelos espaços, da resignificação dos lugares e da construção de novas paisagens por intermédio do corpo e do caminhar.

Assim como existe um terceiro simbólico — o da experiência poética, que intercambia, pela da metáfora, a relação entre habitante-cidade, eu-outro, consciência-inconsciente, onde o habitante, andarilho da cidade grande, torna-se um mitopoeta por meio da harmonia dos contrários e das diferenças, do antigo e do novo, do tempo e da eternidade —, o caminhar errante, a repetição circular e a contradição formam o caminho para a psique presente no espaço de resignificação, da *repoetização* mítica do espaço habitado. É o mover-se, habitar e reverter a partir da transformação das imagens, umidificando o espaço e seus lugares potenciais que ali sempre existiram, mas que dependem de um olhar e de uma relação. Trata-se de uma narrativa poética marcada por um inacabamento e, portanto, que não deve ser confundida tão somente com um resgate por meio da história pessoal ou coletiva. As imagens da busca, do caminhar e da sua conjunção apontam para uma odisseia que não é somente uma narrativa do passado, mas um devaneio poético em direção ao futuro.

3.8 Do mal-estar para a ação de entrar em contato com a cidade

A narrativa de Eduardo Alves da Costa apresenta sua singularidade quando, ao invés de trazer imagens ameaçadoras e de confronto, opta justamente por compensar aquilo que nos falta, faz uma denúncia trazendo à tona não somente os problemas, mas a sugestão de alguns ingredientes que nutrem a condição de mal-estar dos habitantes e da cidade. Ele não aponta somente para a fumaça do incêndio, nem para os destroços da queimada de um ambiente ressecado, ao invés disso, trata de abrir caminhos e propostas. Numa metrópole e sociedade marcadas por individualismos e distanciamentos interpessoais, o autor propõe o encontro e a troca intersíquica como forma indispensável de jornada para uma promessa de transformação. Seus personagens não são realistas, como é comum em boa parte literatura urbana contemporânea, eles tendem ao fantástico, uma aposta para a alteridade frente ao insólito, o encontro com o estrangeiro e o diferente. Ao invés de isolamento e inércia, seu protagonista propõe a deambulação e a viagem pelas ruas e avenidas da cidade, como o testemunho daquilo que o aflige numa cidade que parece beirar uma psicose de signos e palavras que perdem sua qualidade poética e instauradora. Enquanto busca do poético pela narrativa, narrar a cidade é narrar a si mesmo e o outro, a possibilidade de resgate, rememoração que conduz a um porvir. Sobre essas considerações, o texto sugere alguns caminhos de entendimento por meio de seus conteúdos e de sua forma literária, alguns aspectos do mal-estar na cidade e da cidade de São Paulo, das percepções dos cenários e das paisagens e do campo psíquico e intersubjetivo posto em questão.

- 1) Uma odisseia urbana motivada pela nostalgia da imagem e um vislumbre da tentativa de resgate das relações entre o presente e o ancestral. Um primeiro sentido para o desamparo e para o mal-estar dos tempos presentes.

O título da narrativa, que traz estampado a dança e a música, o corpo e a melancolia, a vida e o tempo, pode remeter a uma experiência sensorial, corporal e dionisíaca, do rito que intenta restabelecer o sentido vital ao operar uma relação polêmica e simbólica com nossos instintos, com os elementos irracionais e sua possibilidade de inscrição cidadina e estética. Uma civilização que se desvia da experiência ritual e mítica, enquanto formas simbólicas de regulação psicossocial, tenderia a uma fragilização de seus vínculos, da relação entre o indivíduo e o coletivo que se distanciam, da comunicação intrapsíquica que se torna opaca enquanto se vive na superfície banal dos acontecimentos, preenchendo-se por meio do consumo

compulsivo e buscando evitar o sofrimento a todo custo, o que, na pior das hipóteses, alimentaria a formação de subjetividades anestesiadas. As passagens e transições sociais, assim como as transformações psíquicas, perderiam seu significado instaurador, a alteridade submergindo para um retorno ao mesmo, propiciando a permanência num estado de inércia, embotamento ou, então, a irrupção de comportamentos destrutivos e violentos.

O sentimento de solidão para quem envelhece dentro de uma cidade grande como São Paulo poderia apontar para uma solidão mais generalizada, daqueles que se perdem dentro do anonimato da massificação que acomete um grande centro urbano. Esse sentimento também denuncia a poluição de um excesso de palavras vazias, imagens e sons que se misturam nas ruas e avenidas, que inviabilizam qualquer vislumbre de paisagem, concreta ou imaginária. Se a paisagem é síntese entre o interno e o externo, do visível e do invisível, a experiência de sua ausência aponta para a vivência de dicotomias. Essa saturação de imagens, aliada a um consumismo compulsivo, parece se relacionar a uma certa anemia simbólica, na qual imagens e palavras se enfraquecem de sua condição poética instauradora de significados. O poético perde terreno para o pragmático, é o excesso de informações e palavras esvaziadas de sentido. Ao invés da umidade da alma, aparece a superficialidade dos acontecimentos, a secura de um cenário que, em sua ânsia de crescimento e aceleração maníaca, dirige-se para a desolação.

A cidade, alinhada às narrativas que se ancoraram dentro de uma tradição literária das viagens e andanças, na forma de certas deambulações urbanas e que já aparecem na *flânerie*, na deambulação surrealista e também nas viagens *beat*, como resposta estético-poética para questões existenciais e para as contradições das promessas do progresso civilizatório e da vida urbana, parece tentar resgatar a relação entre envelhecimento e juventude, em uma perspectiva anímica. A dor do abandono e a nostalgia da busca que move os personagens literários andarilhos talvez fossem uma busca inconsciente que relacione o jovem perdido na procura da imagem da figura ancestral, metáfora da dificuldade de relação entre o novo e o antigo, entre a periferia e o centro, urbano e psíquico ao mesmo tempo, de uma estranha assimetria que parece se insinuar por entre as entranhas de nosso psiquismo coletivo. Já no cenário dinâmico da urbe, temos uma velocidade e aceleração hiperativa de um progredir urbano e social que se descola da tradição ou ancestralidade e que, em seu voo ideacional, apresenta um mal-estar difuso e divagante. De tudo isso resultam vazio, solidão, desamparo, tristeza. Daí também a saída para fora, para as ruas, para o espaço público, em busca de uma reconexão, de restauração anímica dentro da cidade, local onde o antigo e o novo se cruzam e conflitam sem cessar.

- 2) A grande cidade contemporânea parece apresentar condições insuficientes para sustentar as necessidades e os pré-requisitos para ser e existir de forma plena; todavia, o cultivo da psique se mantém nas condições mais adversas.

Os cenários urbanos narrativos, tomados como matéria de investigação, parecem saturados de imagens, sonoridades e apelos de consumo diversos. Seus personagens algumas vezes aparecem apáticos, e, em outras situações, demonstram uma certa euforia em meio a uma tagarelice, onde se misturam assuntos diversos e vozes dissonantes. Cenários frios e indiferentes, distantes das necessidades humanas quanto a um acolhimento para o ser, misturam-se a paisagens afastadas e depreciadas. Ao longo da narrativa, ocorre uma intercalação de espaços, de lugares relacionais e históricos com os não lugares.

A presença de espaços não acolhedores, que não apresentam condições suficientes para ser e existir, indica um problema contemporâneo que é tanto urbano quanto social, isto é, a falta de uma morada coletiva que ofereça continência à complexidade da experiência psíquica, cuja sensação subjetiva percorreria o estar dividido entre diferentes lugares ou possibilidades, mas sem pertinência para habitar qualquer um deles. Trata-se de uma experiência sentida como desenraizamento ou falta de um território para uma vivência psíquica mais plena e que vai se insinuando, tornando-se favorável à formação de subjetividades adaptativas, da ética dos sobreviventes urbanos, que carregam em suas estreitas e econômicas mochilas subjetivas o mínimo necessário para uma *subexistência* prática e adaptativa, às vezes mascarada de praticidade, assepsia e sofisticação, cujo sintoma aponta para apatia e falta de entusiasmo pelo *numinoso*, ao se conformar a viver em territórios esvaziados. São caricaturas de subjetividades, sem história ou morada própria e que, no limite, podem se expressar por meio de um amortecimento existencial, da falta de um padrão ativo, como nas patologias narcísicas, limítrofes, de atuação violenta, de comportamentos compulsivos, de dependência química e até de estados psicóticos.

Em torno disso, as paisagens, ao invés de refletirem uma ideia de um Cosmos, mais se apresentam como cenários entrópicos, fruto de uma aceleração que edifica suas estruturas até a própria ruína. Apresentam-se espaços homogeneizantes, ou ocupados desordenadamente por habitações precárias, escombros, poluições e dejetos, ou ainda um ambiente urbano contaminado de propagandas e apelos diversos. A cidade ressecada se encaminha para um deserto petrificado e intercalado pelas enchentes de verão, vistas metaforicamente talvez como uma tentativa natural de umedecer, de trazer alma para a cidade, de resgatar os veios que

atravessavam essa cidade em outros tempos, mas que hoje se transformam em transbordamento, num simples exemplo da bipolaridade de fenômenos que cercam a metrópole.

O desassossego, a solidão, o desamparo e o mal-estar nutrem um fio poético-narrativo que parece estar em busca de algum tipo de conexão com seu entorno, com o cenário urbano e com o devaneio de uma paisagem onde a saturação da cidade e os cenários entrópicos se confundem com questões existenciais, referendando a percepção de que paisagem e cidade são fenômenos complementares, necessários para uma experiência do *ethos* como condição para o habitar, em que o distanciamento entre paisagem e cidade vai além de uma fragilização da experiência estética, tornando o espaço urbano um local menos satisfatório para as condições de ser e existir, sendo o resgate dessa *aesthesis* uma tentativa de reconexão para se viver a vida e cultivar o psíquico do local de morada. Se pontuarmos que toda relação subjetiva é, antes de tudo, intersubjetiva, a falta de condições, ou da qualidade dessa relação medial, irá afetar o encontro com o outro, o mal-estar e o desconforto de uma falta de chão para um habitar sereno e em contato.

- 3) O vaguear lento e o contemplar as condições crônicas do espaço urbano são um caminho de desaceleração, um fazer discriminações e encontrar medidas.

A dificuldade de se alinhar com a aceleração de algumas transformações, a ideia de declínio ou decadência, a lentidão, o cansaço e o desinteresse, a sensação de um desconhecimento da realidade em que se vive, e que leva a uma espécie de isolamento, podem ser confundidas como uma espécie de depressão. Seu antídoto, por meio do amor, do humor e da comédia, do não levar tão a sério os absurdos da existência ou os augúrios do destino, também é uma maneira de se estar mais em contato com a vida. Por outro lado, o peso e a lentidão nos obrigam a perceber um tipo de temporalidade e de conexão com as coisas, um aprofundamento semelhante aos processos de maturação e fermentação. Para uma maior ampliação da consciência pessoal e coletiva, são necessárias uma certa lentidão e maior atenção para a precisão dos detalhes. A vida psíquica e seu cultivo acontecem na urbe, assim, atentar-se para a cronicidade dos fenômenos humanos e urbanos é se aproximar do universo das imagens e fantasias de novas possibilidades libertárias, sendo que a tentativa de buscar o curso lento vai ao encontro de uma presença e da maior proximidade com o habitar as coisas do mundo e com o cultivo do psíquico. Diminuir a velocidade, conseguir desacelerar, poderia levar a uma vivência mais aprofundada e de contato com o meio. O arquétipo da velhice impõe limites necessários e ensina medidas. O alfanje também nos ensina o valor da discriminação e do tempo de cada coisa. Em suma, a cidade real não poderia somente ser tratada como um brinquedo que

se monta e desmonta ao bel-prazer do infante, a cidade que habitamos também é uma responsabilidade de gente grande; ancestralidade, aprender com o tempo e com o antigo formam a base para qualquer comunidade ou sociedade, isso é um fato antropológico, e não só a vida biológica, mas a experiência subjetiva disso depende. A umidade jovem depende da secura do velho para formar uma argamassa consistente para a casa que nos acolhe, para a construção da cabana para o refúgio e para o ser, uma vez que apressar sem amadurecer pode levar à dispersão.

- 4) O espaço urbano como oficina de criação para formas sustentáveis de habitar necessita de entusiasmo e atrevimento para uma mudança em busca de alternativas.

Apesar de a juventude ser uma época de promessas e esperanças, também pode ser atingida por uma tradição autoritária que, na busca pela manutenção de poder, torna-se opressiva. A formatação das identidades, subjetividades, e a reprodução de crenças e valores podem ser mais fáceis que uma solução dialógica que contraponha inovação e tradição e que, por consequência, ao invés de inserir o espírito jovem na cultura, o medo da perda do poder acaba por reproduzir a ferida cultural que polariza e opõe o antigo e o novo. A imagem do novo e do antigo distanciados aparece com o velho rei doente e saturnino, amargo e sem esperança, e o jovem ferido, que arrisca voos sem ter estrutura para tal empreitada. A ideação do novo sem um lastro que lhe proporcione profundidade e o poder sem entusiasmo e impulso para arriscar e inovar acabam por reproduzir sintomas mais que individuais: a hiperatividade, as manias, as compulsões e a depressão são como marcas de um estágio civilizatório que se distanciou da alma da cidade e do mundo; a ferida cidadina é a fenda onde estruturação e sistematização estão distantes do entusiasmo e da criatividade; é quando compulsão, hiperatividade e euforia competem com a depressão, a decepção e o pessimismo.

O aspecto eterno enquanto imagem criativa oferece uma perspectiva de transformação, de comunicação, da vida em movimento. O trabalho com feridas, pessoais, coletivas, culturais e urbanas, abre perspectivas para uma vida bela, produto de um atravessamento entre o existente, o estético, as suas possibilidades de criação poética e o campo ético. A força libertária do jovem é a utopia do impulso autoral para novas formulações subjetivas e de relacionamento, como propósito de conjugação de forças, a vida como projeto de existir enquanto oficina poética de criação, sem finalidade ou destino determinado, do atrevimento, revolta e inconformismo quanto ao que é posto como fixo e imutável, uma reviravolta anárquica. É um caminho de experimentação que daria um sentido para o infinito em meio ao tempo, que tenha na cidade o campo político de intervenção e instauração de relações mais livres com os outros e a partir de

uma experimentação ética que não se aparta da demanda estética. Sem a ousadia e entusiasmo juvenil, o risco da coagulação levaria a trombos e a paralisias.

- 5) Aceitar a ligação inseparável entre a Terra e o mundo humano, mais que um tema ecológico, é uma questão urgente para a cidade e o mundo atual.

A decadência visível do centro da cidade de São Paulo e a perda do sentimento de sagrado, como o esvaziamento da experiência simbólica, misturam-se num espaço onde uma poluição de imagens e informações, a sujeira, o abandono e a ausência de paisagens se encontram e se fundem, é a proliferação das dicotomias e a perda das ligações. Parece que o centro da grande cidade perdeu o território da instauração de sentido, dando espaço ao abandono, ao esquecimento e ao descaso. Talvez a questão não seja mais um mal-estar na cidade, mas sim um mal-estar da cidade. Em meio a tudo isso, poderão ser encontradas pequenas ilhas de sentido por entre o vazio do esquecimento, uma praça, uma escultura, um prédio que traga alguma recordação. Isso pode se traduzir na imagem ancestral atualizada no coração da urbe de uma mãe sagrada junto a seu alimentando, como imagem de resistência e capacidade de recriação, transformação da matéria esquecida, do que está abandonado e do que resta do consumo predatório. A nutrição simbólica acontece nos terreiros mais desconhecidos, em seus ambientes e ingredientes depreciados e manchados, deixados à margem, mas que possuem um germe de transformação. Seriam nas condições crônicas, nos seus sintomas, que a matéria em fermentação, a promessa de cultura, onde o cultivo da psique também estaria na sua relação com o espaço. Perceber aquilo que foi esquecido e abandonado poderá ter o sentido da resistência que tenta transformar nosso mal-estar difuso, do desamparo para um sentimento de comunidade, do restabelecimento de laços que, na sua relação intersubjetiva, ajudem na construção do sentido de que vivemos num espaço habitável. A imagem da rainha-mãe com seu alimentando é uma resposta ao pessimismo, de que forças geradoras da vida que apresentam resistência à depredação e ao consumismo que peca por um sentido, pervertendo o sentido do habitar, que deveria corresponder a um colo favorável para uma vida bela e plena. Nesse ponto de vista, o retorno ao mito da Mãe do Mundo e um encontro com o eterno feminino, de fato, é uma questão essencial diante do grave estado predatório e alienante que encontramos nos grandes centros, visto que essa Mãe é imagem da busca de uma reconciliação com as forças nutridoras da vida psíquica, para uma ecologia do ser que transite entre matéria e espírito. Terra e mundo humano formam uma unidade, é a terra molhada pela alma, que forma a massa para nossas moradas, e o barro, que forma o vivente, animado pelo sopro do espírito.

- 6) Do mal-estar na cidade para um mal-estar da cidade. Um excesso de imagens e signos vazios, um sentido de esgotamento, o enfraquecimento da palavra criadora. Criar alternativas para novas formas de habitar poderia envolver uma abertura para diferentes temporalidades e oportunidades.

Existe um sentido apocalíptico numa distribuição de palavras, signos e imagens ao caso, que se arrastam numa falação que perde o sentido da palavra instauradora de sentidos e significados. A potência da palavra criadora foi se degenerando em pragmatismo, uma perda do *logos*, o enfraquecimento do sentido da fala verdadeira, da *vocação* como um chamado espiritual: um *logos* confuso e pouco discriminado conduz os sujeitos para uma indeterminação, levando o coletivo a uma mistura confusa de afetos. Nesse aspecto, as fantasias da distopia poderiam denunciar um enfraquecimento da vida por meio de um excesso de abstração que se desvia do enraizamento nos corpos e do solo habitado, o que intensifica o sentimento do desamparo dos tempos presentes, que não encontrariam palavras adequadas para nomear seu mal-estar, nem um sentido vocacional para o chamado dos valores espirituais. Isso é resultado de voos ideacionais sem um lastro, que apesar de seu fluxo criativo, encaminham-se para uma abstração excessiva, de uma perda de significados e de pouca discriminação da consciência.

Uma aceleração técnica amasiada a uma profusão de palavras e informações sem um lastro de sentido mítico e poético procederá como um tipo de escalar para o sentido formador, ou mesmo transformador, das formas de convivência psicossociais. Os grupos e coletividades humanas precisam de um tempo para uma acomodação simbólica frente ao movimento das imagens míticas, cujo contrário leva a uma assimilação selvagem de signos e informações. Para uma busca de reequilíbrio simbólica coletiva a partir do universo de imagens consteladas, torna-se necessário encontrar um tempo, ou conjugar tempos, humano e mítico, daí a importância da metáfora e da poética como formas de integrar linguagem e mito, sentido e imagem, como fatores que possibilitam a organização dos modos de integração psicossocial.

Como contraponto, tal como para uma terapia da urbe, um psicodrama cósmico cujo ator principal é a cidade, o imaginário traz dinamismos que dissolvem certas estruturas cristalizadas e enrijecidas, figuras da transformação: como as que se apresentam como comunicadores, mestres da encruzilhada, do jogo e do acaso que seguem por ruas e vielas; figuras liminares e do trânsito, que ameaçam estruturas de poder engessadas em sua tirania e unilateralidade; mas também imagens como a do arquétipo do dançarino cósmico, mestre da transformação pela dissolução, que numa mão segura a determinação do tempo e na outra a

oportunidade do acaso, o qual apresenta as contradições entre o antigo e o novo em uma mesma imagem. Existem diferentes tempos presentes na cidade e para os viventes que nela habitam; reconhecê-los pode ser difícil na ausência de imagens, ritos ou mitos que permitam atravessar a encruzilhada que os une. A solução elimina coágulos e matéria fenecida, extingue o excessivo e o desnecessário, o que se aproxima do tempo da colheita ou da mudança; já o tempo do acaso e da oportunidade, tal como nas terapias da Antiguidade, apresenta, no ponto da crise, o momento de abertura para um movimento transformador.

- 7) Novas perspectivas de cenários urbanos e paisagens são abertas pelo viajante, mas também, como nas odisséias dos antigos navegadores, uma trajetória reveladora da nossa natureza metafórica. Tal qual a vivência de uma pressa lenta, a relatividade do arquétipo bipolar expressa o novo e o antigo.

O caminho do retorno, da busca da serenidade e do refúgio na intimidade carrega segredos difíceis de serem decifrados em um modelo civilizatório pautado por alturas, acelerações, voracidade predatória e avanços arriscados. A viagem ocorre em seu aspecto literário como na *flânerie*, na deambulação surrealista, nas viagens *beat* e como tema mítico da jornada iniciática. Viagens e caminhadas são um resgate de uma atividade tão primitiva que remonta a nossos passados nômades que exploravam territórios estetizando nossa relação com o espaço e com a psique. Trata-se de regiões esquecidas da grande cidade, zonas amnésicas ou inconscientes que poderiam ser reconhecidas pelo nomadismo dos caminhantes urbanos, arquipélagos tingidos pelo vazio das virtualidades, promessas para um novo habitar.

A busca de alteridade nas andanças também é busca de um outro que vai além da ideia de um sujeito puro e que pressupõe relações intersubjetivas de continência ou confronto. Essas relações são encontros de enriquecimento ou de confronto com as partes esquecidas e abandonadas, às margens da nossa consciência, espaços psíquicos e físicos a serem reconhecidos, explorados e cultivados. Também se trata do caminho de iniciação dos pares assimétricos, entre velho e novo, do jovem e do antigo, sedentário e nômade, do confronto que não busca anular as diferenças, mas integrá-las numa dialética que não invalide as assimetrias. Esse caminhar deambulatório é regido pelos arquétipos dos errantes e dos viajantes. O enigma do andarilho ainda permanece envolto em mistérios que remontam aos grandes navegantes, como Odisseu, ao menos, no que concerne a seus aspectos vivenciais.

Tome-se como hipótese que a iniciação do andarilho era uma encenação sobre o si mesmo, a fim de evitar o colapso ou a queda pela renegação da energia psíquica, em que o

iniciado passava por uma transformação profunda em direção a uma retomada da natureza psíquica dupla ou plural. A demanda propulsada pelo espírito errante conduziria à consciência transformadora acerca da multiplicidade essencial, tendo na assimetria e em sua metáfora uma abertura que tornaria possível a manifestação de um ser autêntico e marcado por uma alteridade ontológica fundamental: eu-si-mesmo, consciência-inconsciente, eu-outro. Apresenta-se uma iniciação que não se resolve na unicidade ou totalidade, mas que segue uma harmonia dos contrários pela vivência simbólica. É o reconhecimento do ser metafórico, no qual a metáfora viva sugere os símbolos considerados enquanto polos-metades, o mito de um ser metafórico, da virtualidade de transposição dos sentidos, que atravessa a subjetividade pessoal e a psique transpessoal. Já andar de volta ao lar é retornar para o receptáculo, o espaço do devir, a realidade sensível do sítio que lhe é próprio, em que o viajante está sempre em busca da metáfora e da poesia, impelido pelas imagens psíquicas a realizarem a imitação de seu destino mítico, seguindo a travessia pelos espaços, ressignificação dos lugares e construção de novas paisagens por meio do corpo, do caminhar e da experiência de alteridade.

O sentido da busca remete a uma posição reflexiva, a um apressar-se com calma. O ser que aparentemente estaria fora de nosso alcance não é um outro que está perdido, ele é tão somente reflexo da assimetria, de base reveladora, de que somos produto de uma desigualdade fundamental, níveis plurais assimétricos, da imagem pessoal e da imagem arquetípica, intermediadas por uma experiência simbólica, impulsionados pelo próprio movimento das imagens. Trata-se de um entusiasmo sem pressa para chegar. Aqui, a nostalgia e o mal-estar não estariam postos como frutos de uma saudade regressiva, visto que as peregrinações, caminhadas e deambulações, em seu sentido profundo, revelam em seu trajeto que o fenômeno desejado é o reflexo metafórico de nós mesmos enquanto a imagem plural de nossa própria natureza psíquica. Do ponto de vista da experiência coletiva e do habitar uma megalópole como São Paulo, ao invés da oposição entre uma aceleração eufórica e o peso do humor deprimido, fica a proposta de imagem de um caminhar devagar e com entusiasmo, pausar sem perder o ímpeto e a vontade, um vagaroso andar animado.

- 8) Formar uma narrativa sobre a cidade, trazer os conflitos, as desigualdades, a violência e o mal-estar à tona, é transformar eventos em experiências. Há uma transformação do mal-estar em incômodo e em atitude sensível para um maior contato com a cidade.

Em meio a conflitos, da reatividade e da ação destrutiva que se disseminam pela urbe, surge o retorno à força da luta, que, em sua vertente criativa, corresponde à tríade da coragem

do confronto, do amor e da poética transgressora como impulsos para buscar novos caminhos. A questão da violência contra a cidade, da desigualdade social, das dificuldades em ofertar soluções adequadas, além da opressão sofrida pelas populações desfavorecidas que povoam os espaços periféricos da cidade, são temas frequentes na narrativa urbana. Ao transformar o mal-estar em um desconforto que conduz a uma ação sensível por meio da narrativa, para um maior contato com a cidade, metamorfose imaginária dos eventos em experiências, a expressão narrativa tem na literatura urbana uma tentativa de rompimento com o ciclo do trauma e da afasia, apresentando-se como um meio de confronto para um caminhar livre, em conjunção com as formas ancestrais em sua pluralidade de variações e aspectos. Dessa maneira, passamos a prestar mais a atenção à nossa cidade, vendo-a através dela. Formar uma narrativa sobre a cidade é imaginar suas situações, possibilitando a experiência, o trazer à tona conflitos, desigualdades, sintomas e mal-estar psíquico, apresentando um modo de abrir perspectivas e possibilidades imaginativas de se viver, transformar, transfigurar nossos modos de habitar a cidade, mediante uma nova configuração poética na qual se abririam caminhos a serem trilhados para uma transfiguração do *ethos* por meio do *aesthesis* e da poética do habitar, uma promessa para um futuro habitar nas grandes cidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Contar, escrever e ler histórias, distrair-se por intermédio de narrativas, pode ser visto como um lazer e entretenimento que, entretanto, apresenta-se como uma atividade séria, com impacto no campo psicossocial e como processo imaginativo, transformador de eventos em experiências, de aproximação com a cartografia do psíquico em suas variações e sutilezas. Histórias são inventadas ao longo do tempo, algumas podem ser esquecidas, outras permanecem e resistem, são recontadas em contextos muito distintos daquele da sua origem, podendo até mesmo ser reinventadas por meio de novas poéticas. Procurei, durante esta investigação, buscar instrumentos de compreensão em exploradores do campo da psique, como Jung, Durand, Hillman, Bachelard, entre outros, que nos apresentam a impossibilidade de delimitação das narrativas e suas imagens em temas fixos e reduzidos a um signo particular, mas que, como atravessadas pelo imaginário, observando-se nelas a sua condição fundamental e metafórica, têm uma capacidade inexaurível de transmissão de sentidos e significados possíveis à experiência, que direciona a um devir, apontando para o movimento em direção a, para uma finalidade, expressando-se dentro da multiplicidade polissêmica que, no universo mítico, já aparece estampada em seu politeísmo de imagens. Seguir um método de pesquisa que pretenda definir ou aprisionar esses sentidos em categorias exatas ou inequívocas, tentar eliminar sua ambiguidade fundamental e seus paradoxos, seria retirar deles sua potência capaz de gerar uma energia inspiradora, apta a revitalizar e possibilitar uma ampliação do conhecimento por meio daquilo que é ainda desconhecido, que habita as sombras do que é aceito como acertado, convencional ou compartilhado como certo, ou, mais ainda, negar-se a perceber aquilo que já se encontra em estado potencial, pronto a eclodir. Ao invés de procurar reduzir os significados àquilo que já é conhecido, o tentar olhar para as partes ocultas da própria alma, as quais habitam os fenômenos de pesquisa, não é um processo fácil, sua angústia pode ser paralisante e gerar impasses, dificuldades que podem ser atravessadas por intermédio da vivência simbólica que, por si mesma, já vai ao encontro do processo criador que desemboca na transformação do desconforto em experiência psicológica. O símbolo vivo é novo e velho ao mesmo tempo, daí talvez o significado para sua força mitopoética, para a individuação psíquica, se assim o formos considerar, mas também para uma proposta de investigação. Ele é velho porque é relativo ao arquetípico, mas também é sempre novo, porque nasce do vazio, do espaço entre as contradições e polaridades, fazendo-se presente na experiência do aqui e do agora. O símbolo instaurador não se encontra nem no *sujeito* nem no *objeto*, ele está na fenda,

ele é filho de uma relação, da conjunção e do laboratório, do trabalhar no local de oração, cujo experimento é, antes de tudo, o tálamo que possibilita a mistura de substâncias antagônicas e geradoras. É por isso que o poeta da fenda poderá ser o arquétipo do pesquisador para uma ciência que, na exploração da psique por meio de seu campo imagético, acontece nesse habitar-sensações-e-imagens em seu retorno ao mito. Por sua dor e por seu desconforto, Orfeu mergulha em sua busca, para dentro e para fora de si mesmo, sua investigação habita as imagens vivas que preenchem a lacuna. Existe algo da busca de um sentido de continência nesse processo, somente a mente que calcula e articula não seria suficiente para dar conta do recado, é preciso descer em direção à sensibilidade, seguindo o percurso em torno de uma religação, é preciso ser receptivo. Aqui, a pesquisa é menos um processo ativo de um corajoso investigador que avança por territórios desconhecidos, mais se assemelha a uma parteira tradicional que, observando as fases da Lua e o ciclo das marés, consegue esperar o melhor momento para receber o nascimento da criança. Repousar ao invés de avançar, parar e estabilizar sensações, percepções, sentimentos e pensamentos é ter foco, clareza, que depende desse repouso e descida. Talvez a lição de Romanyshyn de manter a alma na mente enquanto se pesquisa signifique que, a cada imagem ou símbolo, em sua inesgotável formulação de sentido, ocorre mais um mergulho que possibilite essa conexão entre o temporal e o eterno, entre a compreensão da mente e a imagem psíquica, amalgamado por uma força natural de vinculação.

É justamente por permanecerem vivas e carregadas de afetividade que as imagens literárias, artísticas ou narrativas, dependentes de uma apreciação e de um contexto, não deveriam ser tratadas como peças anatômicas sobre uma mesa de dissecação, ou, ainda, por ser tratar de expressões de processos imaginais e míticos, o mito se apresentando na manifestação discursiva do imaginário, como mencionado por Durand, dotadas de vitalidade e dinâmica própria, tentar fixá-las em padrões seria como eliminar ou matar aquilo que se investiga. Psique é imagem, habitar a imagem é cultivar o psíquico, conforme orientado por Hillman, e, desse modo, o estudo das imagens vivas contidas nas narrativas nos leva a fantasiar diálogos surreais e paisagens fantásticas que apresentam caminhos em nossos sonhos, que se fazem presentes em nossa vigília atenta e durante os devaneios, mas que nem por isso deixam de ser escutados pelos sentidos da razão que analisa o valor e as medidas. Pode-se dizer que tais imagens como que nos aconselham, ou nos advertem dos perigos, ou ainda, às vezes, zombam de nossa arrogância e nos provocam. Em verdade, longe de se contrapor a uma investigação fundada somente na interpretação, sistematização, classificação, organização criteriosa e formação de categorias para os resultados dos estudos, busquei neste trabalho uma proposta de ampliação do processo

a partir da revitalização que a imagem simbólica possibilita. Não se trataria então de uma interpretação somente, mas de uma técnica de imaginação-interpretativa, e, por isso, arrisquei-me a deixar-me levar pela intuição criativa, trabalhando os seus resultados mediante uma compreensão imaginativa, uma atenção vagante que envolve um rondar, um acompanhar as imagens psíquicas e um retornar a elas, tipo de experiência sutil que mescla sentimentos e sensações, deleite com temor, repleto de dúvidas e que segue uma trilha que pode parecer insegura e frágil, visto ser delicada, tal como o fio de Ariadne, ela se segura em uma linha, um fio de segurança e de esperança. Deixar-se afetar pelas imagens e procurar brincar com elas pode parecer um pouco irresponsável em termos da investigação científica, buscar imagens em sonhos, devaneios, sintomas e intuições poderia parecer uma divagação dentro de parâmetros mais ortodoxos de pesquisa, no entanto, são métodos que possibilitam percorrer um caminho *sui generis* e que conduzem a resultados imprevistos e inusitados, muitas vezes incômodos para o próprio pesquisador, que entram em conflito com algumas de suas crenças e pressupostos, e que, todavia, também são surpreendentes. É por meio do movimento vagabundo da alma e na descida para o vale que podemos arriscar adentrar nas veredas da verticalidade psíquica, conforme observado por Hillman, seguir o movimento de um imaginário organizado pelas estruturas mítico-imaginais dinâmicas, como visto em Durand, e retornar a uma cartografia da psique, dos movimentos circulares das fantasias, como apresentado por Jung.

O texto literário e sua narrativa não está apartado da ação. A narrativa como forma de organização da experiência humana do tempo, conforme aparece em Ricoeur, tendo na metáfora viva o elemento de ligação que vai além de configuração, realizando uma transfiguração de mundo, carrega uma importância hermenêutica fundamental que ultrapassa uma noção interpretativa de decifração e ganha o alcance de uma atividade criativa e produtiva. Podemos pensar na transformação do mal-estar em desconforto como promotor da ação, estimulado pela narrativa, ou numa posição imaginal, com base em Hillman, do *patologizar* seguindo para um *psicologizar*, da deformação das imagens para o ver através das imagens. Ainda, entendemos que o sentido da hermenêutica, conforme visto em Gadamer, transporta-nos para além da técnica de interpretação ou da teoria da interpretação para compreender o que acontece quando se interpreta, levando a uma compreensão de que estar no mundo é uma *hermeneusis*, fusão de horizontes entre texto e intérprete, aquilo que, no entendimento de Garagalza, conduz-nos a uma senda próxima àquela dos processos psíquicos propostos por Jung, da relação entre a consciência e as imagens do inconsciente, uma hermenêutica simbólica, em que podemos pensar que a leitura do texto ou a apreciação da obra poética ou artística repousa numa

hermeneusis, num acompanhar, num processo de clarificação e ampliação da relação entre a consciência e as imagens psíquicas.

A dialética entre mitocrítica e mitanálise do imaginário, proposta por Durand como uma espécie de chave para o método qualificativo, traz a possibilidade de transitar entre texto e espaço, narrativa e campo psicossocial. Durante o exercício de uma imaginação-interpretação aqui realizado, foi possível perceber e notar aderências e prolongamentos, comunicações e transformações entre as estruturas imaginárias. Não parece ser fácil acompanhar o fluxo de imagens e discriminá-las e, ao mesmo tempo, ir compreendendo as suas qualificações. Essa dificuldade pode estar relacionada à necessidade de uma maior familiaridade com a teoria e com a técnica de interpretação proposta por Durand, mas também pode ser característica do domínio psicocultural das imagens, que as tinge de modo mesclado e sujeito a variações inerentes ao próprio trânsito ou trajeto que liga as instâncias pessoais e suas vicissitudes, as demandas da própria energia psíquica e suas possibilidades de transdução simbólica, as quais não necessariamente se repetem, mas que, do ponto de vista finalista, percorrem e apontam para caminhos insuspeitos e desconhecidos das expectativas pré-definidas pela consciência. O trajeto antropológico e suas estruturas da imaginação apontam mais para modos de ser, do devir, para o movimento e para a ação, do que para modelos de identidade ou comportamentos estipulados ou dominantes, mesclado por latências e emergências plurais.

No início do trabalho, foram tematizadas perspectivas sobre o mal-estar em sua relação com o espaço ou a cidade, sua impossibilidade de apreensão em modelos diagnósticos fechados, seu caráter aéreo, vaporoso, sua relação com o desenraizamento, ou como um estiramento do *ethos*, mas também como fenômeno histórico-cultural mais amplo, que remonta ao dilema do homem faustiano, obcecado pelo progresso e pelo controle da razão, empobrecido de sensibilidade e sentimentos, e, principalmente, entendendo a cidade como um aspecto da *anima mundi*. Altera-se o foco de um mal-estar na cidade para um *mal-estar da cidade*, onde o desconforto coletivo reflete o sofrimento da urbe. Se projetamos sentimentos e pensamentos sobre a cidade, quem sabe dela também possamos receber projeções? Durante a investigação, parti do suposto, buscando no modelo da tópica sociocultural concebida por Durand, que, se existe um campo potencial das emergências míticas e imagéticas em estado latente, existe também um campo intermediário e cultural de recebimento e modelagens dessas emergências; e, além disso, surge o momento de institucionalização, ou de máxima assimilação social dos valores e crenças, da definição de um padrão moral e do máximo esquecimento do mito, que se transmuta em ideologia, instituição, e, por que não, em sintomas sociais ou culturais mais

amplos. O trabalho de investigação aqui proposto, ao partir de uma narrativa literária contemporânea, situa-se no ponto intermediário da tópica sociocultural, no campo da produção cultural, como espaço de acolhimento e modelagem destes conteúdos imaginários que, na sua forma bruta, seriam muito fortes e intensos à consciência coletiva. É uma análise que se situou entre o inconsciente antropológico e o inconsciente social de uma cidade, no caso, São Paulo, com toda a sua complexidade e multiplicidade de aspectos. No topo dessa bacia semântica, verificamos um mal-estar difuso, difícil de se apreender pelas tentativas institucionais de controle e supressão, um misto de sentimento de abandono e desconexão, em alguns momentos, expresso como hiperatividade ou aceleração eufórica, e, em outros, como melancolia ou depressão. Se fosse possível supor um diagnóstico para a cidade, diria que, no momento, esta apresenta sintomas compatíveis com uma espécie de variação afetiva com conteúdo delirante, que se espriam enquanto um desconforto e desassossego difuso. Como aceleração maníaca, da hiperatividade, enquanto imaturidade e como o inevitável acidente, a queda, ou então, o problema da regressão ao vazio, como desânimo e falta de sentido, é um permanecer na inércia, ser tomado pelo pessimismo e não conseguir avançar criativamente. Quanto ao mito, ou conjunto de imagens que formam o fundo, o inconsciente urbano, buscamos um estudo da concepção do *puer-et-senex*, segundo apresentado por Hillman, trata-se de um complexo sistema em que a tensão entre o velho e o jovem, entre as energias saturninas e as do jovem eterno estão em busca do dialogismo, do entusiasmo juvenil em confronto com os valores do ancião, da necessidade urgente de renovação dos valores individuais e coletivos, do antigo que poderia encontrar formas de assimilar o novo, aprender com as linguagens que sempre se atualizam, questões que podem ser tributárias de aspectos culturais mais amplos. Não seria exagerado supor que a cidade de São Paulo é jovem e velha ao mesmo tempo, ou que carrega o paradoxo não resolvido dessa contradição em suas pedras e nas carnes e imagens que a conformam.

Creio que os resultados de uma pesquisa que se atenha aos fenômenos psíquicos e suas imagens, neste caso, com o estudo da narrativa literária e sua relação com o campo psicossocial, decorram de uma ação que demande por interrogações e questionamentos constantes, para os quais surgirão diferentes respostas, nunca definitivas, mas correspondendo, sincronisticamente, às dinâmicas internas do pesquisador, do momento histórico-social, do ambiente físico e cósmico, do tempo em que é feita a pergunta de acordo com as motivações afetivas conscientes e inconscientes. Em outras palavras, os resultados desta pesquisa também sofreram interferência dentro de um campo de forças marcado pelas coincidências e acasos significativos,

numa tentativa de conciliação de diferentes temporalidades, não somente do tempo linear ou subjetivo, mas também do tempo mítico, dos acasos, oportunidades e sincronidades. Além de ruas e avenidas, também percorri nesta pesquisa becos e vielas, tomei decisões em algumas encruzilhadas a fim de acertar alguns atravessamentos e passagens, além de apreciar momentos fugidios de belas paisagens. Assim como não existe experiência simbólica definitiva, de tempos em tempos, novas perguntas surgem, as conclusões não são estanques, são possibilidades e indicações de caminhos a serem explorados, no máximo, encaminhamentos.

O objetivo inicial desta pesquisa era procurar compreender como os sentidos do espaço urbano poderiam estar relacionados com o campo intersubjetivo, de que modo a perda de sentido dentro do espaço da cidade poderia ser alinhada ao enfraquecimento dos laços sociais e ao desassossego e ao desamparo vividos como uma espécie de mal-estar contemporâneo. Se a literatura urbana de São Paulo, ao buscar apresentar o mal-estar, parece atentar para as formas de violência urbana, a criminalidade, a ação policial, as drogas, a discriminação, o abuso sofrido pelos em condição precária de vida, a prostituição, as zonas esquecidas da cidade, a vida marginal, o esgarçamento dos laços humanos, os subúrbios e os centros problemáticos, o distanciamento das paisagens, por outro lado, além da denúncia e crítica social, são narrativas que parecem remeter a uma experiência de alteridade, a uma tentativa de, por meio da estética, apontar para dilemas e para uma reflexão sobre a condição do *ethos*. Podemos pensar que essas narrativas possibilitam um encontro com as regiões esquecidas e depredadas, com as paisagens depreciadas, com o não lugar, e que, ao falarem do confronto, propõem formas de conhecimento e autoconhecimento, de uma ampliação de consciência frente à problemática situação de uma cidade que parece enfraquecer seu potencial para acolher as necessidades para ser e existir de forma mais plena. E, muito mais que isso, essas narrativas poderiam direcionar para um movimento e um repouso na psique da cidade que habitamos, ainda que ela possa parecer adoecida.

Com relação aos desdobramentos desse mal-estar em um ambiente liquefeito e em transformação, sujeito a pressões institucionais bastante sólidas enquanto formas de controle, administração dos comportamentos, sofrimentos e sintomas, podemos ver, por intermédio da narrativa literária estudada, um deslocamento da pergunta inicial sobre um mal-estar *na* cidade, de seus habitantes com relação ao lugar, para um mal-estar *da* cidade, que não cria uma dicotomia entre habitante e lugar habitado, onde os sentidos e significados do desconforto deverão ser imaginados-interpretados em seu acoplamento psíquico. E ainda, sobre a bipolaridade arquetípica da temporalidade que envolve *puer-et-senex*, tiro como lição uma

maior atenção para os modos como a aceleração e a vagarosidade urbana se desdobram na hiperatividade-maníaca, na compulsão voraz e no seu contraponto depressivo e melancólico, o qual se espalha no desconforto e mal-estar difuso que se vaporiza pelos seus habitantes. Daí é mister compreender as lições de um planeta lento e pesado como Saturno, mas também de um veloz e ágil Mercúrio, e é impossível excluir um em troca do outro; as diferentes temporalidades são apenas diferentes e, assim, deveriam ser apreciadas, para se chegar a uma lição na qual o desapressado caminhar animado indica uma marcha cujo oxímoro, mais que um recurso literário, é metáfora de um encontro de assimetrias, da difícil arte de manter os opostos numa tensão balanceada, nem muito dura a ponto de romper, tampouco frouxa a ponto de não produzir vibração. Trata-se de um apressar-se com calma em meio a uma vagarosidade ágil. Reverter para o mito de Saturno atravessado por Mercúrio significa atingir o paradoxo de uma descontinuidade significativa, em que os acontecimentos passam a ser ordenados por seus limites de significado e não mais por uma lógica de causa e efeito, um exercício do habitar as imagens psíquicas sem se preocupar com entendimentos ou relações lineares.

Narrativas que contêm histórias sobre a urbe, mesmo sendo ficcionais, carregam um sentido psicossocial, tendo em vista que, ao trazer à tona as desigualdades, os dilemas, a violência cotidiana e o mal-estar, transformam eventos em experiências por intermédio dos recursos da imaginação. Metamorfosear mal-estar em incômodo, em motor para a ação e para uma atitude sensível e criativa que se traduz em um contato sensível com nosso entorno urbano, o qual também sofre violências e dilapidações, repressões e controles inadequados, separações e divisões, traz a possibilidade de ir seguindo o curso de uma maior presença e contato, uma *aesthesis* em que corpo e espaço podem se comunicar e se sentir, desenvolvendo uma intimidade que talvez transforme locais em lugares, cenários esquecidos ou ocultos em belas paisagens.

Entretanto, como bem lembra Hillman (1993), repetido por diversas vezes em seus textos, e conforme já havia sido escrito por Jung, *os deuses tornaram-se doenças*, habitam nosso corpo e se tornaram sintomas. Pegaria o gancho e diria que os deuses habitam nossa urbe e se tornaram um mal-estar, sintomas que também habitam nossas cidades; então, há aqui um ponto de retorno, de tentar a mudança, seja para o campo subjetivo ou para os modos de habitar. Segundo aponta o psicólogo, podemos reverter nosso olhar para Marte e para Vênus, divindades que, em Roma, eram protetoras da cidade; se do primeiro vem a ira, a agressão, o impulso e a coragem, da segunda vem o desejo, o amor, a beleza e a graça. Além de guerreiro, Marte também é dançarino; além de amante, Vênus também é sacerdotisa: “Os Mitos não param em

sua dança infinita; são como que dançarinos que não podem permanecer fixos em uma única posição” (Hillman, 2008, p. 57). O transbordar da raiva em violência descontrolada, fundamentada numa análise que leve em conta as imagens arquetípicas em sua ligação com o campo do psicossocial, está relacionado a uma falha da compreensão e da vivência daquela energia e afetividade marcial. O excesso de violência ou a militarização das grandes cidades, fenômeno global da atualidade, eu o suporia como uma forma de compensar a falta da vertente criativa das forças heroicas e da energia contida na imagem de Marte, ou, dito de outra maneira, uma falta de domínio amadurecido de nossas pulsões assertivas e agressivas. Daí também a feiura do espaço público e sua desorganização, uma perda da imagética venusiana, um curto-circuito no qual o que resta são posições conflitantes antagônicas, de um lado alimentadas pela miséria e desigualdade social e do outro, pelas forças da repressão. O deus da batalha é trocado pela atuação da violência, e a disposição do controle, pelo medo: um triste efeito colateral do mito do deus da luta, que, em sua vertente criativa, confere o entusiasmo, a coragem do confronto e o impulso para buscar novos caminhos. A deusa do desejo e da beleza é trocada por voracidade compulsiva e por um erotismo empobrecido: uma perda do desejo criador, que, pela conjunção, é capaz de gerar novas formas. Uma cidade sem a coragem de Marte e sem o desejo e beleza de Vênus torna-se um local propício à anomia social, a vidas inautênticas e à formação de identidades e subjetividades frágeis, anestesiadas, deprimidas e impotentes. Talvez seja essa uma imagem que apareça no fundo de grande parte da literatura urbana contemporânea quando trata da questão dos conflitos e violência social, com seu consequente sentimento de insegurança e mal-estar difuso. Conseguir ver através e perceber o imaginário e suas figuras antropológicas é restituir a vitalidade, o amor e a força de reação de uma sociedade que se encontra subjugada e entorpecida, confrontando os mecanismos de opressão e manipulação que intentam tolher nossa liberdade; é assumir com coragem princípios e valores coletivos, da vitalidade comunitária e de um corpo político, é enxergar o outro como relação de alteridade, ir para a luta a fim de promover transformações consistentes e éticas para nossas cidades. O perigo do mal-estar social é quando conduz à anestesia dos corpos e afetos, mas também nisso existe a sua virtude, e ela é o incômodo. Transformar o mal-estar em incômodo é mobilizar a agressividade e o amor em busca de nossa bem-aventurança junto ao outro e em busca de uma vida plena e bela.

Vimos em Durand (1988) o papel da imaginação simbólica em sua função de reequilíbrio simbólica e de regulação do equilíbrio psicossocial. Uma aceleração técnica, uma profusão de palavras e imagens com pouca significação, ou mesmo em alta rotatividade

de sentidos, com pouco tempo para uma acomodação de tais sentidos, poderia interferir na adaptação dos grupos humanos a diferentes modos de organização de imagens e símbolos, ou mesmo dificultar essa adaptação, o que sem dúvida traria a sensação de desconforto, além de a possibilidade dos conflitos humanos e de interesses se intensificarem. Durand desenvolve as imagens do cetro e do gládio, da taça e da roda, como traduções metafóricas de princípios antropológicos arcaicos e, ao mesmo tempo, novos, à medida que estão sempre sendo atualizados pelo trajeto antropológico que relaciona os corpos com o ambiente cósmico do social. Não são disposições fixas, mas possuem um dinamismo próprio em que um conjunto de imagens não prescinde de outras, cortar e separar não prescinde das forças de união e de receptividade. Ao invés de oposição, heroísmo e transgressão, formam um jogo complexo e interdependente de relações afetivas, sociais e simbólicas. Daí a universalidade das imagens da espada, princípio do corte, e da taça, princípio da ligação, sem os quais não haveria nem o conflito nem a possibilidade da conjunção pela roda, que transforma o universo mítico em narrativo: “Por isso o imaginário, longe de ser paixão vã, é ação eufêmica e transforma o mundo segundo o Homem de Desejo” (Durand, 2002, p. 434). A função fantástica da imaginação age como um “suplemento da alma”, sendo especialmente imaginação como um contraponto axiológico da ação, o que torna a representação *desejante* de realização e a imaginação como “faculdade do possível, a potência de contingência do futuro” (p. 433). Se os mitos tendem a ser narrados, a literatura urbana rompe com o ciclo do trauma e da afasia e tenta contar uma narrativa que se posiciona frente aos agenciamentos institucionais e sociais que oprimem a vida e suas possibilidades de subjetivação. Trata-se de uma narrativa urbana que propõe enxergar o outro, o diferente, mostrando os desencontros e as tentativas de uma experiência intersubjetiva e intrapsíquica de alteridade. As propostas de narrar a cidade, ao trazer conflitos, desigualdades, violência e mal-estar, também apresentam possibilidades imaginativas de viver, transformar, transfigurar nossos modos de ser e habitar a cidade, por intermédio de uma nova configuração estética em que se abririam caminhos a serem trilhados para um *ethos*, menos conduzida em padrões pré-definidos e mais pautada na responsabilidade psíquica e mitopoética de tomada de decisão, promessa de futuro viável para um habitar nas grandes cidades. A arte e a imaginação enquanto um caminho de esperança, como a profundidade e o horizonte de uma bela paisagem.

REFERÊNCIAS³⁵

- Adams, M. V. (2002). A escola arquetípica. In P. Young-Eisendrath, & T. Dawson (Orgs.), *Manual de Cambridge para estudos junguianos* (D. Bueno, Trad., pp. 111-125). Porto Alegre: Artmed.
- Andrade L.H., Wang Y-P., Andreoni S., Silveira C.M., Alexandrino-Silva C., Si E. R., ... Viana M. C. (2012). Mental disorders in megacities: findings from the São Paulo megacity mental health survey, Brazil. *Plos One* 7(2). Recuperado de <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0031879> em 27/06/17
- Antônio, J. (1987). *Malagueta Perus e Bacanaço: & Malhação do Juda Carioca*. São Paulo: Círculo do Livro.
- Aquino, M. (2002). *O invasor*. São Paulo: Geração Editorial.
- Aquino, M. (2007). *Famílias terrivelmente felizes*. São Paulo: Cosac Naify.
- Araújo, A. F., & Ribeiro, J. A. (2015). O imaginário mítico da pós-modernidade. Um contributo a partir da mitodologia de Gilbert Durand. In S. M. P. Ribeiro, & A. F. Araújo (Orgs.), *Paisagem, imaginário e narrativa* (pp. 68-87). São Paulo: Zagodoni.
- Araújo, A. F., & Silva, A. M. (2003). Mitanalise: uma mitodologia do imaginário. In A. F. Araújo, & F. P. Baptista (Coords.), *Variações sobre o imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas* (pp. 339-364). Lisboa: Instituto Piaget.
- Assis, M. (1978). Memórias póstumas de Brás Cubas. In M. Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas; Dom Casmurro* (pp. 7-173). São Paulo: Abril Cultural.
- Augé, M. (1994). *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. (M. L. Pereira, Trad.) Campinas: Papirus.
- Bachelard, G. (1988). *O novo espírito científico; A poética do espaço*. (R. F. Kuhmen, A. C. Leal, & L. V. Leal, Trans.) São Paulo: Nova Cultural.
- Bachelard, G. (1996). *A poética do devaneio*. (A. P. Danesi, Trad.) São Paulo: Martins Fontes.
- Bachelard, G. (2008). *A poética do espaço* (2ª. ed.). (A. P. Danesi, Trad.) São Paulo: Martins Fontes.
- Badia, D. D. (2012). A hermenêutica da Escola de Grenoble. In S. M. P. Ribeiro (Vichiatti) (Org.), *Psicologia social e imaginário* (pp. 177-190). São Paulo: Zagodoni.
- Bartalini, V. (2015). A natureza subjacente da cidade: córregos ocultos em São Paulo. In S. M. P. Ribeiro, & A. F. Araújo (Orgs.), *Paisagem, imaginário e narrativa* (pp. 101-105). São Paulo: Zagodoni.
- Baudelaire, C. (1995). *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. (L. T. Motta, Trad.) Rio de Janeiro: Imago.

³⁵ De acordo com o estilo APA (American Psychological Association).

- Baudelaire, C. (1996). *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. São Paulo: Paz e Terra.
- Baudelaire, C. (2014). *Les fleurs du mal*. Paris: Pocket.
- Bauman, Z. (1998). *O mal-estar na pós-modernidade*. (M. Gama, & C. M. Gama, Trans.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Bauman, Z. (2004). *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. (C. A. Medeiros, Trad.) Rio de Janeiro: Zahar.
- Bauman, Z. (2008). *Medo líquido*. (C. A. Medeiros, Trad.) Rio de Janeiro: Zahar.
- Benjamin, W. (1994). O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política* (S. P. Rouanet, Trad., pp. 197-221). São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (2000). O flâneur. In W. Benjamin, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (J. C. M. Barbosa, H. A. Baptista, Trans., 3a ed., Vol. III, pp. 185-236). São Paulo: Brasiliense.
- Bernardi, C. (2006). Da individuação à individuação, eticamente. In D. M. Monteiro (Org.), *Espiritualidade e finitude: aspectos psicológicos* (pp. 143-175). São Paulo: Paulus.
- Bernardi, C. (2008). Senex-et-puer: esboço da psicologia de um arquétipo. In D. M. Monteiro (Org.), *Puer-senex: dinâmicas relacionais* (pp. 17-53). Petrópolis: Vozes.
- Berque, A. (2011a). A ecúmena: medida terrestre do homem, medida humana da terra. In A. V. Serrão (Coord.), *Filosofia da paisagem: uma antologia* (pp. 187-199). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Berque, A. (2011b). O pensamento paisageiro: uma aproximação mesológica. In A. V. Serrão (Coord.), *Filosofia da paisagem: uma antologia* (pp. 200-212). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Berque, A. (2012a). Geogramas, por uma ontologia dos fatos geográficos. *Geograficidade*, 1 (1), 4-12.
- Berque, A. (2012b). A chôra em Platão. In A. V. Serrão (Coord.), *Filosofia e arquitetura da paisagem: um manual* (pp. 29-37). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Besse, J.-M. (2006). *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. (V. Bartalini, Trad.) São Paulo: Perspectiva.
- Birman, J. (2003). *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação* (4ª. ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Blonfeld, J. (1979). *Taoísmo: A busca da imortalidade*. (G. C. Sousa, Trad.) São Paulo: Círculo do livro.
- Bonassi, F. (1991). *Um céu de estrelas*. São Paulo: Siciliano.
- Bonassi, F. (1996). *100 Histórias colhidas na rua*. São Paulo: Scritta.

- Borges, P. A. (2003). Imaginário e mitologia. In A. F. Araújo, & F. P. Batista (Coords.), *Variações sobre o imaginário* (pp. 45-70). Lisboa: Instituto Piaget.
- Bornheim, G. (1992). *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal.
- Bosi, A. (2002). Os estudos literários na era dos extremos. *Rodapé: crítica de literatura brasileira contemporânea*, (2), 170-176.
- Bosi, A. (2005). Apresentação. In S. T. Coleridge, *A balada do velho marinheiro* (pp. 9-11). Cotia: Ateliê Editorial.
- Brandão, I. L. (2001). *Zero*. São Paulo: Global.
- Bueno, E. (2013). Introdução: a longa e tortuosa estrada profética. In J. Kerouac, *On the road: pé na estrada* (pp. 7-18). Porto Alegre: L&PM.
- Calligaris, C. (2012, 3 de maio). Faust moderno. *Folha de São Paulo*, p. E16.
- Campbell, J. (1990). *O poder do mito: Joseph Campbell, com Bill Moyers*. (C. F. Moisés, Trad.) São Paulo: Palas Athena.
- Campbell, J. (2010). *As máscaras de Deus: mitologia criativa*. (C. Fischer, Trad.) São Paulo: Palas Athena.
- Candido, A. (2006). *Literatura e sociedade* (9ª. ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Careri, F. (2016). *Walkscapes: o caminhar como prática estética* (F. Bonaldo, Trad.). São Paulo: GG.
- Cassirer, E. (1972). *Linguagem e mito: uma contribuição ao problema dos nomes dos deuses*. São Paulo: Perspectiva.
- Chauí, M. S. (2005). Vida e obra. Em M. Heidegger, *Martin Heidegger: vida e obra* (pp. 5-11). São Paulo: Nova Cultural.
- Coelho Junior, N. (2012). Intersubjetividade e corporeidade: dimensões da clínica psicanalítica. In N. Coelho Junior, P. Salem, & P. Klatau, *Dimensões da intersubjetividade* (pp. 71-88). São Paulo: Escuta.
- Coelho Junior, N., & do Carmo, P. S. (1992). *Merleau-Ponty: filosofia do corpo e existência*. São Paulo: Escuta.
- Coelho Junior, N., & Figueiredo, L. C. (2012). Figuras da intersubjetividade na constituição subjetiva: dimensões da alteridade. In N. Coelho Junior, P. Salem, & P. Klatau (Orgs.), *Dimensões da intersubjetividade* (pp. 19-35). São Paulo: Escuta/Fapesp.
- Coleridge, S. T. (2005). *A balada do velho marinheiro*. (A. C. Franca Neto, Trad.) Cotia: Ateliê Editorial.
- Corbin, H. (1998). Creative imagination and creative prayer. In H. Corbin, *Alone with the Alone: creative imagination in the Sufism of Ibn'Arabi* (pp. 177-283). Princeton: Princeton University Press.
- Cortázar, J. (1975). Manuscrito achado num bolso. In J. Cortázar, *Octaedro* (G. Rodríguez, Trad., pp. 37-52). Rio de Janeiro: Civilização brasileira.

- Costa, E. A. (1974). *Chongas*. São Paulo: Ática.
- Costa, E. A. (1989). *A sala do jogo*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Costa, E. A. (2003). *No caminho, com Maiakóvski: poesia reunida*. São Paulo: Geração Editorial.
- Costa, E. A. (2014). *Tango, com violino*. São Paulo: Tordesilhas.
- Damergian, S. (2012). Do imaginário ao real, da fantasia à realidade: um convite a transcendência. In S. M. P. Ribeiro (Vichiatti) (Org.), *Psicologia social e imaginário: leituras introdutórias* (pp. 117-124). São Paulo: Zagodoni.
- Demidova, A. (Produtor), & Tarkovski, A. (Diretor). (1979). *Stalker* [DVD]. União Soviética: Mosfilm.
- Dunker, C. I. (2015). *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo.
- Durand, G. (1980). Orphée et Iris 80: l'exploration de l'imaginaire. In *Colloque de Cordoue. Science et Conscience, les deux lecture de l'Univers*. Paris: Stock.
- Durand, G. (1981). *Mito, símbolo e mitologia*. (H. Goldinho, & V. Jabouille, Trans.) Lisboa: Editorial Presença.
- Durand, G. (1983). *Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas*. (N. Júdice, Trad.) Lisboa: A Regra do Jogo.
- Durand, G. (1988). *A imaginação simbólica*. (L. Fitipaldi, Trad.) São Paulo: Cultrix / Edusp.
- Durand, G. (2002). *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução a arquetipologia geral* (3ª. ed.). (H. Godinho, Trad.) São Paulo: Martins Fontes.
- Durand, G. (2004). *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem* (3ª. ed.). (R. E. Levié, Trad.) Rio de Janeiro: Difel.
- Durand, G. (2012). Passo a passo mitocrítico. In C. F. Borba, & J. C. S. Jardim. Tradução do ensaio "Passo a passo mitocrítico", de Gilbert Durand. *Revista Ao Pé da Letra*, 14 (2), 130-147. Recuperado de http://www.revistaaopedaletra.net/volumes-aopedaletra/Volume%2014.2/Volume14-2_Camile-Fernandes-Borba_Jessica-Jardim.pdf.
- Ekelund, A. (Produtor), & Bergman, I. (Diretor). (1956). *O sétimo selo* [DVD]. Suécia: Svensk Filmindustri.
- Eliot, T. S. (2003). The Waste Land. In T. S. Eliot, *The Waste Land and other poems* (pp. 53-75). London: Penguin Books.
- Eurípedes. (2011). *As Bacantes*. (M. H. Pereira, Trad.) Lisboa: Edições 70.
- Farias, A. (2003). Robert Smithson - o artista como viajante. In R. Smithson. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. *Espaço & Debates*, 23 (43-44), 120-128.

- Figueiredo, L. C. (2008). Ética, saúde e as práticas alternativas. In L. C. Figueiredo, *Revisitando as psicologias: da epistemologia à ética das práticas e discursos psicológicos* (4ª. ed., pp. 64-101). Petrópolis: Vozes.
- Franz, M.-L. v. (1992). *Puer aeternus: a luta do adulto contra o paraíso perdido da infância* (2a ed.). (J. M. Corrêa, Trad.) São Paulo: Paulus.
- Freire, M. (2003). *BaléRalé* (2ª. ed.). Cotia: Ateliê Editorial.
- Freire, R. (1977). *Viva eu, viva tu, viva o rabo do tatu!* São Paulo: Símbolo.
- Freitas, L. V. (2009). Jung e a cultura. In P. Albertini, & L. V. Freitas (Orgs.), *Jung e Reich: articulando práticas* (pp. 79-96). Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.
- Freitas, L. V. (2012). Imagem, imaginação e símbolo: a psicologia analítica em diálogo com a psicologia social. In S. M. P. Ribeiro (Vichiatti) (Org.), *Psicologia social e imaginário* (pp. 103-115). São Paulo: Zagodoni.
- Freud, S. (1997). *O mal estar na civilização*. (J. O. Abreu, Trad.) Rio de Janeiro: Imago.
- Funaro, V. B., Pestana, M. C., Dziabas, M. C., Garcia, E. M., Santos, M. F., Nascimento, M. M., & Cardoso, S. C. (2016). *Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP: Parte II (APA)*. (3ª. ed. rev. ampl. e mod.) São Paulo: Universidade de São Paulo. Sistema Integrado de Bibliotecas da USP.
- Gadamer, H.-G. (1985). Símbolo. In H.-G. Gadamer, *A atualidade do belo: arte como jogo, símbolo e festa* (C. Galeão, Trad., pp. 50-61). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Garagalza, L. (2015). O sentido da hermenêutica: hermenêutica da linguagem e simbolismo. In S. P. M. Ribeiro, & A. F. Araújo (Orgs.), *Paisagem, imaginário e narratividade: olhares transdisciplinares e novas interrogações da psicologia social* (pp. 54-67). São Paulo: Zagodoni.
- Giacioia Junior, O. (2000). *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha.
- Ginzburg, J. (2013). *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores associados.
- Giron, L. A. (2014, 11 de julho). O homem que virou Maiakóvski. *Revista Época*. Recuperado de <http://epoca.globo.com/vida/noticia/2014/07/o-homem-que-virou-bmaiakovskib.html>.
- Goethe, J. W. (2004). *Fausto: uma tragédia, primeira parte*. (J. K. Segall, Trad.) São Paulo: Ed. 34.
- Grimal, P. (1987). *A mitologia grega* (4ª. ed.). São Paulo: Brasiliense.
- Heidegger, M. (1959). *Serenidade*. (M. Andrade, & O. Santos, Trans.) Lisboa: Instituto Piaget.
- Hillman, J. (1993). *Cidade e alma*. (G. Barcellos, & L. Rosemberg, Trans.) São Paulo: Studio.
- Hillman, J. (2008). *O livro do puer: ensaios sobre o arquétipo do puer aeternus* (2ª. ed.). (G. Barcellos, Trad.) São Paulo: Paulus.
- Hillman, J. (2010). *Re-vendo a psicologia*. (G. Barcellos, Trad.) Petrópolis: Vozes.

- Hollanda, C. B. (1991). *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Hollis, J. (1995). *A passagem do meio: da miséria ao significado da meia idade* (5ª. ed.) (C. G. Duarte, Trad.). São Paulo: Paulus.
- Hollis, J. (2006). *Os pantanais da alma: nova vida em lugares sombrios* (2a ed.) (C. G. Duarte, Trad.). São Paulo: Paulus.
- Jesus, P. R. (2015). Psicologia narrativa: subjetividade como ser em histórias. In S. M. P. Ribeiro, & A. F. Araújo (Orgs.), *Paisagem, imaginário e narratividade* (pp. 88-98). São Paulo: Zagodoni.
- Jung, C. G. (1983). A função transcendente. In C. G. Jung, *A natureza da psique* (M. R. Rocha, Trad., Vol. 2, pp. 1-23). Petrópolis: Vozes.
- Jung, C. G. (1993a). The psychology of the child archetype. In C. G. Jung, & C. Kérenyi, *Essays on a science of mythology: the myth of the divine child and the mysteries of Eleusis* (pp. 70-100). Princeton: Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1993b). The psychological aspects of the kore. In C. G. Jung, & C. Kerényi, *Essays on a science of mythology: the myth of the divine child and the mysteries of Eleusis* (pp. 156-183). Princeton: Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1995). *Memórias, sonhos, reflexões* (D. F. da Silva, Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Jung, C. G. (2008). *A energia psíquica* (10a ed.). (M. R. Rocha, Trad.) Petrópolis: Vozes.
- Jung, C. G. (2011). *Psicologia e Alquimia* (5a ed.). (M. L. Appy, M. Makray, & D. M. F. da Silva, Trans.) Petrópolis: Vozes.
- Jung, C. G. (2013). *O espírito na arte e na ciência* (8a ed.). (M. M. Barros, Trad.) Petrópolis: Vozes.
- Jung, C. G., & Wilhelm, R. (1990). *O segredo da flor de ouro: um livro de vida chinês* (D. F. da Silva, & M. L. Appy, Trans. 6ª. ed.). Petrópolis: Vozes.
- Kerényi, C. (1993a). The primordial child in primordial times. In C. G. Jung, & C. Kerényi, *Essays on a science of mythology: the myth of the divine child and the mysteries of Eleusis* (pp. 25-69). Princeton: Princeton University Press.
- Kerényi, C. (1993b). Kore. In C. G. Jung, & C. Kerényi, *Essays on a science of Mythology* (pp. 101-155). Princeton: Princeton University Press.
- Kerouac, J. (2013). *On the road: pé na estrada*. (E. Bueno, Trad.) Porto Alegre: L&PM.
- Kubrick, S. (Produtor e Diretor). (1968). *2001: uma odisséia no espaço* [DVD]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Lao-Tzu. (1995). *Tao-Te King: o livro do sentido e da vida*. (M. Martinic, Trad.) São Paulo: Pensamento.
- López-Pedraza, R. (2002). *Dioniso no exílio: sobre a repressão da emoção e do corpo* (2a ed.). (R. Cirani, Trad.) São Paulo: Paulus.

- Machado, A. A. (1982). *Brás, Bexiga e Barra Funda: notícias de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Arquivo do Estado.
- Mari, J. J., & Jorge, M. R. (2002). Epidemiologia dos transtornos mentais. Em J. J. Mari, D. Razzouk, M. T. Peres, & J. A. Del Porto, *Guias de medicina ambulatorial e hospitalar - Unifesp/EPM: psiquiatria* (pp. 1-5). Barueri: Manole.
- Mattos, R. M. (2015). Roberto Piva: derivas políticas, devires eróticos & delírios místicos. (Tese de doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo). Recuperado de http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-05082015-123432/publico/mattos_corrigida.pdf
- Maturana, H. R., & Varela, F. J. (2001). *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. (H. Mariotti, & L. Diskin, Trans.) São Paulo: Palas Athena.
- May, R. (1993). *A procura do mito* (M. D. Luche, Trad.). São Paulo: Malole.
- Merleau-Ponty, M. (1984). O olho e o espírito. In M. Merleau-Ponty, *Os Pensadores: textos selecionados* (M. S. Chauí, Trad., 2ª. ed., pp. 83-111). São Paulo: Abril Cultural.
- Mutarelli, L. (2006). *A caixa de areia: ou eu era dois em meu quintal*. São Paulo: Devir Livraria.
- Nascimento, E. P. (2006). *"Literatura marginal": os escritores da periferia entram em cena*. (Dissertação de mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo). Recuperado de http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-133929/publico/TESE_ERICA_PECANHA_NASCIMENTO.pdf
- Nietzsche, F. (2014). *Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém* (7ª. ed.). (M. F. Santos, Trad.) Petrópolis: Vozes.
- Oliveira, N. (2003). *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo.
- Pallares-Burke, M. G. (2004). Entrevista com Zigmunt Bauman. *Tempo Social: revista de sociologia da USP*, 16 (1), 301-326.
- Paula Carvalho, J. C. (1990). Uma análise duraniana da problemática organizacional: as funções do imaginário sócio-organizacional e os elementos de uma mitanálise. In J. C. Paula Carvalho, *Antropologia das organizações e educação: um ensaio holomônico* (pp. 141-158). Rio de Janeiro: Imago.
- Paula Carvalho, J. C. (1998). O olhar oximorônico: paradigma do imaginário e pedagogia de reencantamento do mundo. In J. C. Paula Carvalho, *Imaginário e mitodologia: hermenêutica dos símbolos e estórias de vida* (pp. 327-370). 1998: Editora UEL.
- Paula Carvalho, J. C. (1999). *Mitocrítica e arte: trajetos de uma poética do imaginário*. Londrina: UEL.
- Paula Carvalho, J. C. (2000). A hermenêutica de Pothos e as implicações mitológicas. In J. C. Paula Carvalho, *Cultura de alma e mitanálise: imaginário, poesia e música* (pp. 491-514). Londrina: Ed. UEL.
- Perrin, J. (2014). Préface. In C. Baudelaire, *Les fleurs du mal* (pp. 7-13). Paris: Pocket.

- Pessoa, F. (2006). *Poemas completos de Alberto Caeiro*. São Paulo: Hedra.
- Pessoa, F. (2011). *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa* (3ª. ed.). Companhia das Letras: São Paulo.
- Petrarca, F. (2013). A subida ao Monte Ventoux. Em V. Bartalini (Org.), *Paisagem textos 1* (pp. 68-72). São Paulo: FAU-USP. (Material didático composto por textos traduzidos para as disciplinas AUP5834 e AUP5882 do Curso de Pós-Graduação da FAUUSP)
- Piaget, J. (1990). *Seis estudos de psicologia* (17ª. ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Poe, E. A. (2001). O homem das multidões. In E. A. Poe, *Ficção completa, poesia e ensaios* (O. Mendes, & M. Amado, Trans., pp. 392-400). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Prandi, R. (2001). *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ribeiro (Vichiatti), S. M. P. (2012). As tarefas da psicologia social no mundo contemporâneo. In S. M. P. Ribeiro (Vichiatti) (Org.), *Psicologia social e imaginário: leituras introdutórias* (pp. 43-60). São Paulo: Zagodoni.
- Ribeiro, S. M. P. (2013). Homem e paisagem nas grandes cidades: considerações sobre o ethos contemporâneo. In A. V. Serrão, *Filosofia e arquitectura da paisagem: intervenções* (pp. 187-197). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Ribeiro, S. M. P. (2015). Preâmbulo. In S. M. P. Ribeiro, & A. F. Araújo (Orgs.), *Paisagem. narrativa e imaginário* (pp. 7-14). São Paulo: Zagodoni.
- Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l'action: essais d'herméneutique II*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ritter, J. (2011). Paisagem: sobre a função do estético na sociedade moderna. In A. V. Serrão (Coord.), *Filosofia da paisagem: uma antologia* (pp. 95-122). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Romanyshyn, R. D. (2007). *The wounded researcher: research with soul in mind*. New Orleans: Spring Journal Books.
- Rosa, G. (2001). A terceira margem do rio. In G. Rosa, *Primeiras histórias* (15ª. ed., pp. 79-85). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Safra, G. (2004). *A po-ética na clínica contemporânea* (4ª. ed.). Aparecida: Idéias & Letras.
- Sandor, P. (1974). *Técnicas de relaxamento*. São Paulo: Vetor.
- Scandiucci, G. (2014). *Um muro para a alma: a cidade de São Paulo e suas pizações à luz da psicologia arquetípica*. (Tese de doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo). Recuperado de http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-09102014-153431/publico/scandiucci_corrigida.pdf
- Scandiucci, G., & Freitas, L. V. (2015). A psique no espaço: pertinência e imaginação do/no lugar. In S. M. P. Ribeiro, & A. F. Araújo (Orgs.), *Paisagem, imaginário e narrativa: olhares transdisciplinares e novas interrogações em psicologia social* (pp. 45-53). São Paulo: Zagodoni.

- Séchehaye, M. A. (1950). *Memórias de uma esquizofrênica*. (C. Lacerda, Trad.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Sennett, R. (2008). *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental* (5ª. ed.). (M. A. Reis, Trad.) Rio de Janeiro: Record.
- Serrão, A. V. (2012). Pensar a natureza e trazer a paisagem a cidade. In S. M. P. Ribeiro (Vichiatti) (Org.), *Psicologia social e imaginário: leituras introdutórias* (pp. 61-72). São Paulo: Zagodoni.
- Sigle, A. (Produtor), & Sokurov, A. (Diretor). (2012). *Fausto* [DVD]. Rússia: Proline-film.
- Simmel, G. (1976). A metrópole e a vida mental. In O. G. Velho (Org.), *O fenômeno urbano* (S. M. Reis, Trad., 3ª. ed., pp. 11-25). Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Simmel, G. (2011). Filosofia da paisagem. In A. V. Serrão (Coord.), *Filosofia da paisagem: uma antologia* (pp. 42-51). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Smithson, R. (2003). Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. *Espaço & Debates*, 23 (43-44), 120-128.
- Soares, L. G. (2014). *É necessário dois para bailar um tango* (2ª. ed.). Recife: Libertas.
- Sousa, E. (1984). *Mitologia*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Sousa, E. (2000). Origem da poesia e da mitologia no drama ritual. In J. Domingues (Org.), & P. E. Borges (Apres.), *Origem da poesia e da mitologia e outros ensaios dispersos* (pp. 74-82). Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- Stein, M. (2006). *Jung, o mapa da alma: uma introdução* (A. Cabral, Trad., 5ª. ed.). São Paulo: Cultrix.
- Terron, J. R. (2003). *Curva de rio sujo*. São Paulo: Planeta.
- Tester, K. (1994). *The flâneur*. London and New York: Routledge.
- Trindade, L. S. (1985). *Exu: símbolo e função*. São Paulo: FFLCH/USP (Coleção Religião e Sociedade Brasileira, 2).
- Verger, P. F. (1997). *Lendas africanas dos Orixás*. Salvador: Corrupio.
- Vernant, J.-P. (1990). *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. (H. Sarian, Trad.) Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Villar, B., Ciasca, R. (Produtores), & Brant, B. (Diretor). (2001). *O invasor* [DVD]. Brasil: Drama Filmes.
- Watts, A., & Huang, A. C.-L. (2009). *Tao: o curso do rio*. (T. Santos, Trad.) São Paulo: Pensamento.
- Weil, S. (2001). *O enraizamento*. (M. L. Loureiro, Trad.) Bauru: Edusc.
- Whitmont, E. C. (1991). *Retorno da Deusa* (2ª ed.). (M. S. Mourão Neto, Trad.) São Paulo: Summus.

- Wilhelm, R. (1978). Prefácio e introdução. In Lao-Tzu, *Tao-Te King: o livro do sentido e da vida* (M. Martinic, Trad., pp. 7-33). São Paulo: Pensamento.
- Willer, C. (2010). *Geração beat*. Porto alegre: L&PM.
- Willer, C. (2014). *Os rebeldes: geração beat e anarquismo místico*. Porto Alegre: L&PM.
- Winnicott, D. W. (1993). *Textos selecionados: da pediatria a psicanálise* (4ª. ed.). (J. Russo, Trad.) Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Wunenburger, J.-J. (2010). *L'imaginaire*. Paris: PUF.
- Wunenburger, J.-J. (2015). Da imaginação material à geopoética em Gaston Bachelard. In S. M. P. Ribeiro, & A. F. Araújo (Orgs.), *Paisagem, imaginário e narratividade* (pp. 17-30). São Paulo: Zagodoni.
- Wunenburger, J.-J., & Araujo, A. F. (2003). Introdução ao imaginário. In A. F. Araújo, & F. P. Baptista (Orgs.), *Variações do imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas* (pp. 23-70). Lisboa: Instituto Piaget.
- Zeni, B. G. (2012). *Sinuca de malandro: narradores, protagonistas e figuras paternas em João Antônio*. (Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo Universidade de São Paulo). Recuperado de http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-13032013-120103/publico/2012_BrunoGoncalvesZeni.pdf
- Zimmer, H. (1990). *A conquista psicológica do mal*. (M. S. T. Americano, Trad.) São Paulo: Palas Athena.

Documentos on-line

Centre de Recherches sur l'Imaginaire. Recuperado de <http://cri.univ-grenoble-alpes.fr/>

Ciro Costa. *Antonio Miranda*. Recuperado de http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/sao_paulo/ciro_costa.html

Die Schachspieler. *The Met, Metropolitan Museum of Art*. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/354051>

Enrique Santos Discépolo. *Todo Tango*. Recuperado de <http://www.todotango.com/creadores/biografia/62/Enrique-Santos-Discepolo/>; <http://www.todotango.com/comunidad/mesa/mensaje.aspx?id=459403>

Horacio Pilar. *Poeticus*. Recuperado de <https://www.poeticous.com/horacio-pilar?locale=es>

Mãe Preta. *Mube virtual*. Recuperado de http://www.mubevirtual.com.br/pt_br?Dados&area=ver&id=85

Mãe Preta. *Secretária de Cultura. Prefeitura de São Paulo*. Recuperado de http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adoteobra/index.php?p=8291

Moritz Retzsch & his fascination with Goethe's Faust. *One-more-move-chess-art*. Recuperado de <http://www.one-more-move-chess-art.com/MoritzRetzsch.html>

São Paulo na Literatura (2004). *Instituto Itaú Cultural*. Recuperado de <http://www.itaucultural.org.br/explore/literatura/projetos/hotsite/?id=57956>

São Paulo na literatura (2004). Do realismo urbano ao realismo suburbano. *Instituto Itaú Cultural*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2vnS7TQ2icY>

Vedas. *Berkley Center for Religion, Peace & World Affairs, Georgetown University*. Recuperado de <https://berkeleycenter.georgetown.edu/essays/vedas>