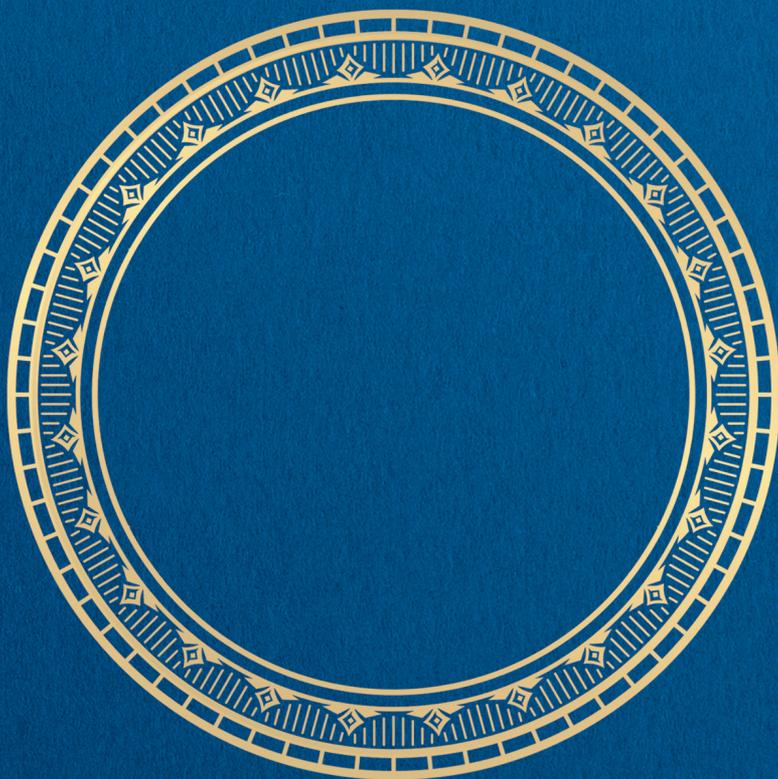


SÉRGIO RICARDO PERASSOLI JÚNIOR



A POÉTICA DA PSIQUE:

Jung, Tolkien e a Literatura

A Poética da Psique: Jung, Tolkien e a Literatura



Pedro & João
editores

Sérgio Ricardo Perassoli Junior

**A Poética da Psique:
Jung, Tolkien e a Literatura**



Pedro & João
editores

Copyright © Sérgio Ricardo Perassoli Junior

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos do autor.

Sérgio Ricardo Perassoli Junior

A Poética da Psique: Jung, Tolkien e a Literatura. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. 146p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-85-7993-994-5 [Impresso]
978-85-7993-995-2 [Digital]

DOI: 10.51795/9788579939952

1. Carl Gustav Jung. 2. J. R. R. Tolkien. 3. Literatura. 4. Psicologia. I. Título.

CDD – 150

Capa: Petricor Design

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Revisão: Jessica Romanin Mattus e Stéfano Stainle

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luis Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2022

SUMÁRIO

7	INTRODUÇÃO
15	1. A POÉTICA DA PSIQUE
59	2. O PROCESSO DE INDIVIDUAÇÃO: UMA ODISSEIA RUMO À UNIDADE
63	2.1 EROS E PSIQUE
72	2.2 PSIQUE E EROS
83	3. LÓGOS: A INDIVIDUAÇÃO NA OBRA DE TOLKIEN
109	4. EÄ: A POESIA EM SI MESMA

INTRODUÇÃO

A psicologia de Carl Jung argumenta que os mitos e a literatura representam e encenam as verdades da realidade interior dos seres humanos. A ficção apresenta certas figuras arquetípicas que remetem aos componentes coletivos “do funcionamento psíquico em geral [...]”. São as conexões mitológicas, os motivos e imagens que podem nascer de novo, a qualquer tempo e lugar”¹, porque envolvem a natureza humana. Sendo assim, pode-se conceber um estudo da literatura a partir da identificação de algo oculto, coletivo e ao mesmo tempo familiar à humanidade; uma espécie de *unheimlich* freudiano capaz de transformar o texto em um “autômato”, um híbrido “texto-alma”. O entusiasta que adentra uma obra literária mergulha em si mesmo, experimentando algo que pode ser muito assustador para aqueles que não estão preparados para viver o *conhece-te a ti mesmo* que o texto impõe, como se fosse o próprio oráculo de Delfos. O livro que o leitor tem em mãos intenta mostrar que os grandes textos da tradição literária são povoados por arquétipos que traduzem o drama inconsciente, as questões existenciais, o teatro das dores e das alegrias humanas.

Mas por que utilizar a teoria de Carl Jung para estudar o texto literário? Por que estudar a obra do psiquiatra suíço atualmente, depois de tantos anos de progresso científico, médico e acadêmico? De certa forma, o crítico canadense Northrop Frye fez um questionamento semelhante a respeito da obra **Declínio e queda do Império Romano**, de Gibbon:

¹ JUNG, Carl Gustav. **Tipos psicológicos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 467.

A história enquanto tal precisa ser continuamente reescrita: na medida em que passa o tempo, e os historiadores aprendem mais sobre a segunda fase do Império Romano, a obra de Gibbon fica “datada” como relato definitivo sobre o assunto. Duas coisas acontecem nesse processo que aqui são instrutivas para nós. Em primeiro lugar, a obra de Gibbon sobrevive por conta de seu “estilo”, o que significa que ela imperceptivelmente passa da categoria histórica para a poética, e torna-se um clássico da literatura inglesa, ou no mínimo da história cultural inglesa. Na medida em que o faz, seu material universaliza-se: torna-se uma meditação eloquente e espirituosa sobre o declínio e queda humanos².

De modo análogo, a ciência aprende cada vez mais sobre a mente, mas o pensamento junguiano continua sendo uma meditação, extremamente poética e espirituosa, a respeito da psique. Jung explorou as alamedas brumosas da natureza humana e apresentou os heróis que habitam o palco da vida, sondando o grande espectro do ser e do existir por meio da fantasia e dos mitos. Ele conhecia muito bem a mitologia greco-romana e a tradição cristã e, portanto, estava familiarizado com dois importantes alicerces da literatura ocidental. Conseqüentemente, sua obra possui um tom poético que praticamente pede uma aproximação com a literatura (não é surpresa o interesse de autores como Northrop Frye, Gaston Bachelard, Mircea Eliade e Joseph Campbell pela teoria do psiquiatra suíço). O estudo dos arquétipos – as imagens literárias comuns que surgem com frequência na literatura – é um retrato daquilo que é essencialmente humano. Enquanto uma imagem que aparece amiúde nas mais diversas literaturas e manifestações da imaginação, a figura arquetípica é uma representação poética da humanidade, é o espírito escrito em redondilha maior.

Os escritores que mobilizaram os arquétipos pintaram retratos fiéis e comoventes da existência. Apuleio, Emily Brontë e Fernando Pessoa são alguns dos autores que traduziram o drama humano por meio de obras imortais e, por isso, serão analisados

² FRYE, Northrop. **O grande código: a Bíblia e a literatura**. Trad. Marcio Stockler. Campinas: Editora Sétimo Selo, 2021. p. 88.

nos próximos capítulos à luz da psicologia junguiana. Contudo, J. R. R. Tolkien compôs um projeto ficcional que pode ser analisado como uma das grandes representações recentes dos arquétipos literários. Tolkien concebeu um mundo imaginário, um universo literário no qual se desenvolve a trama de seus principais romances: **O Hobbit** [*The Hobbit*, 1937] e **O Senhor dos Anéis** [*The Lord of the Rings*, 1954-1955]. Em uma carta endereçada a Milton Waldman, Tolkien manifesta sua vontade de criar uma mitologia para a Inglaterra, “um corpo de lendas mais ou menos associadas, que abrangesse desde o amplo e cosmogônico até o nível do conto de fadas romântico – o maior apoiado no menor em contato com a terra, o menor sorvendo esplendor do vasto pano de fundo”³. Assim sendo, temas encontrados nos mitos surgem também na obra tolkieniana. Por exemplo, nota-se a recorrência do conflito entre o bem e o mal, o que acabou gerando a frequente comparação entre **O Senhor dos Anéis** e a Segunda Guerra Mundial, como se o livro fosse uma representação alegórica dos conflitos e das grandes batalhas que ocorreram nesse trágico período. Tolkien criticou veementemente a interpretação calcada na alegoria, negando a existência de “qualquer significado oculto ou ‘mensagem’ [...]”. O livro não é nem alegórico nem se refere a fatos contemporâneos. [...] Suas fontes são coisas que já estavam presentes na mente muito antes, [...] e pouco ou nada foi modificado pela guerra que começou em 1939”⁴. Em uma das cartas compiladas no livro **As cartas de Tolkien** (*The Letters of J. R. R. Tolkien*), o autor também demonstra seu descontentamento em relação à “alegoria consciente e intencional; todavia, qualquer tentativa de explicar o propósito dos mitos ou dos contos de fadas

³ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **As cartas de J. R. R. Tolkien**/ Organização de Humphrey Carpenter, com assistência de Christopher Tolkien; tradução de Gabriel Blum Oliva. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006. p. 141.

⁴ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. XIV-XV.

deve empregar uma linguagem alegórica”⁵. O fato de Tolkien usar os termos “consciente” e “intencional” sugere que há uma forma de alegoria que é inconsciente. Essa sugestão que surge nas entrelinhas encontra paralelo na ideia junguiana de arquétipo: aquela imagem típica que aparece quando a imaginação é articulada, representando uma “alegoria inconsciente” de qualidades que existem na psicologia dos seres humanos. O livro que ora se apresenta também intenta desvendar, a partir da análise sistemática da obra de Tolkien e do pensamento junguiano, os grandes arquétipos que aparecem na ficção, refletindo, aos moldes do mito de Narciso, o psiquismo humano.

Outra questão pertinente diz respeito à “compatibilidade” entre a obra de Jung e a literatura de J. R. R. Tolkien. Talvez seja interessante ousar um diálogo introdutório para mostrar ao leitor que é cabível interpretar o texto do ficcionista a partir da teoria junguiana. Tomemos, por exemplo, a personagem Galadriel. “Seu nome materno era Nerwen (‘donzela-homem’)”⁶. Uma “donzela-homem” parece ser uma contradição quando analisada de modo superficial. Contudo, Carl Jung argumenta que não há homem ou mulher que não tenha características geralmente associadas ao sexo oposto. Para o filósofo Gaston Bachelard, “C. G. Jung teve a feliz ideia de colocar o masculino e o feminino [...] sob o duplo signo de dois substantivos latinos: *animus* e *anima*. Dois substantivos para uma única alma são necessários a fim de se expressar a realidade do psiquismo humano”⁷. Galadriel não deixa de ser donzela por ser alta e forte de mente e vontade, traços geralmente associados aos homens pelos estereótipos de masculinidade e feminilidade. Portanto, a personagem desarticula a velha noção que antagoniza e

⁵ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **As cartas de J. R. R. Tolkien**/ Organização de Humphrey Carpenter, com assistência de Christopher Tolkien; tradução de Gabriel Blum Oliva. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006. p. 142.

⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **Contos inacabados**. Trad. Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 257.

⁷ BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018. p. 58.

divide as características humanas, sendo, por conseguinte, um testemunho que vai além das designações vigentes e toca o essencialmente humano, comum a todos, andrógino. Além de revelar a compatibilidade entre a obra de Tolkien e Jung, a análise proposta conseguiu extrair, do simples nome da personagem, uma das principais ideias do psiquiatra suíço: a unificação dos opostos, a integração daquilo que está disperso, a comunhão entre os contrários, a individuação.

Ideia fulcral da psicologia junguiana, a individuação é o processo que desenvolve uma personalidade íntegra a partir daquilo que se encontra disperso na psique. Trata-se da conscientização de conteúdos inconscientes, menosprezados ou ignorados, por meio do autoconhecimento e de um confronto consigo mesmo. Esse processo é amiúde tratado como a aproximação entre a consciência e o inconsciente, que deve ser entendido tanto no sentido freudiano quanto no sentido atribuído por Carl Jung (o filósofo Gaston Bachelard caracteriza o inconsciente junguiano de maneira satisfatória: trata-se da “natureza primeira”⁸ do ser humano). Simbolicamente, essa jornada na qual o indivíduo forja em si mesmo uma totalidade – um todo indivisível – aparece nos mitos e na literatura. O crítico canadense Northrop Frye argumenta que a busca do herói é a contraparte mitopoética do processo de individuação. Sendo assim, o *legendarium*⁹ oferece uma oportunidade ímpar para o estudo desse importante conceito de Carl Jung, pois, como bem sabem os leitores, a jornada heroica é uma constante na Terra-média. E como o universo ficcional do escritor é disposto “em

⁸ BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018. p. 55.

⁹ *Legendarium* é o nome que o próprio Tolkien deu ao conjunto de histórias que compõem seu universo ficcional. No presente estudo, esse termo será utilizado para se referir às narrativas que constituem o universo tolkieniano.

termos de um lado bom e um lado mau”¹⁰, é natural refletir sobre uma possível individuação simbólica que formata o *legendarium* para desenvolver uma totalidade, um projeto literário íntegro e extremamente coerente. Por meio de alegorias inconscientes e não intencionais, os principais arquétipos literários podem ser estudados como elementos que permeiam a arquitetura dessa “mitologia” para a Inglaterra, cosendo um projeto ficcional coerente com “linhas” que permanecem dispersas e separadas em grande parte da tradição ocidental: o bem e o mal. Os textos de Tolkien que serão abordados ao longo do estudo proposto revisitam sempre os mesmos temas arquetípicos: o embate entre os opostos, a sombra do herói e da heroína, a jornada por terras obscuras e desconhecidas, o conflito com o Senhor do Escuro etc. Se Meletínski está certo ao afirmar que os arquétipos “representam etapas do que Jung chamou de processo da individuação”¹¹, então é relevante pensar a produção literária de Tolkien a partir da própria individuação, que parece surgir por meio de alegorias inconscientes ao longo do desenvolvimento do universo ficcional do autor.

Nas próximas páginas, o leitor encontrará o estudo dos arquétipos junguianos e do processo de individuação em textos consagrados da literatura ocidental e no *legendarium* tolkieniano. O primeiro capítulo, intitulado “*A poética da psique*”, discorre sobre as principais ideias da teoria de Carl Jung: o inconsciente coletivo, o arquétipo (conceito que é relacionado à ideia aristotélica de *mimesis*) e as figuras arquetípicas recorrentes – o herói, a sombra, a *anima*, o *animus* e o si-mesmo. O segundo capítulo – “*O processo de individuação: uma odisseia rumo à unidade*” – define um conceito central da psicologia de Carl Jung e o exemplifica por meio do mito

¹⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **As cartas de J. R. R. Tolkien**/ Organização de Humphrey Carpenter, com assistência de Christopher Tolkien; tradução de Gabriel Blum Oliva. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006. p. 173.

¹¹ MELETÍNSKI, E.M. **Os arquétipos literários**. Trad. Aurora Fornoni, Homero Freitas de Andrade, Arlete Cavaliere. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2015. p. 22.

“Eros e Psique” e do poema homônimo de Fernando Pessoa. Os dois últimos capítulos (*Lógos: a individuação na obra de Tolkien* e *Eä: a poesia em si mesma*, respectivamente) analisam a obra de Tolkien a partir das ideias expostas nas partes anteriores. Por fim, o estudo apresentado também intenta mostrar, por meio da análise da ficção de Tolkien e de outras obras relevantes da literatura, a importância do pensamento junguiano para os estudos literários e para a compreensão da psicologia humana.

1.

A POÉTICA DA PSIQUE

Um estudo de literatura fundamentado na teoria junguiana deve apresentar, obrigatoriamente, a definição de arquétipo. Aparentemente, os principais conceitos da psicologia de Carl Jung encontram paralelos nas manifestações da imaginação e do espírito humano. A problemática dos tipos psicológicos, por exemplo, possui um complemento literário na obra **Prometeu e Epimeteu**, de Carl Spitteler. Por sua vez, o processo de individuação apresenta concordâncias com o simbolismo da alquimia. Sendo assim, não é de se espantar que a essência daquilo que Jung chamou de arquétipo também apareça em uma obra poética. Uma grata surpresa foi encontrar uma ideia correspondente na poesia em língua portuguesa. Em seu poema **Ode Marítima**, Fernando Pessoa sonha a existência de um Cais que é inconscientemente imitado por todos os outros cais, evocando uma espécie de modelo remoto e anterior ao cais de pedra edificado pelos construtores, ou melhor, pelos engenheiros (trata-se de uma composição de Álvaro de Campos):

Sim, dum cais, dum cais dalgum modo material,
Real, visível como cais, cais realmente,
O Cais Absoluto por cujo modelo inconscientemente imitado,
Insensivelmente evocado,
Nós os homens construímos
Os nossos cais nos nossos portos,
Os nossos cais de pedra actual sobre água verdadeira,

Que depois de construídos se anunciam de repente
Coisas-Reais, Espíritos-Coisas, Entidades em Pedra-Almas¹².

Eis uma representação metafórica do arquétipo aparecendo no poema. Para Carl Jung, o ser humano possui a “aptidão para reproduzir constantemente as mesmas ideias míticas; se não as mesmas, pelo menos parecidas”¹³. Por trás da criação de uma imagem literária por determinado autor, há o que Northrop Frye chamou de gramática do simbolismo literário. Ao ventilar a possibilidade dessa gramática, um crítico deve entender que o simbolismo das imagens literárias pode ser estudado em unidades ou disposições típicas e, assim como o texto narrativo, pode ser analisado por meio de “uma estrutura e um funcionamento que é possível descrever tal como se descreve a organização das línguas naturais”¹⁴. Em termos junguianos, a literatura mobiliza o arquétipo que traduz “uma forma típica fundamental de certa experiência psíquica que sempre retorna”¹⁵. De modo análogo ao Cais Absoluto, que é evocado e inconscientemente imitado na construção dos cais de pedra atual, a psique é mimetizada nas mitologias e nas mais diversas literaturas, então anunciadas como narrativas anímicas. Em suma, “os arquétipos provavelmente representam situações tipificadas da vida”¹⁶ e do psiquismo dos seres humanos, evidenciando a humanidade comum a todos os povos e culturas. Os acontecimentos psicológicos recorrentes moldam os mitos e os textos literários, que se anunciam de repente como entidades em “Espírito-Narrativa” ou “Literatura-Alma”, seguindo a ideia pessoana exposta nas linhas anteriores.

Segundo a teoria junguiana, “as formas arquetípicas geradas pela fantasia se reproduzem espontaneamente sempre e por toda

¹² PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 316.

¹³ JUNG, Carl Gustav. **Psicologia do inconsciente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 81.

¹⁴ LOPES, Ana; REIS, Carlos. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988. p. 162.

¹⁵ JUNG, Carl Gustav. **Tipos psicológicos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 459.

¹⁶ JUNG, Carl Gustav. **A Natureza da Psique**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 68.

parte”¹⁷. Para exemplificar o caráter coletivo e mitológico de um arquétipo, recorrer-se-á ao estudo de algumas narrativas que tratam da figura do pai. Na peça **Antígona**, Creonte afirma que “[t]udo nos deve provir da vontade paterna”¹⁸ momentos antes de entrar em conflito com o próprio filho, que não aceitava a condenação de Antígona. Em contrapartida, Édipo articula uma exortação diferente, talvez por conhecer intimamente a tragédia que envolve o embate entre um pai e seu filho: “E vós, minhas filhas, se me pudésseis compreender, eu vos daria conselhos; procurai sempre ter uma existência mais feliz do que a de vosso pai”¹⁹, são as palavras que Sófocles coloca na boca de Édipo em um dos momentos mais comoventes da tragédia que leva o nome do rei parricida. Já na Segunda Carta aos Coríntios, é dito que os “filhos não deviam acumular tesouros para os pais, mas sim os pais para os filhos”²⁰. Oscilando entre a tirania e a índole zelosa e provedora, o arquétipo paterno é frequente em inúmeras culturas e épocas diferentes. A mitologia nórdica, por exemplo, empresta sua essência belicosa à narrativa que envolve o drama paternal. Fáfñir assassina o próprio pai, Hréidmar, para usurpar seu valioso tesouro.

Seguindo as manifestações poéticas do fenômeno da paternidade, Northrop Frye afirma que o “conflito entre filho e pai [...] é recorrente no romance: na Bíblia, o segundo Adão chega para o resgate do primeiro, e, no ciclo do Graal, Galahad, o filho puro, leva a cabo aquilo que seu pai impuro, Lancelot, não havia conseguido”²¹. No âmbito da psicanálise, Sigmund Freud

¹⁷ JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e religião oriental**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 57.

¹⁸ SÓFOCLES. **Rei Édipo e Antígona**: tragédias gregas. Trad. J.B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 135.

¹⁹ SÓFOCLES. **Rei Édipo e Antígona**: tragédias gregas. Trad. J.B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 100.

²⁰ BÍBLIA. Novo Testamento: Apóstolos, Epístolas, Apocalipse/ tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 295.

²¹ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: E Realizações, 2014. p. 338.

mobiliza a ideia de um patriarca ancestral para explicar as sociedades totêmicas:

Certo dia, os irmãos que tinham sido expulsos retornaram juntos, mataram e devoraram o pai, colocando assim um fim à horda patriarcal. Unidos, tiveram a coragem de fazê-lo e foram bem sucedidos [sic] no que lhes teria sido impossível fazer individualmente. [...]. Selvagens canibais como eram, não é preciso dizer que não apenas matavam, mas também devoravam a vítima. O violento pai primevo fora sem dúvida o temido e invejado modelo de cada um do grupo de irmãos: e, pelo ato de devorá-lo, realizavam a identificação com ele, cada um deles adquirindo uma parte de sua força²².

Os exemplos supracitados evidenciam a recorrência da imagem arquetípica do pai. Independentemente das diferenças culturais e geográficas, o ser humano possui um progenitor (a própria psicanálise tem um pai: Sigmund Freud). Assim, é possível expandir a ideia de arquétipo para englobar outras características comuns à natureza da humanidade. Os arquétipos estão relacionados “às situações humanas que existiram desde os primórdios: juventude e velhice, nascimento e morte, filhos e filhas, pais e mães, acasalamentos”²³. As histórias que tratam da figura paterna – e estão evidentemente ligadas aos filhos e às filhas – já foram exemplificadas. A questão da juventude e do amadurecimento, por sua vez, liga-se à problemática que envolve o nascimento e a morte, sendo uma constante na busca ou jornada do herói, um mito solar na perspectiva da psicologia junguiana:

Assim como o Sol, em seu movimento e segundo suas leis intrínsecas, sobe desde a manhã até o meio-dia, ultrapassa o meio-dia e declina para a tarde, deixando para trás seu esplendor e mergulhando na noite que tudo encobre, assim também o homem, segundo leis imutáveis, segue seu caminho e desaparece na noite ao fim da jornada, para renascer de manhã em seus filhos²⁴.

²² FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. In: _____. **Totem e Tabu e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 145.

²³ JUNG, Carl Gustav. **Freud e a psicanálise**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 313.

²⁴ JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 205.

Essa situação demasiadamente humana – a jornada em direção à morte – é espelhada no aparente movimento do sol, uma imagem amiúde antropomorfizada nas narrativas arquetípicas. Na mitologia grega, por exemplo, o sol é personificado por Hélios, cuja “cabeça estava circundada por raios que formavam uma espécie de cabeleira de ouro. Percorria o céu num carro de fogo puxado por cavalos rapidíssimos”²⁵. Em um romance brasileiro intitulado **Tropical sol da liberdade**, da escritora Ana Maria Machado, o sol assume a imagem de um parceiro sexual, também representando a libido humana ou, como citado anteriormente, o acasalamento:

ficou deitada, de frente para o sol, com as pernas bem abertas, bronzando o interior das coxas. A manhã avançava para o meio-dia e estavam quase na linha do equador. A calcinha escura do biquíni concentrava o calor dos raios solares [...]. Fechou os olhos, respirou pausado, prestou atenção no marulho das ondas se quebrando e em uma ou outra ave marinha gritando de vez em quando. E de alguma forma, subterrânea a essas impressões sensoriais claras, ia sentindo uma brasa gostosa entre as pernas, um fogo subindo envolvente, penetrando agudo e, de repente, se deu conta de que a umidade que sentia não era só de suor como antes tinha achado. Vinha dela mesma, reagindo ao deus-sol que a apanhara distraída²⁶.

Por conseguinte, pode-se dizer que a figura arquetípica sincroniza a psicologia e as características humanas com os fenômenos naturais e exteriores. O filósofo Gaston Bachelard propõe uma ligação entre o psiquismo e o meio externo. Para o teórico francês, que foi profundamente influenciado pelo pensamento junguiano, são “os arquétipos que ligam o homem ao mundo, que estabelecem um acordo poético entre o homem e o universo”²⁷. De certa forma, o arquétipo constitui uma poética da psicologia ao mesmo tempo que unifica o mundo psíquico (o

²⁵ GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 202.

²⁶ MACHADO, Ana Maria. **Tropical sol da liberdade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 147.

²⁷ BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018. p. 119.

fascínio e o medo da morte, por exemplo) com as experiências objetivas externas, como o sol nascente e poente:

[o] significado do termo *archetypus* fica sem dúvida mais claro quando se relaciona com o mito, o ensinamento esotérico e o conto de fada. [...]. O fato de que os mitos são antes de mais nada manifestações da essência da alma foi negado de modo absoluto até nossos dias. O homem primitivo não se interessa pelas explicações objetivas do óbvio, mas, por outro lado, tem uma necessidade imperativa, ou melhor, a sua alma inconsciente é impelida irresistivelmente a assimilar toda experiência externa sensorial a acontecimentos anímicos. Para o primitivo não basta ver o Sol nascer e declinar; esta observação exterior deve corresponder – para ele – a um acontecimento anímico, isto é, o Sol deve representar em sua trajetória o destino de um deus ou herói que, no fundo, habita unicamente a alma do homem²⁸.

Nota-se, portanto, que a narrativa arquetípica pode ser compreendida como uma mitologização da psicologia humana, o que traz à tona aquela ideia pessoal presente em **Ode Marítima**. Assim como o Cais Absoluto é inconscientemente imitado pelos cais de pedra atual, as literaturas e as mitologias podem ser analisadas a partir da imitação das “manifestações involuntárias de processos inconscientes”²⁹. Ora, se a psique não exercesse sua influência sobre os mitos, como compreender de maneira satisfatória o caráter ficcional das mitologias? Como explicar o zodíaco formado pelo conjunto de estrelas que não lembram os animais projetados no céu? Bachelard estava certo ao dizer que o “zodíaco é o teste de Rorschach da humanidade criança”³⁰. Na verdade, uma espécie de psicologia mitologizada surge por meio

²⁸ JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 14.

²⁹ JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 154.

³⁰ BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 179-180.

dos padrões arquetípicos que correspondem à necessidade humana de imprimir no universo sua poética da psique:

Os mitos saíam da Terra, abriam a Terra para que, com o olho dos seus lagos, ela contemplasse o céu. Um destino de alturas subia dos abismos. Os mitos encontravam assim, imediatamente, vozes de homem, a voz do homem que sonha o mundo dos seus sonhos. O homem exprimia a terra, o céu, as águas. O homem era a palavra desse macroântropos que é o corpo monstruoso da terra. Nos devaneios cósmicos primitivos, o mundo é corpo humano, olhar humano, sopro humano, voz humana³¹.

Analisando as palavras de Bachelard, é possível explicar o arquétipo por meio do próprio arquétipo. A imagem da Terra evocada pelo filósofo sincroniza as características humanas, os olhos que possuem o aspecto cristalino, com o mundo que engloba o céu, os lagos, a terra etc. A articulação da representação arquetípica, que está inserida nesse processo de mitologização da psique, cria uma poética íntima que envolve o ser humano e o universo. Na união bachelardiana entre a Terra e o olhar humano espelhado no lago, nesse improvável matrimônio entre Gaia e Argos, tem-se a reprodução de “um agrupamento definido de caráter arcaico que, em forma e significado, encerra *motivos mitológicos*, os quais surgem em forma pura nos contos de fadas, nos mitos, nas lendas e no folclore”³². Ao ser evocado por Bachelard no livro **A poética do devaneio**, o olho dos lagos da Terra, enquanto uma figura que unifica a natureza e a característica humana, revela que a psique correlaciona os fenômenos externos com a imagem simbólica que melhor traduz os processos psíquicos:

A constituição dada do organismo é produto das condições externas, por um lado, e das condições inerentes ao vivente, por outro lado. Segue disso que a imagem primordial está sempre relacionada, por um lado, com certos processos da natureza, perceptíveis aos sentidos, em constante renovação e sempre atuantes e, por outro lado, também sempre relacionada com certas

³¹ BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018. p. 180.

³² JUNG, Carl Gustav. **A vida simbólica - Vol.1**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 52.

condições internas da vida do espírito e da vida em geral. O organismo confronta a luz com um novo órgão: o olho; o espírito confronta o processo da natureza com a imagem simbólica que o apreende tão bem quanto o olho apreende a luz. Assim como o olho é um testemunho da atividade criativa, específica e autônoma da matéria viva, também a imagem primordial é expressão da força criadora, única e incondicionada do espírito³³.

A psicologia analítica também define os arquétipos como manifestações do inconsciente coletivo, que “possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são *cum grano salis* os mesmos em toda parte”³⁴. Aqui, surge um dos principais conceitos da teoria junguiana, que começou a se diferenciar da psicanálise clássica de Sigmund Freud. Antes de caracterizar as ideias de Carl Jung no âmbito do inconsciente suprapessoal, uma rápida apreciação a respeito dos conceitos básicos da psicanálise é necessária. Segundo o **Dicionário de Psicanálise**, o inconsciente é definido, na primeira tópica freudiana, como “uma instância ou um sistema (Ics) constituído por conteúdos recalçados que escapam às outras instâncias, o pré-consciente e o consciente (Pcs-Cs). Na segunda tópica, deixa de ser uma instância, passando a servir para qualificar o isso e, em grande parte, o eu e o supereu”³⁵. Sendo assim, cria-se a noção de um eu (ego) que se relaciona com a moralidade do supereu (superego) e a natureza pulsional do isso (id), a parte “animalesca” do ser humano.

Carl Jung insere o inconsciente freudiano dentro de uma camada compartilhada por um grupo, um povo ou mesmo por toda a humanidade. Um grego da época da **Ilíada** poderia ficar profundamente comovido ao ouvir sobre as súplicas de Tétis, que intercedeu por Aquiles, o filho fadado a experimentar uma curta existência. Por sua vez, a comunidade de uma igreja católica sentiria uma comoção semelhante ao escutar um hino em louvor à

³³ JUNG, Carl Gustav. **Tipos psicológicos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 460.

³⁴ JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 12.

³⁵ ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 375.

Virgem Maria. O inconsciente coletivo dos cristãos também manifestaria, nessa situação hipotética criada por questões didáticas, outras nuances psicológicas e emocionais a respeito da vida e da morte de Cristo, algo que um grego do tempo de Homero jamais sonharia quando confrontado com a imagem da mãe que suplica pelo filho. Não obstante, tanto o cristão quanto o grego nascido antes de Cristo compreenderiam a concepção de mãe ou determinado simbolismo baseado na questão da maternidade. Eis um exemplo hipotético do funcionamento do inconsciente coletivo, que pode ser comum a um grupo de cristãos, para seguir o exemplo proposto, ou compartilhado pela humanidade.

A psicologia analítica compreende “o inconsciente muito mais como uma psique impessoal comum a todos os seres humanos, apesar de ela expressar-se através de uma consciência pessoal. Embora todos respirem, a respiração não é um fenômeno a ser interpretado de modo pessoal”³⁶. Jung novamente articula o argumento da natureza compartilhada por todos os homens, apesar das diferenças culturais e étnicas. Se todos nós respiramos e se todos possuímos um progenitor, como citado anteriormente, então pode-se afirmar que há certas manifestações típicas da vida humana e da psique que são experimentadas por inúmeros indivíduos, constituindo um substrato inconsciente comum e suprapessoal. As fantasias constantemente reproduzidas são ecos do inconsciente coletivo sempre presente. Portanto, a imagem arquetípica descreve

uma imagem da vida psíquica dividida e projetada nas diversas formas do pandemônio mitológico. Mas também as formas mitológicas já são, por si sós, uma elaboração da fantasia criativa aguardando ainda transcrição para uma linguagem compreensível [...]. Estes conceitos, cuja maioria ainda está por ser criada, poderiam transmitir-nos um conhecimento abstrato e científico dos processos inconscientes que são as raízes das imagens

³⁶ JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 189.

primordiais. Cada uma destas imagens contém um pouco de psicologia e destino humanos, um pouco de dor e prazer repetidos inúmeras vezes³⁷.

Sendo assim, a literatura também pode ser compreendida como a fantasia humana transcrita por meio de uma linguagem capaz de expressar certos acontecimentos psicológicos tipificados, representando uma imagem poética das faculdades da natureza humana. A poética da psique surge a partir do momento em que um autor mobiliza o arquétipo, que envolve “os mesmos problemas humanos que, sempre revestidos de novos invólucros simbólicos, emergem do mundo de sombras do inconsciente”³⁸. Ao inserir uma noiva belíssima ou uma feiticeira poderosa em sua narrativa, o romancista mobiliza um princípio feminino que o precede em inúmeras gerações. Os indivíduos nascem de um útero, de modo que as mulheres sempre foram a parte mais essencial da existência humana. Seguindo a teoria junguiana, pode-se dizer que o aparecimento da donzela ou da deusa nos mitos que envolvem o arquétipo do herói também manifesta a essência feminina sempre presente na humanidade.

Uma pesquisa rápida certamente revelará uma grande quantidade de mulheres que compõem o núcleo central de várias narrativas. Em Homero, quem contemplava a formosa Helena tinha “a impressão de a uma deusa imortal estar vendo”³⁹. Nos vinte e quatro cantos que formam a **Ilíada**, há o relato das consequências do rapto de Helena perpetrado por Páris, ou seja, um dos marcos fundamentais da literatura ocidental tem como figura central uma mulher. Em Dante, Beatriz é a personagem que guia o poeta pelos céus do Paraíso. E, como os arquétipos envolvem uma disposição inconsciente para a criação e/ou propagação de fantasias paralelas da psique, é interessante trazer à

³⁷ JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 82.

³⁸ JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 421.

³⁹ HOMERO. **Ilíada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 120.

tona a donzela Psique, que possui uma graciosidade insuperável entre os mortais. Psique é tanto uma personagem feminina quanto o termo grego que denota a alma⁴⁰, um fato que também ilustra o princípio feminino da natureza humana. E é justamente a natureza humana que se manifesta por meio dos

arquétipos ou *dominantes* – os dominadores, os deuses, isto é, configurações das leis dominantes e dos princípios que se repetem com regularidade à medida que se sucedem as figurações, as quais são continuamente revividas pela alma. Na medida em que essas figurações são retratos relativamente fiéis dos acontecimentos psíquicos, os seus arquétipos, ou melhor, as características gerais que se destacam no conjunto das repetições de experiências semelhantes, também correspondem a certas características gerais de ordem física⁴¹.

É importante ressaltar que os arquétipos *não* são imagens ou ideias hereditárias, como muitos críticos da teoria junguiana afirmaram. Em todos os locais do globo há a organização inata e a constituição anímica natural dos seres humanos. Em outras palavras, existe a possibilidade de replicação de imagens ou narrativas semelhantes porque os seres humanos possuem, universalmente, faculdades mentais básicas e comuns. Ainda tratando da questão do feminino nos mitos, pode-se afirmar que a mulher é parte fundamental da espécie, há um instinto de reprodução que unifica ambos os sexos, e, por fim, cada homem consolida em sua memória as experiências que já teve em relação ao sexo oposto. Espera-se, portanto, que todas essas características do feminino apareçam com frequência na literatura, como sugere o poema de Fernando Pessoa:

As veias das minhas fontes!
Escorre sangue quente a minha sensação dos meus olhos!
[...]

⁴⁰ GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 399.

⁴¹ JUNG, Carl Gustav. **Psicologia do inconsciente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 107.

Vossa fúria, vossa crueldade como falam ao sangue
Dum corpo de mulher que foi meu outrora e cujo cio sobrevive!⁴²

O poeta que traz consigo uma mulher cujo cio sobrevive. Eis o exemplo de uma das facetas do feminino arquetípico. Os arquétipos são definidos muitas vezes como “padrões sempre recorrentes das funções psíquicas. Assim como o João-de-Barro constrói seu ninho sempre da mesma forma, também a pessoa reage psicologicamente de acordo com seus padrões originários, apesar de sua liberdade e de sua mutabilidade”⁴³. Portanto, o arquétipo também deve ser compreendido como a manifestação de uma psicologia comum e a expressão das situações tipificadas que sempre existiram (por exemplo: o princípio feminino ou o cio, isto é, o impulso reprodutivo), ao mesmo tempo que sincroniza as características humanas com o ambiente externo. Tal sincronia pode ser relacionada à criação do mito da Mãe-Terra que alimenta e abastece seus filhos. Na mitologia grega, “a Terra, potência e reserva inesgotável de fecundidade, é considerada como Mãe Universal e mãe dos Deuses. À medida que o pensamento helênico «personificava» os seus deuses, a Terra encarna em divindades como Deméter ou Cíbele, cujos mitos, mais humanos, falavam mais à imaginação”⁴⁴. Em suma, a imaginação humana reproduz seus arquétipos à medida que cria uma “imagem, carregada com o dinamismo, que não podemos atribuir a um ser humano individual”⁴⁵ e que constitui certas categorias da faculdade imaginativa dos homens. Um arquétipo pode se manifestar mesmo nos estudos de cunho científico, como no argumento de Freud a

⁴² PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 325.

⁴³ JUNG, Carl Gustav. **A vida simbólica - Vol.2**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 123.

⁴⁴ GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 183.

⁴⁵ JUNG, Carl Gustav. **Freud e a psicanálise**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 313.

respeito da libido incestuosa, que encontrou “satisfação simbólica no cultivo da Terra-Mãe”⁴⁶.

A psicologia humana também pode ser comparada “ao sistema axial de um cristal, que pré-forma, de certo modo, sua estrutura no líquido-mãe, apesar de ele próprio não possuir uma existência material”⁴⁷. Seguindo tal comparação, é possível ilustrar como uma imagem poética pode assumir um caráter arquetípico, como ocorre, por exemplo, com os cristais ou as gemas que aparecem amiúde na literatura. No Apocalipse, a cidade santa tem uma luminosidade “semelhante a uma pedra preciosíssima, como uma pedra de jaspé cristalino”⁴⁸. A transformação do material vulgar em ouro possuía uma importância central na antiga alquimia. Ademais, o mantra budista “*Om mani padme hum*” versa sobre a joia na flor de lótus. Na ficção de Tolkien, tem-se a problemática das três Silmarils, as pedras preciosas que materializam a luz das duas árvores do paraíso no universo criado pelo autor. Seguindo para o âmbito da filosofia, Gaston Bachelard afirma que “o cristal é um *centro* ativo, chama para si a matéria cristalina. Dizem comumente que um cristal se alimenta em sua água-mãe”⁴⁹. Aqui, o princípio feminino arquetípico aparece mais uma vez para exercer seu caráter originador sobre a pedra preciosa, que, por fim, unifica a água e a matéria terrestre em um único jogo simbólico, assim como a imagem arquetípica é capaz de unir o conteúdo psicológico e o ambiente exterior. O simbolismo da joia, que não se limita ao oriente ou ao ocidente, como apontado anteriormente, recebe um complemento feminino e materno

⁴⁶ FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. In: _____. **Totem e Tabu e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 154.

⁴⁷ JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 87.

⁴⁸ BÍBLIA. Novo Testamento: Apóstolos, Epístolas, Apocalipse/ tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 600.

⁴⁹ BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 233.

quando o cristal é formado naquilo que Jung e Bachelard chamam de “líquido-mãe” ou “água-mãe”. De certo modo, cada exemplo apresentado até o momento gera uma cadeia de associações que remetem a outras figuras recorrentes daquele patrimônio de possibilidades imaginativas e tipicamente humanas: os arquétipos.

A ideia de arquétipo também foi articulada por teóricos da literatura que expandiram os conceitos de Carl Jung. O crítico canadense Northrop Frye relacionou a psicologia analítica à literatura e discorreu sobre uma forma de crítica que estuda os símbolos literários recorrentes. Seguindo as ideias de Frye, a repetição da imagem da água – para citar um exemplo – não deve necessariamente ser analisada em uma única obra poética. Um crítico que deseja averiguar o simbolismo aquático certamente seria atraído pelo mar homérico presente na **Odisseia**. Igualmente importante para a tradição literária são as imagens da água que aparecem na Bíblia, como a piscina de Betesda do Novo Testamento. Então, o crítico hipotético que acabamos de inventar estudaria a presença dos rios Letes e Eunoé n’**A divina comédia**. Avançando pela “alta praia/ Em que o mar é o Tempo”⁵⁰, chegaria às águas sombrias de Edgar Allan Poe e encontraria, em uma narrativa portuguesa contemporânea, a metáfora “do rio como um caminho. [...] Nasce e corre para a morte. Para a dissolução na salinidade, da indiferenciação e do esquecimento. Do pó ao pó. Da água às águas. Os rios nunca voltam para trás. «Sóbolos rios que vão.»”⁵¹, sendo esse último trecho uma referência ao poema de Camões. Essa correnteza que flui da nascente da literatura até os dias atuais mostra que há um espírito perene da faculdade narrativa e poética que se manifesta por meio do arquétipo:

Por arquétipo, quero dizer um símbolo que conecta um poema a outro e, desse modo, ajuda a unificar e integrar nossa experiência literária. E como o arquétipo é o símbolo comunicável, a crítica arquetípica encontra-se

⁵⁰ PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 265.

⁵¹ CARVALHO, Ana Margarida de. **Que importa a fúria do mar?** Alfragide: Teorema, 2013. p. 55.

fundamentalmente preocupada com a literatura como um fato social e como um modo de comunicação. Pelo estudo das convenções e dos gêneros, ela tenta acomodar os poemas ao corpo da poesia como um todo.

A repetição de certas imagens comuns da natureza física, como o mar ou a floresta, em um grande número de poemas, não pode em si ser chamada sequer de “coincidência”, que é como chamamos um esboço de projeto e não sabemos onde se encaixa. Mas isso de fato indica certa unidade na natureza que a poesia imita e na atividade de comunicação da qual a poesia faz parte⁵².

Os padrões imagéticos da literatura indicam certa unidade na natureza e também apontam para a unicidade do espírito humano. Por exemplo, o ambiente oferece à humanidade o sol provedor, cujo trajeto aparente envolve um zênite e um declínio. Ora, o ser humano também está familiarizado com a morte (ou com o repouso) e com a concepção de jornada. Portanto, Homero realiza algo interessante ao criar um Sol que “começou a ferir com seus raios o campo,/ pós ter deixado a corrente profunda e tranquila do oceano,/ para galgar o alto céu”. Posteriormente, o autor narra que os Aqueus concluíram um trabalho “quando o Sol se deitou”⁵³. A poética da psicologia é mobilizada quando o astro solar assume uma característica humana: o ato de empreender uma jornada e experimentar o declínio, por exemplo. Seguindo o legado de Homero, Fernando Pessoa compõe o poema *Ulisses*, no qual o “mesmo sol que abre os céus/ É um mytho brilhante e mudo –/ O corpo morto de Deus,/ Vivo e desnudo”⁵⁴. Se Northrop Frye está certo ao dizer que a repetição de certas imagens manifesta a unidade na natureza que a poesia imita, é possível expandir as ideias do crítico canadense para concluir que uma figura arquetípica também indica certa unidade na natureza humana (o corpo e os atributos físicos, as crenças, os padrões de comportamento

⁵² FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: E Realizações, 2014. p. 221.

⁵³ HOMERO. **Ilíada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 207-209.

⁵⁴ PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 72.

etc.) que a poesia imita. Trata-se, portanto, de uma imagem que integra a experiência literária e a psicologia dos seres humanos.

Ao trabalhar com a ideia de imitação, Frye traz à tona o conceito de *mimesis*. A tradução da palavra *mimesis* já foi muito debatida pelos especialistas. Paulo Pinheiro afirma que as traduções “transitam, de modo geral, em torno de quatro possibilidades: a manutenção do termo grego *mímēsis*, solução de Halliwell; ‘processos imitativos’ [...], de Else; ‘representações’ [...], de Dupont-Roc e Lallot; e, simplesmente, ‘imitações’, de Eudoro de Souza”⁵⁵. Visto que os processos imitativos são caracterizados na **Poética** de Aristóteles, não cabe ao presente estudo discorrer sobre as inúmeras elucidações da *mimesis*. Para a análise dos arquétipos, basta colocar que uma narrativa pode ser estudada por meio da imitação de uma ação. O estagirita argumenta que a “poesia diversificou-se conforme o gênio dos autores; uns, mais graves, representavam as ações nobres e as de pessoas nobres; outros, mais vulgares, as do vulgo, compondo inicialmente vitupérios, como os outros compunham hinos e encômios”⁵⁶. Aristóteles também caracteriza a comédia como a imitação de pessoas inferiores, enquanto a tragédia mimetiza pessoas superiores. Em suma, o estudo da *mimesis* evidencia a importância dos elementos representacionais para a literatura e para a própria natureza humana. Aristóteles afirma que “a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas”⁵⁷. Considerando essa característica tipicamente humana, a *mimesis*, é possível articular as ideias do estagirita e a psicologia junguiana para

⁵⁵ PINHEIRO, Paulo. Introdução. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 9.

⁵⁶ ARISTÓTELES. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 22.

⁵⁷ ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 57.

definir a representação arquetípica como a *mimesis* da psique. Expandindo a argumentação proposta por Northrop Frye, pode-se dizer que uma figura suficientemente recorrente na literatura aponta para uma ação inconsciente representada (ou imitada) por uma ordem correspondente de imagens e palavras.

Segundo os **Índices gerais** da obra completa de Carl Jung, o psiquiatra suíço faz uma única colocação a respeito da *mimesis*, relacionando o conceito em questão com a ideia de imitação e cópia⁵⁸. Seguiremos a ideia de imitação sem afirmar que a literatura deve ser definida *exclusivamente* como a cópia de algo anterior ao texto literário. Segundo Paulo Pinheiro, a produção mimética deve ser tomada “como uma imagem poética que introduz algo de novo, ou seja, que introduz uma diferença, como, por exemplo, o caráter enobrecedor da *mímēsis* trágica”⁵⁹. É o que ocorre em Homero e em Sófocles, que, segundo a concepção aristotélica, representavam seres melhores do que os humanos realmente são. De certa forma, o caráter criativo da obra mimética dá mais segurança ao argumento que considera a representação arquetípica como a *mimesis* da psique. Jung afirma que o “arquetipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência”⁶⁰. De modo análogo ao processo mimético, que também é criativo, o arquetipo envolve um conteúdo inconsciente pintado com o colorido da consciência, a instância psíquica que está diretamente envolvida na criação de uma obra poética. Portanto, uma imagem arquetípica imita a ação da psique ao mesmo tempo que se forma a partir da criatividade do autor, que muitas vezes utiliza a tradição literária de maneira consciente.

⁵⁸ JUNG, Carl Gustav. **A Natureza da Psique**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 79.

⁵⁹ PINHEIRO, Paulo. Introdução. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017. p.8.

⁶⁰ JUNG, Carl Gustav. **Os arquetipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 14.

Até o momento, muitas definições de arquétipo foram apresentadas, englobando diversos momentos da obra e do pensamento de Carl Jung. Além disso, várias figuras arquetípicas foram discutidas para exemplificar os argumentos expostos. E para que o leitor não se confunda com o rol de ideias apresentadas e com os inúmeros exemplos retirados da mitologia e da literatura, é conveniente empreender uma breve recapitulação do conceito de arquétipo, acrescentando a concepção de *mimesis* à discussão proposta. Um arquétipo – como a mãe personificada no mito de Deméter, por exemplo – articula a possibilidade de se replicar fantasias paralelas. O inconsciente coletivo é mimetizado pelas obras literárias que, por fim, refletem a “literatura como uma forma total e a experiência literária como uma parte do *continuum* da vida”⁶¹. No exemplo supracitado, Deméter está relacionada com uma circunstância que existe na vida humana desde os primórdios, a maternidade, que é muitas vezes associada à agricultura ou à imagem da Mãe-Terra. A psicologia humana, familiarizada com a concepção de mãe, também é imitada durante a criação de uma obra literária:

é evidente que todas as estruturas verbais com sentido são imitações verbais daquele processo fisiológico e psicológico elusivo conhecido como pensamento, um processo que cambaleia mediante emaranhados emocionais, convicções irracionais súbitas, lampejos perceptivos involuntários, preconceitos racionalizados e bloqueios de pânico e inércia, para finalmente alcançar uma intuição completamente incomunicável⁶².

Além de ser a imitação da psique dotada de emaranhados emocionais e preconceitos, de lampejos involuntários e intuitivos, a figura arquetípica também transparece outra ideia: o fato de Deméter ser considerada a deusa da agricultura e da terra cultivada sugere que os seres humanos têm a necessidade de

⁶¹ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: E Realizações, 2014. p. 240.

⁶² FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: E Realizações, 2014. p. 202.

sincronizar suas características com a natureza e o ambiente, articulando uma poética da psicologia humana.

Por fim, a recorrência dos arquétipos pode ser relacionada à ideia de literatura como uma forma total. Em **A Literatura como Projeção do Desejo (Para a Anatomia da Crítica, de Northrop Frye)**, Italo Calvino acrescenta um suplemento à teoria de Frye, trazendo à tona a noção de biblioteca. O estudo da relação entre os poemas é uma das características da crítica apresentada por Frye, que intenta “assentar” uma obra poética no corpo da poesia como um todo. Assim sendo, pode-se considerar que a “literatura não é feita apenas de obras isoladas, mas de bibliotecas, sistemas em que as diversas épocas e tradições organizam os textos”⁶³. Um único livro – a Bíblia, como exemplificado por Calvino – é uma biblioteca justamente por englobar uma coletânea de livros e textos, além de ter influenciado a criação de inúmeras obras de diversos autores. Em suma, a Bíblia é “uma seleção de livros postos um ao lado do outro aos quais se dá um particular valor global e em torno dos quais se ordenam todos os outros livros possíveis”⁶⁴. Seguindo a constelação dos arquétipos, o leitor experiente identificaria, ao examinar o texto bíblico, a gênese de Milton ou a raiz do romance **O Evangelho segundo Jesus Cristo**, de José Saramago. Uma composição literária rapidamente se ramifica e é mimetizada por outras obras por meio de um arcabouço arquetípico capaz de transparecer a biblioteca da civilização humana, já que, segundo a teoria de Frye, a literatura também pode ser percebida como uma forma total. Em seu romance **O nome da rosa**, Umberto Eco levanta uma série de reflexões a respeito desse diálogo entre textos, caracterizando uma grande biblioteca que entesoura um universo vivo e em constante expansão:

⁶³ CALVINO, Italo. A literatura como projeção do desejo (Para a Anatomia da Crítica, de Northrop Frye). In: _____. **Assunto encerrado**: discurso sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 240.

⁶⁴ CALVINO, Italo. A literatura como projeção do desejo (Para a Anatomia da Crítica, de Northrop Frye). In: _____. **Assunto encerrado**: discurso sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 240.

Até então pensara que todo livro falasse das coisas, humanas ou divinas, que estão fora dos livros. Percebia agora que não raro os livros falam de livros, ou seja, é como se falassem entre si. À luz dessa reflexão, a biblioteca pareceu-me ainda mais inquietante. Era então o lugar de um longo e secular sussurro, de um diálogo imperceptível entre pergaminho e pergaminho, uma coisa viva, um receptáculo de forças não domáveis por uma mente humana, tesouro de segredos emanados de muitas mentes, e sobrevividos à morte daqueles que os produziram, ou os tinham utilizado⁶⁵.

Na presente pesquisa, a literatura também será entendida como algo vivo dotado de forças que emanam de muitas mentes humanas. Um crítico junguiano estuda determinada composição poética em seu diálogo com outras obras, cosendo uma análise literária que lembra uma biblioteca na qual os livros estão dispostos, um ao lado do outro, por meio do exercício da *mimesis*. Northrop Frye discorre sobre um “modo de crítica que trata o poema [...] como uma imitação de outros poemas. Ela estuda convenções e gêneros e o tipo de imagem recorrente que conecta um poema ao outro. O arquétipo é, portanto, principalmente o símbolo *comunicável*”⁶⁶. É por meio da análise sistemática desses símbolos comunicáveis – os arquétipos – que a literatura passa a existir como uma forma viva e em constante evolução.

Embora a ideia de arquétipo envolva a ação do inconsciente, a articulação da tradição literária realizada de modo consciente – por um autor ou crítico que quer legitimar determinado escritor mais antigo, por exemplo – não exclui a importância das imagens arquetípicas para a literatura. Para Marie-Louise von Franz, mesmo quando

há uma tradição conhecida que pode ser historicamente explicada, e isso ocorre frequentemente, o efeito do arquétipo ainda deve ser levado em consideração, pois não há outra explicação para o fato de certos

⁶⁵ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Formoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. p. 277.

⁶⁶ FRYE, Northrop. **Northrop Frye on Culture and Literature**: a collection of Review Essays. Chicago: University of Chicago Press, 1978. p. 124.

mitologemas se espalhem rapidamente enquanto outros permanecem localizados⁶⁷.

Considerando a transmissão de padrões míticos e miméticos por meio da tradição, é possível compreender a recorrência do arquétipo por meio das ideias que surgiram a partir do pensamento darwiniano. Algumas fantasias da faculdade imaginativa – como a jornada do herói, por exemplo – espalham-se como fogo porque possuem mais aptidão para mimetizar o inconsciente, ou seja, possuem maior impacto psicológico. O estudo arquetípico da literatura mostra que há uma espécie de “seleção” na qual as narrativas ficcionais que imitam a natureza humana de maneira mais satisfatória, mobilizando um arquétipo e causando maior efeito psicológico, são capazes de se replicar ao longo dos séculos. De certa forma, as narrativas que articulam os principais arquétipos são aquelas que possuem um êxito maior dentro do arcabouço de narrativas disponível.

O arquétipo mais conhecido e enraizado no imaginário popular é, talvez, aquele que remete à jornada ou à busca do herói. Otto Rank, ilustre discípulo de Freud, aponta certa uniformidade que surge em narrativas que tratam da figura de heróis (Moisés, Édipo, Paris, Perseu, Gilgamesh, Hércules, Jesus e outros). Em seu estudo **The myth of the birth of the hero**, Rank estrutura um “esqueleto” de características comuns do mito heroico:

O herói é a criança de pais muito ilustres, geralmente o filho de um rei. Sua origem é precedida por dificuldades, como continência ou esterilidade prolongada, relação sexual secreta entre os pais devido a proibição externa ou obstáculos. Durante ou antes da gravidez, há uma profecia, na forma de um sonho ou oráculo, advertindo contra seu nascimento e geralmente ameaçando o pai (ou seu representante). Como regra, ele é entregue à água em uma caixa. Então ele é salvo por animais, ou por pessoas simples (pastores), e é amamentado por um animal fêmea ou por uma mulher

⁶⁷ FRANZ, Marie-Louise von. The Hypothesis of the Collective Unconscious. In: PAPAPOPOULOS, Renos (ed.). **Carl Gustav Jung: critical assessments**. New York: Routledge, 1992. p. 367.

humilde. Depois de ter crescido, ele encontra seus pais notáveis, de uma maneira altamente versátil. Ele se vinga do pai, por um lado, e é reconhecido, por outro. Finalmente, ele alcança posição e honra⁶⁸.

O leitor familiarizado com a teoria psicanalítica certamente encontrará traços edípicos nessa estrutura mítica que envolve o herói de Otto Rank. Para o teórico, a figura heroica encontra-se em uma relação contraditória com o pai, o qual pode ser camuflado por uma espécie de censura interna e transformado em um tio (como em Hamlet), um avô ou um monarca tirano que representa a imagem paterna. O mito do herói remete ao “tempo no qual o ego era em si um herói, por meio de seu primeiro ato heroico, isto é, a revolta contra o pai”⁶⁹, que é mais poderoso e “rouba” para si o amor da mãe. Segundo Rank, a personagem heroica está relacionada à infância e ao momento em que o indivíduo tenta adquirir a independência em relação aos pais. Conseqüentemente, muitos mitos tratam o herói como uma criança ameaçada por uma figura autoritária. Nessa concepção eminentemente psicanalítica, os mitos são “criados por adultos, por meio de fantasias retrógradas de infância, o herói sendo creditado com a história pessoal infantil do criador de mitos. Enquanto isso, a tendência de todo esse processo é a desculpa [...] para sua própria revolta infantil contra o pai”⁷⁰.

Para exemplificar o “esqueleto” de características comuns exposto por Otto Rank, recorrer-se-á a três narrativas que se enquadram, apresentando variações, em maior ou menor grau, no esquema proposto em **The myth of the birth of the hero**. Na

⁶⁸ RANK, Otto. The myth of the birth of the hero. In: RANK, Otto; RAGLAN, Fitzroy; DUNDES, Alan. **In quest of the hero**. Princeton: Princeton University Press, 1990. p. 57.

⁶⁹ RANK, Otto. The myth of the birth of the hero. In: RANK, Otto; RAGLAN, Fitzroy; DUNDES, Alan. **In quest of the hero**. Princeton: Princeton University Press, 1990. p. 70.

⁷⁰ RANK, Otto. The myth of the birth of the hero. In: RANK, Otto; RAGLAN, Fitzroy; DUNDES, Alan. **In quest of the hero**. Princeton: Princeton University Press, 1990. p. 71.

história de Édipo, o oráculo antecipa uma das maiores tragédias da mitologia ao prever que o filho de Jocasta e Laio mataria o próprio pai. Por conseguinte, o pai resolve abandonar a criança para tentar impedir que as palavras oraculares realmente acontecessem. Para Pierre Grimal, existem “duas versões diferentes deste episódio: ora se conta que o menino foi colocado numa cesta e lançado ao mar, ora que foi exposto no monte Citéron, perto de Tebas”⁷¹. Édipo é resgatado e cresce com seu pai adotivo, mas uma série de acontecimentos obriga a personagem a assassinar o rei Laio, seu verdadeiro progenitor. Após o embate com a esfinge, Édipo se casa com a viúva de Laio (a própria mãe) e se torna rei, até que todo o episódio do incesto e do parricídio é esclarecido e a tragédia antecipada pelo oráculo é concluída.

Outro herói que Otto Rank cita em seu texto é Páris (Alexandre), personagem conhecida principalmente por roubar o amor de Helena e dar início à Guerra de Tróia. Um “prodígio precedeu o seu nascimento: já no termo da gravidez, a mãe sonhou que dava à luz uma tocha que punha fogo à cidadela de Tróia”⁷². A explicação dada ao sonho dizia que a criança traria a queda de Tróia, e, por conseguinte, Páris foi abandonado e criado por pastores. Eventualmente, a personagem retorna à cidade e é reconhecida. Páris também foi o “juiz” que escolheu Afrodite como a deusa mais bela, despertando a ira de Atena e Hera e desencadeando acontecimentos que iniciaram a Guerra de Tróia. Também é importante trazer à tona a história de Perseu, herói cujo destino foi antecipado pelas afirmações proféticas de um oráculo, que disse que Acrísio seria assassinado pelo fruto do ventre de sua filha. Eventualmente, Perseu é concebido e Acrísio decide “expor a filha e o neto aos perigos do mar, numa urna de madeira”⁷³. As

⁷¹ GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 127.

⁷² GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 355.

⁷³ GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 371.

duas personagens expostas são resgatadas por um pescador. Perseu cresce apresentando grandes virtudes, até que um acidente ocorre quando o herói, ao participar de um jogo, assassina o avô após o arremesso de um disco.

Os exemplos supracitados não foram articulados para comprovar o estudo de Rank ou para apresentar variações que não estão de acordo com o modelo proposto. A ideia é revelar alguns padrões narrativos que serão comparados com os estudos de outros pensadores para transparecer os principais arquétipos que permeiam a literatura e a imaginação. Sendo assim, é importante trazer à discussão o herói junguiano. Se Otto Rank discorre principalmente sobre o nascimento da personagem heroica e sua relação com o pai, Carl Jung caracteriza o renascimento do herói a partir da mãe. O mito heroico traz “a imagem do ser que passa da tristeza para a alegria e da alegria para a tristeza, o ser que ora resplandece no zênite, como o Sol, ora imerge em noite profunda e desta mesma noite renasce para novo esplendor”⁷⁴. O herói junguiano – representado por personagens como Jesus Cristo, Buda, Siegfried, entre outros – é um peregrino que está inserido dentro de um processo de transformação mediado por determinados arquétipos. A “peregrinação é uma imagem da nostalgia, do anseio nunca aplacado que em parte alguma encontra seu objeto, da procura pela mãe perdida”⁷⁵. A busca pela figura materna também é uma espécie de saudosismo em relação à aurora da vida, o período no qual o indivíduo era protegido, nutrido e reconfortado. Trata-se de uma época que contém aquele “estado ingênuo da primeira infância, quando nenhum obstáculo ainda impedia o tranquilo fluir de uma vida incipiente; para onde a nostalgia íntima sempre de novo nos atrai e de onde a vida ativa sempre de novo precisa libertar-se”⁷⁶.

⁷⁴ JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 205.

⁷⁵ JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 243.

⁷⁶ JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 386.

Para que o indivíduo não fique preso à infância, tornando-se incapaz de amadurecer e deixar a segurança da família ou do seio materno, é importante que ocorra um renascimento simbólico por meio do qual o herói, que pode ser um exemplo para aquele que lê ou escuta a narrativa mítica, liberta-se da sedução do passado e encontra o tesouro da vida. Esse renascimento simbólico deve ser compreendido como um crescimento no qual o sujeito transpõe a existência exclusivamente familiar para adentrar a sociedade. Mas a mãe também está relacionada ao inconsciente, aquela porção desconhecida do psiquismo que, segundo a teoria freudiana, possui fortes vínculos com a infância e com os progenitores. A inconsciência precede a consciência, ou seja, é sua mãe. Sendo assim, “a imago materna representa o inconsciente, cuja necessidade vital é estar ligada ao consciente tanto quanto para o último é indispensável não perder o contato com o inconsciente”⁷⁷. Por conseguinte, a peregrinação do herói também pode ser interpretada como a busca pela porção “oculta” da personalidade, pela assimilação do lado recalcado e proscrito do ser: os temores, as nostalgias, os afetos e sentimentos renegados etc. Trata-se de um movimento necessário para que se alcance a totalidade. Na perspectiva psicológica, o mito do herói traz consigo a célebre exortação oracular: *conhece-te a ti mesmo*.

A saudade do passado infantil e a atração pela inconsciência são fatores extremamente relevantes para a psicologia, pois “parece persistir no homem uma profunda mágoa para com a lei que outrora o separou brutalmente do abandono instintivo e da beleza da natureza animal em sua harmonia mais profunda”⁷⁸. O ser humano que mergulha dentro de si por meio da introversão pode ser condenado a uma vida interrompida pela improfícua busca pelo passado, ou pode simplesmente acabar estagnado, como Pirítoo, que ficou preso no Inferno depois de tentar sequestrar Perséfone. Contudo, se o indivíduo for capaz de voltar desse movimento

⁷⁷ JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 356.

⁷⁸ JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 281.

dantesco, ele se torna sábio e amplia a própria consciência em um movimento ascendente, movimento esse executado simbolicamente por Dante ou Enéias, por exemplo. Em termos junguianos, o processo de evolução e maturação é auxiliado justamente pela vida simbólica. “Assim, a forma de relacionamento mais importante da infância, isto é, a relação com a mãe, é compensada pelo arquétipo da mãe quando a separação da infância se impõe”⁷⁹, ou seja, o apego infantil é compensado por instâncias que representam a mãe: a pátria, a Igreja, a universidade etc.

No âmbito da psicologia de Carl Jung, os mitos ajudam o indivíduo a compreender o próprio mistério, a trazer à superfície sua obscuridade mais profunda, íntima e inconsciente. Seguindo essa chave de interpretação, é possível compreender por que o herói é parecido ou possui algum vínculo com o antagonista: ambos são duas faces de uma mesma moeda (é importante lembrar da relação entre Bilbo e Gollum na obra de Tolkien: as personagens são hobbits que vivenciaram situações semelhantes e que desenvolveram certos comportamentos praticamente idênticos). Enquanto estiver preso à nostalgia da infância e à mãe, o herói é igual ao antagonista perigoso e obscuro. Contudo, quando houver um renascimento em relação ao calabouço interno e às amarras do passado, o herói é aquele que derrota o terrível vilão. O renascimento da personagem heroica pode aparecer de modo literal ou simbólico. É comum que o herói morra e reapareça, como Gandalf após o embate contra o Balrog. Também é frequente a viagem ao inferno e o retorno ao mundo dos vivos (Hércules e Enéias). Variações do tema da morte e do renascimento do herói aparecem na longa viagem pelo mar (Ulisses) ou no período de “incubação” no ventre da baleia ou do monstro, como ocorre na história de Jonas. Em todos os casos, o herói junguiano renasce “da escura cavidade materna do inconsciente, para dentro da qual a introversão ou a regressão o relegara”⁸⁰, e conquista a vida e a si

⁷⁹ JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 282.

⁸⁰ JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 440.

mesmo assim como obtém o tesouro escondido ou determinado poder mágico e oculto. De certa forma, a imagem do herói é uma representação da vida:

Esta imagem por certo foi a primeira a tornar-se, com toda razão, a expressão simbólica do destino humano: na manhã da vida o filho se afasta dolorosamente da mãe e do rincão natal para erguer-se até a altura que lhe está reservada, muitas vezes julgando ter seu inimigo à sua frente e no entanto trazendo-o dentro de si mesmo, esta perigosa nostalgia pelo próprio abismo, pelo afogamento na própria fonte, pelo ser atraído para o subterrâneo reino das mães [...]. Se quiser viver, precisará lutar e sacrificar sua nostalgia do passado, para assim atingir a altura que lhe é própria. E quando atingir a altura do meio-dia terá de sacrificar também o amor por sua própria altura, pois não lhe é dado parar. Também o Sol sacrifica sua maior força para prosseguir em frente, rumo aos frutos do outono, que são sementes de renascimento [...]. Se ousarmos alguma vez olhar para dentro, talvez por um enérgico esforço de rara honestidade, ao menos para consigo mesmo, poderemos ter uma sensação de necessidades, nostalgias, temores, de contrariedades e coisas obscuras [...]. A situação é outra se o sacrifício é feito voluntariamente. Neste caso ele não significa queda, “inversão de todos os valores”, destruição de tudo que outrora era sagrado, mas transformação⁸¹.

Sendo assim, as vicissitudes da existência podem aparecer simbolicamente no mito do herói, que, assim como Hércules em seus grandes trabalhos, precisa passar por várias provações que representam os esforços exigidos pela vida, principalmente em termos psicológicos. Segundo a ideia essencial da interpretação junguiana, o herói “luta consigo mesmo pela criação de si mesmo”⁸². Concebendo a si mesmo, ele alcança o tesouro ou a arma inestimável, isto é, o mistério que se encontra oculto na caverna ou nas trevas do inconsciente. Para o autor do presente livro, a representação mais significativa da interpretação psicológica do mito do herói aparece no livro **Psicologia e religião**, quando Jung apresenta uma versão alternativa do Evangelho de Mateus:

⁸¹ JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 419-421.

⁸² JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 397.

Se fores, no entanto, apresentar a tua oferta perante o altar, e ali te lembrares de que tens algo contra *ti mesmo*, deixa ali a tua oferenda, e vai primeiro reconciliar-te *contigo mesmo*; depois volta, e apresenta a tua oferta. Apressa-te em concordar contigo mesmo enquanto fores *contigo mesmo* pelo caminho⁸³.

Os Evangelhos trazem inúmeras elucidacões a respeito do arquétipo heroico. Como dito anteriormente, Jesus Cristo é um dos grandes exemplos de herói junguiano. A independência em relação ao passado e ao seio familiar, um dos principais movimentos que permeiam a interpretação de Carl Jung, pode ser encontrada em Mateus (10, 35), quando Jesus afirma: “Vim para separar uma pessoa do seu pai e uma filha da sua mãe”⁸⁴. Seguindo a concepção de herói proposta por Jung, é possível dizer que uma das funções dessa afirmação de Cristo é estimular a maturação espiritual que surge a partir da expansão do círculo familiar, que, como demonstra a psicanálise clássica, pode comprometer o desenvolvimento do indivíduo caso ele não compreenda as vicissitudes do inconsciente e da dependência exagerada. Segue-se, portanto, o renascimento em uma nova vida distante do erro e das tentações que levam o ser humano a desejar o retorno à infância e às certezas do passado.

Em seu livro **Símbolos da transformação**, Jung demonstra a importância da passagem na qual Jesus conversa com Nicodemos. De certo modo, o diálogo entre os dois é revelador quando relacionado ao conceito junguiano de herói, que deve vivenciar a morte do desejo de viver no passado infantil e experimentar o renascimento em uma esfera mais ampla do ser e do existir. A história bíblica em questão também representa, segundo a interpretação psicológica, a importância da vida simbólica para o desenvolvimento anímico. No diálogo com Nicodemos, relatado no Evangelho de João (3,1s.), Jesus Cristo diz:

⁸³ JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e religião**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 98-99.

⁸⁴ BÍBLIA. Novo Testamento: os quatro Evangelhos/ tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 94.

“Amém amém te digo: a não ser que se tenha nascido do alto, não se pode ver o reino de Deus”. Diz-lhe Nicodemos: “Como pode um homem nascer de novo, sendo velho? Não pode entrar no ventre da sua mãe uma segunda vez e nascer, não?”.

Jesus respondeu: “Amém amém te digo: a não ser que se nasça da água e do espírito, não se pode entrar no reino de Deus. Aquilo que nasce da carne é carne e aquilo que nasce do espírito é espírito. Não te admires por eu te ter dito: ‘É preciso que nasçais do alto’. O sopro, onde quer, sopra. E ouves a sua voz. Mas não sabes de onde vem nem para onde vai. Assim é todo aquele que nasceu do espírito”⁸⁵.

Assim, tem-se a necessidade de um duplo nascimento. Na psicologia de Carl Jung, o nascer da água pode ser relacionado à concepção pelo ventre materno propriamente dito. A água é um elemento cujo simbolismo encontra-se relacionado ao feminino. Em seu texto **A água e os sonhos**, Bachelard evidencia “o caráter quase sempre *feminino* atribuído à água”⁸⁶ e, por conseguinte, demonstra a essência maternal desse elemento que abastece e nutre os seres, fluindo como um leite do seio da mãe natureza. Sigmund Freud afirma que, na mitologia, “a saída da criança *das* águas uterinas é comumente representada, por distorção, como a entrada da criança *na* água; entre muitos outros, os nascimentos de Adônis, Osíris, Moisés e Baco são ilustrações famosas disso”⁸⁷. Em termos simbólicos, sair do rio ou do mar é uma representação do nascimento, do ato de deixar o ventre materno, já que a própria vida é amiúde relacionada à água. Contudo, no episódio bíblico supracitado, o surgimento a partir da água é emparelhado com o nascimento fundamentado no espírito. É importante ressaltar que Jung associa esse segundo nascimento à vida simbólica que auxilia o desenvolvimento psíquico dos seres humanos:

⁸⁵ BÍBLIA. Novo Testamento: os quatro Evangelhos/ tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 331-332.

⁸⁶ BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 15.

⁸⁷ FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 434.

Na exortação de Jesus a Nicodemos encontramos esta imposição: não penses de modo carnal, pois então serás carne, mas pensa simbolicamente e então serás espírito. É evidente o quanto esta atração pelo simbólico educa e promove o homem: Nicodemos permaneceria aferrado ao cotidiano grosseiro se não conseguisse elevar-se simbolicamente acima de seu concretismo. [...]. Mas as palavras de Jesus têm tanta força de sugestão porque expressam verdades simbólicas fundamentadas na estrutura psíquica do homem. A verdade empírica não liberta o homem de suas amarras sensuais, pois lhe mostra apenas que sempre foi assim e também não poderia ser diferente. Mas a verdade simbólica, que coloca água no lugar da mãe, espírito ou fogo no lugar do pai, oferece uma nova saída à libido presa na assim chamada tendência incestuosa, liberta-a e a conduz para uma forma espiritual. Assim o homem, como ser espiritual, volta a ser criança e a nascer em meio a um círculo de irmãos, mas sua mãe é a “Comunidade dos Santos”, a Igreja [...], e seu círculo de irmãos é a humanidade, com a qual torna a unir-se no patrimônio comum da verdade simbólica⁸⁸.

Sendo assim, o nascimento da água e o nascimento do espírito remetem a “duas fases” importantes da vida dos seres humanos: a concepção a partir de uma mãe “carnal” – a inserção no seio familiar que segue o nascimento da criança – e a futura expansão da existência, que outrora ocorria dentro de uma esfera na qual o indivíduo era unicamente um ramo dependente. Cria-se, por conseguinte, uma nova manifestação do ser e do existir por meio da qual o ser humano deixa de ser um mero galho na árvore genealógica da família para se tornar uma espécie de Yggdrasill, isto é, o eixo de seu próprio mundo. Jesus Cristo é tão importante para a psicologia de Carl Jung porque, de certa forma, sua história é uma exortação a respeito do processo de maturação anímica, também chamado de individuação, que Jung descreve no livro **Símbolos da transformação**. O nascimento do alto e do espírito, como explicitado no diálogo com Nicodemos, é encarnado no próprio Cristo, que, segundo a interpretação calcada na psicologia junguiana, inicia seu processo de ascensão no momento em que é crucificado.

⁸⁸ JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 270-271.

O nascimento simbólico que ocorre sem que o humano entre no ventre de sua mãe pela segunda vez possui, na história de Jesus Cristo, uma íntima relação com a cruz, que representa a mãe simbólica que oferece uma nova saída à nostalgia e à psique presa no passado. Para Carl Jung, a cruz parece ser “um símbolo de muitos significados; sendo um de seus sentidos principais o de ‘árvore da vida’ e ‘mãe’”⁸⁹. A árvore que pressupõe a cruz tem um significado materno frequentemente revisitado pela literatura ou pela psicologia analítica. Na mitologia, Mirra foi transformada em um vegetal e, posteriormente, “a casca da árvore levantou-se, estalou e dela saiu um menino, que recebeu o nome de Adónis”⁹⁰. Ao comentar algumas práticas de despojamento dos mortos, principalmente o hábito de encerrar o cadáver em um sarcófago que era lançado na água, Bachelard afirma: “[c]olocando o morto no seio da árvore, confiando a árvore ao seio das águas, duplicam-se de certa forma os poderes maternos, vive-se duplamente esse mito do sepultamento”⁹¹. Todas essas considerações mostram que a cruz e a árvore evocam, de modo simbólico, o ventre materno no qual o indivíduo volta para renascer. Sendo assim, Cristo (re)nasce para uma nova vida na qual o círculo familiar é toda a humanidade, tornando-se o pão que alimenta os homens por meio da verdade simbólica. Ademais, a cruz é o símbolo materno que evidencia o novo nascimento pelo espírito, isto é, o sepultamento da antiga existência e o renascimento simbólico que ocorre após a concepção pela mãe de carne e osso. A presente interpretação junguiana da história de Cristo encontra força na seguinte passagem:

Alguém disse a Jesus: “Eis a tua mãe e os teus irmãos que estão lá fora e procuram falar-te”. Ele, em resposta, disse a quem lhe falava: “Quem é a minha mãe e quem são os meus irmãos?”. E estendendo a sua mão por cima

⁸⁹ JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 323.

⁹⁰ GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 6.

⁹¹ BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 75.

dos seus discípulos, disse: “Eis a minha mãe e os meus irmãos. Pois quem fizer a vontade do meu Pai, do que [está] nos céus, esse mesmo é meu irmão e irmã e mãe”⁹².

O trecho selecionado pode ser lido como um exemplo da transição entre o ventre familiar e algo maior: os discípulos, os fiéis, a comunidade, a humanidade etc. Como dito outrora, esse movimento de amadurecimento deve ser empreendido pelos indivíduos que querem assumir o eixo da própria existência e abandonar a dependência em relação ao passado pueril. Assim, Cristo é tão importante para a interpretação psicológica do mito do herói porque sustenta o peso de si mesmo, sem julgar aqueles que também carregam a cruz da vida, como observado no versículo do Evangelho de João: “Vós julgais segundo a carne; eu não julgo ninguém”⁹³. Ora, o humano crucificado não é aquele que enfrenta seu fardo, enquanto permanece atado pelas extremidades? Da mesma maneira, o herói junguiano é aquele que carrega a própria cruz a caminho do Calvário que existe em si mesmo e, por fim, encontra

seu próprio eu, sua totalidade, Deus e animal a um só tempo, não só ser humano empírico, mas a plenitude de seu ser, que tem suas raízes na natureza animal e transcende o meramente humano e atinge a divindade. Sua totalidade significa uma contradição enorme, mas que aparece uma em si, como a cruz, que é um excelente símbolo da contradição⁹⁴.

A totalidade que o ser humano encontra em si mesmo pode ser relacionada à afirmação de Cristo: “O reino de Deus não vem de maneira observável. [As pessoas] não afirmarão ‘Ei-lo aqui’ ou

⁹² BÍBLIA. Novo Testamento: os quatro Evangelhos/ tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 101.

⁹³ BÍBLIA. Novo Testamento: os quatro Evangelhos/ tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 359.

⁹⁴ JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 361.

'Ei-lo ali'. Pois o reino de Deus está dentro de vós"⁹⁵. De certa forma, o indivíduo que mergulhou no próprio interior, trazendo para dentro de si a inscrição do templo de Delfos, no qual se lê a frase "conhece-te a ti mesmo", personifica o arquétipo do herói. Na concepção da psicologia analítica, o mito ensina o ser humano a assimilar sua totalidade, ou seja, a luz e a escuridão que habitam em seu âmago. O ensinamento de Cristo que sintetiza o significado simbólico do herói junguiano encontra-se na seguinte passagem: "E aquele que não pega na sua cruz e [não] segue atrás de mim, esse não é digno de mim"⁹⁶. Enquanto um objeto formado por um tronco posicionado na vertical e outro na horizontal, a cruz traduz a totalidade do ser humano, o inconsciente e a consciência, a vontade de retornar à estagnação e o impulso que leva ao desenvolvimento e à maturação. Para a teoria de Carl Jung, cabe ao indivíduo reconhecer os opostos que existem na psique para que o equilíbrio interior seja realmente alcançado.

Além do herói, outros arquétipos foram constantemente analisados por Jung e pelos críticos literários que foram influenciados pela psicologia analítica. Em **Anatomia da crítica**, Frye assume que "alguns símbolos são imagens de coisas comuns a todos os homens e, portanto, têm um poder de comunicação que é potencialmente ilimitado. Tais símbolos incluem aqueles referentes à comida e à bebida, à busca ou jornada, à luz e à escuridão e à completude sexual"⁹⁷. A comida e a bebida estão relacionadas às principais figuras provedoras, o pai e a mãe, arquétipos que já foram mencionados no presente estudo e possuem um papel importante na concepção de herói de Otto Rank e Carl Jung. As

⁹⁵ BÍBLIA. Novo Testamento: os quatro Evangelhos/ tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 285.

⁹⁶ BÍBLIA. Novo Testamento: os quatro Evangelhos/ tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 94.

⁹⁷ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: E Realizações, 2014. p. 243-244.

imagens maternas e paternas surgem com frequência nas mitologias e nas literaturas, pois os indivíduos compreendem, em qualquer local ou tempo, os mecanismos do desenvolvimento humano. A ideia da busca ou jornada, por sua vez, pode ser relacionada ao mito do herói, como descrito anteriormente. Resta uma última reflexão a respeito dos símbolos da luz e da escuridão, representações da consciência e do inconsciente na concepção da psicologia analítica, bem como das imagens referentes à completude sexual, a *anima* e o *animus*.

O arquétipo da sombra representa a porção da psique que se encontra além do brilho da consciência, ou seja, é uma espécie de personalidade inferior formada por conteúdos que o indivíduo ignora, subestima e recalca. Em outras palavras, trata-se do “inconsciente ‘pessoal’ (que corresponde ao conceito freudiano de inconsciente) [...]. A figura da sombra personifica tudo o que o sujeito não reconhece em si e sempre o importuna, direta ou indiretamente, como por exemplo traços inferiores de caráter”⁹⁸, sentimentos de inveja e inferioridade, culpa, desejos suprimidos, raiva etc. Esse lado obscuro do ser é coberto pela *persona*, a máscara social que a pessoa escolheu vestir para se adequar à “normalidade” e às exigências da realidade exterior. Em seu texto intitulado **Forming fours**, Northrop Frye caracteriza a sombra como algo não muito distante do id freudiano, a natureza impulsiva que evidencia a parte “animalesca” do ser humano. O contato com as qualidades inferiores e condenáveis da sombra é extremamente relevante para a psicologia analítica, sendo “a base indispensável para qualquer tipo de autoconhecimento”⁹⁹. Um indivíduo só é capaz de conhecer a si mesmo quando reconhece tudo aquilo que não gostaria de manifestar ou pensar, e, por isso, a conscientização da sombra é fundamental para o amadurecimento psicológico.

⁹⁸ JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 284.

⁹⁹ JUNG, Carl Gustav. **Aion – estudo sobre o simbolismo do si-mesmo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 19.

Os mitos e a literatura também caracterizam o embate contra a natureza sombria da alma. Para citar alguns exemplos, recorrer-se-á ao fenômeno do duplo, o grande expoente do arquétipo da sombra no âmbito literário. O duplo envolve personagens como Bilbo e Gollum no projeto ficcional de Tolkien. Ambos são hobbits que possuem características semelhantes: participam de um jogo de adivinhas, entram em contato com o Anel e, posteriormente, usam o termo “precioso” para se referir à principal arma do arsenal de Sauron. Ao manifestar um comportamento obsessivo e homicida, Gollum pode ser considerado a sombra de Bilbo, um sujeito amigável e generoso que, sob a influência do Anel, torna-se uma criatura ardilosa e obcecada. Outro exemplo aparece no romance **O homem duplicado**, de José Saramago. A personagem Tertuliano percebe que o ator de um filme é sua cópia perfeita e toda a trama do romance é articulada a partir dos efeitos imprevisíveis que envolvem o contato de um homem com seu duplo. Já no âmbito dos mitos, o primeiro volume da coleção **História geral da África** apresenta a seguinte narrativa: quando o indivíduo se deita “sobre sua esteira ou sua cama para dormir, é o momento que seu duplo escolhe para partir, para percorrer o caminho seguido pelo homem durante o dia, frequentar os lugares que ele frequentou e refazer os gestos e os trabalhos que ele realizou conscientemente durante a vida diurna”¹⁰⁰. Ora, a repetição de gestos e movimentos é realizada justamente pela sombra de alguém, o que evidencia a presença do arquétipo em questão no mito africano.

A dupla natureza, enquanto manifestação da figura arquetípica da sombra, é um grande exemplo da *mimesis* da ação inconsciente. A dinâmica do id e o lado sombrio da personalidade são imitados nos mitos e na literatura pela personagem que é a cópia de outra, mas que geralmente possui características pérfidas e censuráveis, como o terrível Mr. Hyde em relação ao respeitável

¹⁰⁰ HAMA, B.; KI-ZERBO, J. Lugar da história na sociedade africana. In: _____. **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África** / editado por Joseph Ki-Zerbo. – 2.ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 26.

Dr. Jekyll. A imitação da ação inconsciente também explica a reprodução de certas imagens frequentes na ficção e nas fantasias da psique. O ser humano sempre precisou lidar consigo mesmo e, de certa forma, o ato de inspecionar o próprio ser, com todas as suas características inconscientes e desconhecidas, é imitado pela figura do duplo, que surge em inúmeros mitos e em literaturas de diferentes culturas.

Prossigamos discutindo a ideia de Frye a respeito de imagens comuns a todos os seres humanos: a comida e a bebida, elementos provedores que são frequentemente associados à mãe e ao pai; a busca ou jornada relacionada à personagem heroica; a luz e a escuridão, que estão associadas à sombra projetada pela consciência; e, finalmente, a completude sexual representada pelos arquétipos da *anima* e do *animus*. Para a psicologia analítica, o ser humano carrega dentro de si uma simetria anímica que unifica o masculino e o feminino. Trata-se de uma ideia que encontra paralelos na teoria de Sigmund Freud. O pai da psicanálise argumenta que o “indivíduo corresponde a uma fusão de duas metades simétricas, uma das quais, segundo certos investigadores, é puramente masculina, e a outra, feminina”¹⁰¹. Em termos junguianos, a *anima* é compreendida como a imagem ou a personificação do feminino no inconsciente do homem. O *animus*, por sua vez, diz respeito à natureza masculina que existe na psique da mulher. Assim, esse par de arquétipos pode ser definido da seguinte maneira:

indiquei que este par se compõe, respectivamente, de três elementos, a saber: de um conjunto de qualidades femininas próprias do homem, e de qualidades masculinas próprias da mulher; da experiência que o homem tem com a mulher, e vice-versa; da imagem arquetípica feminina e masculina¹⁰².

¹⁰¹ FREUD, Sigmund. O Mal-estar na civilização. In: _____. **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 111.

¹⁰² JUNG, Carl Gustav. **Aion – estudo sobre o simbolismo do si-mesmo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 34.

Seguindo essa ideia junguiana, um analista poderia encontrar facilmente, num sujeito grosseiro e orgulhoso da própria masculinidade, um lado oculto poético e sensível que seria caracterizado como uma mulher interior. Nos dias atuais, essa noção de qualidades femininas entesouradas no sujeito do sexo masculino (e vice-versa) também pode ser estudada como a porção da personalidade que é constantemente suprimida porque não corresponde à concepção coletiva e estereotipada de homem e mulher. O *animus* presente na psique feminina engloba uma gama de traços psicológicos que são frequentemente associados à natureza masculina pelos preconceitos e estereótipos vigentes. O mesmo ocorre com a *anima*, pois, segundo Jung, a “repressão de tendências e traços femininos determina um acúmulo dessas pretensões no inconsciente”¹⁰³. É importante ressaltar que, embora a teoria da *anima* e do *animus* aponte para determinada simetria sexual na mente humana, Jung não considerava a psique masculina idêntica à feminina.

Para a psicologia analítica, o conceito de *anima* e *animus* também abrange a experiência que um indivíduo já teve com o sexo oposto. A relação com o outro envolve um processo eminentemente psicológico, pois quando um homem conhece uma mulher, por exemplo, cria-se uma representação interna que “é constituída, primeiramente, pela imagem que ele recebe da verdadeira pessoa, e depois de uma outra imagem resultante da reelaboração subjetiva da primeira imagem, em si talvez já bastante falha”¹⁰⁴ e manipulada pela égide da *anima* (ou pelo caduceu do *animus*, no caso das mulheres). É por causa da personificação do masculino ou do feminino no interior que muitos relacionamentos são contaminados por preconceitos, idealizações, opiniões já delineadas há muito tempo, noções estereotipadas, enfim, por todas as características da *anima* ou do *animus*. Ademais, esse par

¹⁰³ JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 79.

¹⁰⁴ JUNG, Carl Gustav. **Aion – estudo sobre o simbolismo do si-mesmo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 31.

de arquétipos também deve ser relacionado à concepção coletiva de mulher e de homem, ou seja, o *animus* e a *anima* estão ligados à imagem suprapessoal que os grupos e as sociedades possuem em relação ao homem e à mulher.

Obviamente, a *anima* e o *animus* tendem a ser imitados na literatura, na filosofia, nos estudos da psicanálise etc. Alguns autores junguianos, como John Sanford, utilizam o mito relatado em **O banquete**, de Platão, para explicar o par de arquétipos em questão. No texto platônico, conta-se a respeito da existência de um terceiro sexo, o andrógino, que era constituído pelos outros dois. Como o relato presente em **O banquete** é um excelente exemplo da *mímesis* da *anima* e do *animus*, um trecho relativamente extenso será citado para enriquecer a ideia de simetria anímica nos seres humanos:

Para começar, havia três sexos, e não dois apenas, como hoje: masculino e feminino. Além desses, havia um terceiro, formado dos outros dois; o nome ainda subsiste, porém o sexo desapareceu. Em verdade, era o sexo andrógino, com a forma e o nome dos outros dois sexos, masculino e feminino. [...]. Além do mais, no todo os homens eram redondos, com o dorso e os flancos como uma bola. Possuíam quatro mãos, igual número de pernas, dois rostos perfeitamente iguais num só pescoço bem torneado, e uma única cabeça com os rostos dispostos em sentido contrário, quatro orelhas, dois órgãos genitais e tudo o mais pelo mesmo modo, como será fácil imaginar. [...]. Eram de força e vigor extraordinários, e por serem dotados de coragem sem par, atacaram os próprios deuses. O que Homero conta de Éfialto e Ossa, refere-se a eles, por haverem tentado escalar os céus para combater os deuses.

[...] Depois de muito refletir, falou Zeus deste modo: – Penso ter encontrado um meio – declarou – de conservar os homens e pôr cobro a essa indisciplina: bastará enfraquecê-los. Agora mesmo vou dividi-los pelo meio, pois desse modo não somente ficarão mais fracos, como nos serão também de maior utilidade, pelo fato de aumentarem de número. Passarão a andar com dois pés, em posição erecta¹⁰⁵.

Após a divisão perpetrada por Zeus, as partes segmentadas passaram a procurar sua metade, buscando a completude de

¹⁰⁵ PLATÃO. **O banquete**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. Ufpa, 2018. p. 109-111.

outrora. Carl Jung mostrou frequentemente que a forma redonda – que pode ser encontrada nos seres cuja completude desafiava os deuses – representa a totalidade humana, o centro da vida psíquica. Tem-se, portanto, uma totalidade que é maculada pela fragmentação, ou, em termos junguianos, uma psique na qual a atitude consciente não estabelece nenhum tipo de relação funcional com o lado oculto inconsciente. Ora, o mito platônico é realmente uma apreciação simbólica do ser humano que, em um determinado momento, passou a suprimir parte da própria natureza – a sombra, a *anima* ou *animus*, por exemplo – para se “adequar” às características de uma *persona*, a máscara social que se relaciona com o mundo exterior. O texto de Platão também diz que “é inato nos homens o amor de uns para os outros, o amor que restabelece nossa primitiva natureza e que, no empenho de formar de dois seres um único, sana a natureza humana”¹⁰⁶. Essa ideia encontra paralelos na psicologia junguiana, pois um indivíduo costuma buscar o parceiro que é capaz de refletir seu *animus* ou sua *anima*. Segundo Gaston Bachelard, o “homem que ama uma mulher ‘projeta’ sobre essa mulher todos os valores que venera em sua própria *anima*. E, da mesma forma, a mulher ‘projeta’ sobre o homem que ela ama todos os valores que seu próprio *animus* desejaria conquistar”¹⁰⁷. As pessoas tendem a se relacionar com aqueles que reproduzem, compensam ou complementam suas qualidades psicológicas; e as relações afetivas vão de encontro às experiências que o sujeito já teve em relação ao outro.

Com relação ao *animus*, um grande exemplo de sua *mimesis* pode ser encontrado na narrativa de **O morro dos ventos uivantes**, de Emily Brontë. Para John Sanford¹⁰⁸, o arquétipo do *animus* encontra-se relacionado ao obscuro Heathcliff, uma das principais

¹⁰⁶ PLATÃO. **O banquete**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. Ufpa, 2018. p. 113.

¹⁰⁷ BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018. p. 70.

¹⁰⁸ SANFORD, John. **The invisible partners: how the male and female in each of us affects our relationships**. New York: Paulist Press, 1980. p. 74.

personagens do romance. Soturno e ardiloso, ele pode ser estudado como a personificação da natureza masculina e selvagem de Catherine. Ao longo da trama, Cathy passou “a adotar um duplo caráter [...]. No lugar em que ouviu Heathcliff ser chamado de ‘jovem e vulgar desordeiro’ e de ‘pior que um bruto’, teve o cuidado de não agir à semelhança dele; em casa, porém, não se mostrava muito inclinada a praticar a polidez [...] e dominar uma natureza impulsiva”¹⁰⁹. Portanto, uma leitura junguiana logo perceberá que Heathcliff é o espelho da alma de Catherine, que foi obrigada a reprimir parte de sua essência para conservar a amizade e a união com a família Linton. Assim como no mito apresentado no texto de Platão, a personagem passou a existir de forma incompleta, renegando parte de si mesma para vestir a máscara da Sra. Linton, a esposa do respeitável e rico Edgar. O lamento pela abdicação de sua própria completude pode ser encontrado no seguinte trecho:

Antes estivesse ao ar livre! Antes fosse menina de novo, semisselvagem, resistente e livre, e rindo dos agravos sofridos, em vez de enlouquecer por causa deles! Por que mudei assim? Por que bastam poucas palavras para fazer meu sangue correr num tumulto infernal? Tenho certeza de que seria eu mesma se me visse uma vez de novo entre as urzes daqueles morros¹¹⁰.

Heathcliff possuía grande influência sobre Catherine porque carregava consigo a projeção do *animus* da mulher, aquela porção abdicada de uma personalidade rústica, selvagem e indomável, livre como o vento uivando na vegetação. O desejo pelo grande amado era, na verdade, um impulso em direção à completude do próprio ser. Cathy chegou a afirmar: “ele [Heathcliff] é mais eu mesma do que sou. Seja do que for que nossas almas sejam feitas, a sua e a minha são

¹⁰⁹ BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 74.

¹¹⁰ BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 138.

as mesmas”¹¹¹. Também vociferou “eu sou Heathcliff! Ele está sempre em meu espírito”¹¹². Alma, espírito, *animus*. Três termos que são constantemente relacionados à personificação do masculino na psique da mulher. Sendo assim, o soturno cigano de **O morro dos ventos uivantes** pode ser interpretado, em uma perspectiva junguiana, como um componente anímico de Catherine, que acabou fragmentando a própria existência a partir do momento em que se tornou a Sra. Linton. Sendo uma mulher arguta, Cathy percebeu que havia algo fantasmagórico naquele amor que, dentro da presente análise, não se limitava ao Heathcliff de carne e osso. A relação entre os dois também envolvia a parte da psique que era projetada sobre o outro:

– Está vendo, Nelly? Ele não se entenece um momento, para me deixar fora da sepultura. Eis como sou amada! Mas não faz mal. Este não é o *meu* Heathcliff. Continuarei a amar o meu e o levarei comigo, ele é minha alma. E – acrescentou, pensativa – o que mais me atormenta é esta prisão despedaçada, afinal de contas. Estou cansada de ficar presa aqui. Anseio fugir para aquele mundo glorioso e lá ficar para sempre [...]. Muito em breve isso será alterado. Eu terei dó de você. Estarei incomparavelmente além e acima de vocês todos. Não sei se ele estará perto de mim! – Voltou a si mesma. – Pensei que queria. Heathcliff, meu querido! Não deve ficar triste comigo. Venha para junto de mim, Heathcliff¹¹³.

Catherine morreu jovem. A partir do momento em que sua alma foi entregue a Heathcliff, quando seu *animus* foi atribuído a outro, a personagem teve sua condenação selada. Ninguém é capaz de viver pela metade. Naturalmente, Cathy sucumbiu perante uma existência incompleta. Enquanto via o amado, afirmava: “Querida apertá-lo entre os braços [...] até que nós dois estivéssemos

¹¹¹ BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 89.

¹¹² BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 91.

¹¹³ BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 175-176.

mortos”¹¹⁴. Ora, era assim que os seres privados da completude por Zeus se comportavam no texto platônico. “Seccionados, desse modo, os corpos, cada metade sentiu saudades da outra, e procurando ambas a sua parte, estendiam reciprocamente os braços, estreitavam-se, no anelo de se fundirem num só corpo, do que resultou morrerem de fome e inanição”¹¹⁵. Catherine foi dividida quando passou a enxergar sua alma – ou *animus*, em termos junguianos – em Heathcliff. Consequentemente, a narrativa de **O banquete** é uma prolepse da história de Cathy. Eis o funcionamento da crítica arquetípica que liga um texto a outro.

Por fim, o arquétipo da *anima* pode ser encontrado no poema **Eros e Psique**, de Fernando Pessoa. Na obra em questão, o Infante percorre uma estrada e encontra uma princesa adormecida. A narrativa parece evocar o tema típico da donzela encontrada pelo príncipe encantado, porém a reviravolta que ocorre no final possui uma íntima relação com a *anima* junguiana. Unificando as personagens opostas, Pessoa mostra que a donzela que dormia era o próprio Infante:

CONTA A LENDA que dormia
Uma Princesa encantada
A quem só despertaria
Um Infante, que viria
De além do muro da estrada.

Ele tinha que, tentado,
Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Por o que à Princesa vem.

A Princesa Adormecida,
Se espera, dormindo espera.
Sonha em morte a sua vida,

¹¹⁴ BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 174.

¹¹⁵ PLATÃO. **O banquete**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. Ufpa, 2018. p. 113.

E orna-lhe a fronte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.

Longe o Infante, esforçado,
Sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado.
Ele dela é ignorado.
Ela para ele é ninguém.

Mas cada um cumpre o Destino —
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.

E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso, ele vem seguro,
E, vencendo estrada e muro,
Chega onde em sono ela mora.

E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia¹¹⁶.

O poema trata de uma jornada ou peregrinação, ou seja, é uma manifestação do herói junguiano. Vencer o bem e o mal é o mesmo que trilhar os dois lados da estrada, compondo uma senda única que representa a totalidade. Sendo assim, deixar o caminho errado significa superar a visão unilateral do ser. “No entanto, o caminho correto que leva à totalidade é infelizmente feito de desvios e extravios do destino. Trata-se da *‘longissima via’*, que não é uma reta, mas uma linha que serpenteia, unindo os opostos à maneira do caduceu, senda cujos meandros labirínticos não nos poupam do terror”¹¹⁷. Os desvios e os labirintos dessa estrada que leva à

¹¹⁶ PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 181.

¹¹⁷ JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 18.

completude são representados pelo muro que o Infante deve vencer para chegar ao local onde a mulher repousa. A princesa é, obviamente, a *mimesis* daquilo que Carl Jung chamou de *anima*, o lado mais poético e sensível do homem, a porção da personalidade constantemente suprimida por ser caracterizada como algo que pertence às mulheres.

E como a mulher é uma espécie de símbolo da vida, sendo capaz de conceber e dar à luz, o simbolismo presente nos versos de Pessoa demonstra a comunhão existencial que segue a conscientização da *anima*. “A vida, em seu verdadeiro sentido, não é apenas um deixar acontecer, mas também torná-la consciente: Somente a personalidade unificada é capaz de experimentar a vida, contrariamente àquele evento cindido em aspectos parciais que também se chama homem”¹¹⁸. **Eros e Psique** é uma narrativa poética que simboliza a jornada de um indivíduo que toma consciência de algo adormecido em seu âmago: sua *anima*. Consequentemente, todo o poema de Fernando Pessoa pode ser compreendido como um mergulho do Infante dentro de si mesmo e uma ode à unidade interior. A união entre o masculino e o feminino também remete ao ser andrógino e redondo de Platão, já que a conscientização das partes desconhecidas da personalidade transforma o sujeito em “alguém mais ‘arredondado’ ou completo”¹¹⁹. De certa forma, o sentido simbólico do poema é o que Jung chamou de individuação, o processo que leva à totalidade psicológica. As nuances da individuação junguiana (e sua relação com o poema **Eros e Psique**) serão estudadas no próximo capítulo.

¹¹⁸ JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 93.

¹¹⁹ JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 76.

2.

O PROCESSO DE INDIVIDUAÇÃO: UMA ODISSEIA RUMO À UNIDADE

A individuação é o “processo mediante o qual um homem se torna o ser único que de fato é”¹²⁰. Para a teoria junguiana, o sujeito individuado se aproxima de sua totalidade e singularidade depois de vivenciar uma jornada interior. Nessa odisséia anímica repleta de aventuras e eventos inesperados, Ulisses, Penélope e o cão Argos são qualidades desconhecidas da psique ou características psicológicas que devem ser aproximadas e compreendidas. Tomando consciência da sombra animalesca e, posteriormente, trazendo à tona os conteúdos da *anima* ou do *animus*, a individuação torna-se um processo de autoconhecimento no qual o ser humano tece seu ser único, enquanto desmancha o sudário de falsidade que envolve as máscaras sociais. De certa forma, o princípio da individuação pode ser ilustrado com a breve análise de um texto de Jorge Luis Borges. No conto **O imortal**, há uma personagem que age como um animal e passa a ser chamada de Argos, principalmente por causa de sua humildade e miséria. Apesar de receber o nome do conhecido cachorro da **Odisséia**, a narrativa mostra que o sujeito humilde era o próprio Homero. Todo indivíduo possui algo de instintivo, ou algo de Argos, e cada um de nós também encontrará dentro de si um poema homérico belíssimo. Sendo assim, aquele que trilha a senda da individuação

¹²⁰ JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 64.

precisa “de um *conhecimento de si mesmo*, isto é, de um conhecimento tão profundo quanto possível de sua totalidade. Deve saber, sem se poupar, a soma de atos vergonhosos e bons de que é capaz, sem considerar a primeira como ilusória ou a segunda como real”¹²¹. Uma das principais metas da psicoterapia junguiana é mostrar que Argos e Homero coexistem no interior do paciente, assim como na personagem de Borges. A harmonização entre esses dois opostos, a individuação propriamente dita, constitui o “velho jogo do martelo e da bigorna. O ferro que padece entre ambos é forjado num todo indestrutível, isto é, num *individuum*”¹²².

Enquanto a desarmonia interior é uma característica indubitavelmente neurótica, o processo de individuação é caracterizado como o equilíbrio funcional entre a consciência e o inconsciente, aquela parte do psiquismo que é constantemente ignorada e desprezada. Assim, Carl Jung utiliza

o termo “individuação” no sentido do processo que gera um “*individuum*” psicológico, ou seja, uma unidade indivisível, um todo. Presume-se em geral que a *consciência* representa o todo do indivíduo psicológico. A soma das experiências, explicáveis apenas recorrendo à hipótese de processos psíquicos inconscientes, faz-nos duvidar que o eu e seus conteúdos sejam de fato idênticos ao “todo”. Se existem processos inconscientes, estes certamente pertencem à totalidade do indivíduo [...]. Muitas coisas acontecem num estado de semiconsciência, e outras tantas sucedem inconscientemente¹²³.

Portanto, o sujeito individuado consegue manter uma relação satisfatória com o inconsciente, vivenciando um movimento de autoconhecimento que aproxima a consciência das porções desconhecidas da personalidade, dos sentimentos renegados e dos conteúdos recalcados da sombra. Para exemplificar a importância

¹²¹ JUNG, Carl Gustav. **Memórias, sonhos, reflexões**. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 326.

¹²² JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 288.

¹²³ JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 274-275.

do lado oculto da vida psíquica, é importante lembrar que a “autonomia do inconsciente começa onde se originam as emoções. [...] Os afetos não são ‘feitos’ através da vontade, mas acontecem. No afeto aparece às vezes um traço de caráter estranho até mesmo à pessoa que o experimenta”¹²⁴. O autoconhecimento que fundamenta a psicologia junguiana, o *conhece-te a ti mesmo* estudado no mito do herói, só ocorre quando a pessoa reconhece a importância do mundo interior e compreende as qualidades obscuras de caráter ou de personalidade, alcançando uma consciência mais ampla a partir da assimilação de “situações cotidianas negligenciadas, de afetos que não nos permitimos e críticas a que nos furtamos”¹²⁵. Ao vivenciar a individuação, o sujeito deve encontrar um equilíbrio entre os opostos, algo muito parecido com aquilo que os budistas chamam de Caminho do Meio. Carl Jung também nota certa equivalência entre o processo de individuação e o versículo do Evangelho de Lucas que diz “o reino de Deus está dentro de vós”¹²⁶. Trata-se de uma senda capaz de unir a consciência e o inconsciente, cosendo uma totalidade que aproxima o ser de sua unicidade mais íntima.

Essa odisséia de amadurecimento psicológico e autoconhecimento também pode ser relacionada com aquilo que Jung chamou de si-mesmo (*Self*), o arquétipo da completude e a meta da existência. Diferentemente do eu, que é o centro da vida consciente, o si-mesmo compreende tanto a consciência quanto o inconsciente, e, por isso, representa um ponto de equilíbrio na psique. Para continuar com o exemplo articulado no parágrafo anterior, pode-se dizer que, quando um indivíduo toma consciência de afetos renegados ou de traços negligenciados de personalidade, é possível imaginar

¹²⁴ JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 278.

¹²⁵ JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 68.

¹²⁶ BÍBLIA. Novo Testamento: os quatro Evangelhos/ tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 285.

tal assimilação como uma espécie de aproximação entre consciente e inconsciente. O centro da personalidade total não coincidirá mais com o eu, mas sim com um ponto situado entre o consciente e o inconsciente. Este será o ponto de um novo equilíbrio, [...] espécie de centro virtual que, devido à sua posição focal entre consciente e inconsciente, garante uma base nova e mais sólida para a personalidade. Confesso que tais visualizações não passam de tentativas toscas do espírito inábil, tentando exprimir fatos psicológicos de natureza inexprimível, ou pelo menos de difícil descrição. Eu poderia exprimir a mesma coisa, nas palavras de São Paulo: “Mas não sou eu quem vive, e sim o Cristo que vive em mim”. Ou poderia invocar Lao-Tsé, apropriando-me do seu conceito do Tao, o caminho do meio, o centro criador de todas as coisas. Todas essas formas de dizer exprimem a mesma realidade¹²⁷.

Além de ser uma representação didática dos processos psíquicos que aproximam o sujeito do ponto central da personalidade, o trecho citado também mostra que a totalidade formada a partir da aproximação dos opostos da psique se manifesta por meio de arquétipos, de imagens que aparecem nos mitos, na filosofia e nas mais diversas religiões, traduzindo uma ideia essencialmente humana e representando situações típicas que, segundo Jung, são de importância vital. Para a teoria junguiana, as principais representações do si-mesmo são encontradas na sabedoria intrínseca ao Taoísmo, no caminho do meio do Budismo e em figuras religiosas como Buda e Cristo.

Segundo Carl Jung, “cada vida é a realização de uma totalidade, isto é, de um ‘si-mesmo’, motivo pelo qual esta realização também pode ser chamada de individuação”¹²⁸, um processo de autoconhecimento que integra os opostos da psique. Em seu texto **Os arquétipos literários**, E.M. Meletínski afirma que os arquétipos “representam etapas do que Jung chamou de processo da individuação”¹²⁹. A partir dessa constatação, intenta-se discutir como as principais figuras arquetípicas da odisseia rumo à

¹²⁷ JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 112-113.

¹²⁸ JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 240.

¹²⁹ MELETÍNSKI, E.M. **Os arquétipos literários**. Trad. Aurora Fornoni, Homero Freitas de Andrade, Arlete Cavaliere. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2015. p. 22.

unidade do ser aparecem na literatura. O poema **Eros e Psique**, de Fernando Pessoa, será novamente utilizado por ser uma manifestação poética da individuação, que, segundo Carl Jung, precisa de “*símbolos* que sirvam para tornar visível a união irracional dos contrários. [...]. Os símbolos centrais deste processo descrevem o si-mesmo, isto é, a totalidade do homem”¹³⁰.

2.1 EROS E PSIQUE

No capítulo anterior, nossa pesquisa se debruçou sobre o poema de Fernando Pessoa, analisando a princesa adormecida como a *mímesis* da *anima*, uma espécie de personalidade mais poética e sensível que o homem costuma suprimir. Como a reviravolta da narrativa mostra que o Infante – o herói que vive a jornada – era a princesa que dormia, não é um absurdo pensar que todo o poema diz respeito à psique da personagem que percorre o caminho fadado. Essa interpretação é uma releitura daquela antiga ideia que caracteriza o vilão, o obstáculo derradeiro a ser vencido nas narrativas arquetípicas, como uma faceta do próprio herói¹³¹. Portanto, cada detalhe apresentado no poema pode ser analisado como uma parte da realidade interior do ser que empreende a busca e encontra a si mesmo. Para Carl Jung, o “encontro consigo mesmo significa, antes de mais nada, o encontro com a própria sombra. A sombra é, no entanto, um desfiladeiro, um portal estreito cuja dolorosa exiguidade não poupa quem quer que desça ao poço profundo”¹³². Seguindo essa reflexão, pode-se dizer que a estrada, o muro e todos os outros obstáculos do poema fazem parte da sombra. Como afirma o psiquiatra suíço, a personalidade sombria só é percebida quando o sujeito desce ao poço profundo

¹³⁰ JUNG, Carl Gustav. **Resposta a Jó**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 128.

¹³¹ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: E Realizações, 2014. p. 351.

¹³² JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 30.

do espírito, um poço de águas bachelardianas. As reflexões do filósofo Gaston Bachelard também são precisas quando aplicadas à narrativa de **Eros e Psique**, um poema cujos versos em redondilha maior apresentam um ritmo melífluo, harmonioso como uma cascata ou um rio que corre serenamente. Assim, as estrofes metrificadas e suas rimas emprestam as características simbólicas da água à peça poética em questão.

Para Bachelard¹³³, a água é capaz de mostrar o reflexo e o duplo, termos que a psicologia junguiana relaciona à sombra. O lago e o riacho são grandes espelhos que obrigam o peregrino sedento a contemplar o próprio ser. O mesmo ocorre nos versos de Pessoa. De certa forma, o Infante precisa vencer sua sombra (a estrada e o muro que, assim como a princesa, fazem parte de seu mundo interior) para observar a si mesmo naquela lagoa límpida que é o semblante da donzela adormecida. Seguindo a ideia do herói junguiano, pode-se dizer que a sombra também engloba a nostalgia pelo passado e por tudo aquilo que é certo ou garantido, envolvendo o apego em relação à infância e a saudade de um período no qual tudo já estava acomodado. “E, vencendo estrada e muro”¹³⁴, a personagem supera esse “Complexo de Pirítoos” que obriga o ser humano a ficar estagnado em uma determinada fase da vida. A fluidez aquática do poema também representa a dissolução da nostalgia que deve morrer, evocando o antigo tema arquetípico do rio dos mortos (Estige, Cocito, Aqueronte etc.). Para que o Infante consiga avançar, é preciso que a vontade de retroceder seja afogada ao longo dos versos que traduzem “um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser”¹³⁵. Nas narrativas arquetípicas, a água também é o elemento simbólico que revela e/ou purifica a personalidade inferior do

¹³³ BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 51.

¹³⁴ PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 181.

¹³⁵ BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 6.

herói. Por exemplo, Dante é banhado no rio Letes para esquecer seus pecados e, posteriormente, inserido nas águas do Eunoé para preparar sua ascensão às estrelas, ao paraíso. Portanto, o simbolismo da água preenche “uma função psicológica essencial: absorver as sombras, oferecer um túmulo cotidiano a tudo o que, diariamente, morre em nós”¹³⁶.

Ao vencer o bem e o mal, o Infante supera a condição neurótica que se coloca como uma fratura entre a consciência e o inconsciente. Por conseguinte, o herói passa a vivenciar o processo de individuação, que encontra nos versos do poema um nome satisfatório: processo divino. Então, acontece finalmente o encontro com a princesa. Após superar a estrada e o muro, o Infante chega ao local onde a donzela dorme. Não obstante, Fernando Pessoa deixa claro anteriormente que “Ele dela é ignorado./ Ela para ele é ninguém”¹³⁷. Em termos junguianos, a *anima* estava adormecida ou englobava uma faceta da personalidade que era constantemente ignorada ou suprimida. A jornada pela estrada representa a conscientização da *anima* e, quando o Infante visualiza seu duplo, a narrativa junta o observador e sua contraparte feminina. Narciso e Eco finalmente tornam-se um. Em Ovídio, o belo Narciso desperta o amor de Eco, que só consegue devolver as palavras ditas pelo amado. Depois de ser desprezada, a ninfa oculta a face com a folhagem, detalhe que pode ser associado à grinalda de hera da princesa do poeta português. Narciso, por sua vez, morre na margem espelhada de uma fonte após ficar perdidamente apaixonado pelo próprio reflexo. Segundo a interpretação do filósofo Gaston Bachelard, “Eco não é uma ninfa distante. Ela vive na cavidade da fonte. Eco está incessantemente com Narciso. Ela é ele. Tem a voz dele. [...] Diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos

¹³⁶ BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 58.

¹³⁷ PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 181.

poderes viris e femininos”¹³⁸. Se Eco é Narciso, a princesa é o Infante. Portanto, há um paralelo arquetípico entre o mito narrado por Ovídio e os versos de Pessoa. Em ambos os casos, nota-se a presença do simbolismo do duplo, da água bachelardiana que traz consigo a personalidade oculta e feminina.

Por fim, o encontro entre o herói e sua contraparte representa o *hieros gamos*, a união mística e sagrada entre o masculino e o feminino. O poema mimetiza um acontecimento que é comum no mito de individuação do herói: o casamento e a aquisição da completude sexual. Esse enredo típico que unifica o masculino e o feminino no mesmo ser encontra no fogo bachelardiano um paralelo filosófico. Geralmente, os mitos acariciados pelo fogo estão “entre os mais claros, os mais nítidos, aqueles cuja interpretação sexual é a mais segura”¹³⁹. Para o simbolismo arquetípico, o amor é quente, a paixão queima e aqueles que exercitam o dom de Vênus sentem a chama que surge da fricção dos corpos enamorados. Em Apuleio, o mito de Eros e Psique, que serviu de base para a construção do poema de Fernando Pessoa, também revela a relação simbólica entre o fogo e o amor:

Foi assim, que, sem saber, Psiquê se tomou ela própria de amor pelo Amor. Então, cada vez mais se consumiu no desejo ardente pelo Autor dos desejos: inclinou-se para ele, arquejante de volúpia, beijou-o avidamente com grandes beijos apaixonados, apesar de temer acordá-lo. Mas, enquanto o coração desfalecente se abandonava irresoluto a essa emoção deliciosa, a lâmpada, fosse por baixa perfídia e malícia ciumenta, fosse por impaciência de tocar também e beijar esse belo corpo, deixou cair de sua mecha acesa uma gota de óleo fervente na espádua direita do deus. Ah! audaciosa e temerária lucerna, vil escrava do amor, como ousaste queimar o próprio dono do fogo?¹⁴⁰

¹³⁸ BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 25.

¹³⁹ BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 22.

¹⁴⁰ APULEIO. **O asno de ouro**. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 205.

Nos versos do poeta português, a união entre Eros e Psique tem um desdobramento extraordinário, como já discutido nos parágrafos anteriores. O *hieros gamos*, o fogo amoroso que solda dois seres opostos, é também um movimento de autoconhecimento, já que o Infante percebe que “ele mesmo era/ A Princesa que dormia”¹⁴¹. Portanto, o contato com o feminino é o ato de assimilar aquilo que está escondido ou suprimido. O poema revela, conseqüentemente, a atração pelo interior e pela realidade interna. Nessa chave de interpretação, o muro que o herói ultrapassa representa o mundo convencional que obstrui a individuação e cria um modelo rígido para o masculino, “com seu intelectualismo e racionalismo”¹⁴² formando um obstáculo unilateral que renega os sentimentos e os afetos. Esse mundo de fora que quer suprimir a realidade anímica é representado arquetipicamente em obras como **Antígona**, de Sófocles, ou em **Admirável mundo novo**, de Aldous Huxley. Simbolicamente, também pode ser conectado ao “inferno existencial, como o *Inferno* de Dante, ou com o inferno que o homem cria na terra, como em *1984*”¹⁴³. Contudo, se a ponte para a realidade interna é construída, se o herói decifra a si mesmo após experimentar a atração pelo próprio interior, o inferno existencial é substituído por um fogo sagrado e purificador. Assim, as “imagens de luz e fogo cercando os anjos na Bíblia, as línguas de fogo descendo no Pentecostes [Atos 2,3], e a brasa de fogo aplicada à boca de Isaías pelo serafim [6,6-7] associam o fogo a um mundo espiritual ou angélico a meio caminho entre o humano e o divino”¹⁴⁴, ou seja, são representações simbólicas do si-mesmo, o arquétipo da completude psicológica que se manifesta por meio de imagens sagradas e da união dos opostos.

¹⁴¹ PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 181.

¹⁴² JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 61.

¹⁴³ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: E Realizações, 2014. p. 277.

¹⁴⁴ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: E Realizações, 2014. p. 274.

Para compreender a assimilação da *anima* de maneira mais satisfatória, deve-se lembrar que há personagens que não conseguem concretizar essa importante etapa do processo de individuação. O amor que consome e tortura, como uma chama do inferno, revela o indivíduo que foi incapaz de compreender o feminino como um convite ao mundo interior. Sendo assim, a porção desconhecida da psique é lançada para fora, ou seja, é projetada na amante. E como ninguém é capaz de viver pela metade, a mulher amada torna-se o alvo daquilo que Frye chamou de “uma feroz paixão destrutiva que vai de encontro à lealdade ou frustra aquele que a possui. É simbolizada geralmente por uma prostituta, bruxa, sereia, ou outra fêmea enfeitiçante, um objeto físico de desejo que é buscado como uma posse e, portanto, jamais pode ser possuído”¹⁴⁵.

A relação trágica que termina com a morte dos enamorados também simboliza a interrupção de um movimento de individuação que só o amor é capaz de proporcionar, justamente porque o outro é sempre um espelho do próprio ser. Quando uma personagem passa a projetar a *anima* (ou o *animus*, no caso das mulheres), tem-se a tragédia de **Romeu e Julieta**, de William Shakespeare, e sua contraparte mitológica, a história de Píramo e Tisbe. Ovídio discorre sobre dois jovens apaixonados que queriam consumir o matrimônio, “mas os pais opuseram-se. O que não puderam impedir/ foi que ambos ardessem por igual em seus corações cativos”¹⁴⁶. Apesar das adversidades, Píramo e Tisbe resolvem fugir e marcam um encontro à sombra de uma alta amoreira. Obviamente, algumas complicações ocorrem, e a donzela acaba derrubando o véu, que é estilhaçado por uma leoa que passava pelo local. Ao ver o tecido despedaçado, o rapaz conclui equivocadamente que a amada havia sido assassinada, e, perto da

¹⁴⁵ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: E Realizações, 2014. p. 279.

¹⁴⁶ OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 219.

árvore que marcava o ponto de encontro, entrega-se ao suicídio. Tisbe percebe a tragédia que havia ocorrido e escolhe morrer ao lado de Píramo. Como consequência da história triste e do derramamento de sangue, a amoreira começa a produzir frutos com as cores do luto e do sangue.

A história típica do casal que é envolvido em uma tragédia representa a projeção da completude anímica no outro e, conseqüentemente, anuncia o tema arquetípico do amante que não consegue viver sem aquele que carrega uma parte de sua essência projetada. Outro exemplo clássico aparece na obra **O asno de ouro**, de Apuleio. Depois que perdeu o marido pelas mãos do capcioso Trasilo, Caridade articulou uma vingança e, incapaz de viver sem a alma gêmea, “mergulhou a espada sob o seio direito, caiu, e, afogada no seu próprio sangue, com alguns balbucios indistintos exalou a alma viril”¹⁴⁷, isto é, o *animus* que foi projetado na figura do amado. Quando a relação amorosa acaba em tragédia, paixão exacerbada ou morte, nota-se o simbolismo do amor como uma chama infernal e inelutável. Essa perversão do amor construtivo pode ser simbolizada por aquilo que Frye chamou de mundo “de demônios malignos, como os fogos-fátuos, ou espíritos fugidos do inferno, e ele aparece neste mundo na forma [...] das cidades em chamas, como Sodoma”¹⁴⁸. Estudar os arquétipos literários é perceber que as relações amorosas inflamadas, tão presentes na literatura de todos os tempos, mostram a tragédia que ocorre quando um indivíduo projeta a alma (a *anima* ou o *animus*) em outra pessoa. Os mitos e as narrativas ficcionais sempre confirmam as palavras de Northrop Frye: a “mente moderada contém seu bem dentro de si mesma [...]”. A mente imoderada procura seu bem no objeto externo do mundo

¹⁴⁷ APULEIO. **O Asno de Ouro**. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 305.

¹⁴⁸ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: E Realizações, 2014. p. 281.

da experiência”¹⁴⁹. A individuação é o processo que desenvolve a mente que encontra seu bem em si mesma.

Voltemos à análise do poema. Quando o Infante percebe que ele era a princesa adormecida, no momento derradeiro no qual a personagem se volta para o interior, o poema é encerrado. Fernando Pessoa compõe a narrativa até o clímax, até os píncaros sem nada da poesia de Ricardo Reis, e entrega ao leitor o silêncio e o vazio. “Quem quer pouco, tem tudo; quem quer nada/ É livre”¹⁵⁰, ou seja, o poeta oferece justamente a liberdade relacionada ao ar, que não pode ser visto ou tocado. O vazio e o silêncio que seguem o movimento de individuação do herói representam o desaparecimento do apego em relação à nostalgia, ao passado que seduz porque já é conhecido e à projeção da completude anímica no outro. Quando o escritor português encerra a composição, os versos em redondilha maior desaparecem no ar e o leitor chega ao final do poema “com as mãos abanando”. Contudo, o nada que segue o ponto final é a própria liberdade, é uma quietude que:

Liberta-nos de nosso apego às matérias: é, pois, a matéria da nossa liberdade [...]. É a imensa glória de um Nada. Mas *nada dar* não será o maior dos dons? O grande doador de mãos vazias nos desembaraça dos desejos da mão estendida. Habitua-nos a nada receber, portanto a tudo tomar. “Não cabe ao doador”, pergunta Nietzsche, “agradecer àquele que quis tomar?”¹⁵¹

O silêncio e o vazio, características relacionadas ao ar da filosofia de Gaston Bachelard, também representam o estado de consciência que o Infante alcançou após o contato com a sombra e a assimilação da *anima*. Trata-se de um renascimento que encontra paralelos arquetípicos na ressurreição de Cristo, no arrebatamento de Elias, na ascensão de Dante ao paraíso, no retorno do mago

¹⁴⁹ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: E Realizações, 2014. p. 344.

¹⁵⁰ PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 285.

¹⁵¹ BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 136-137.

Gandalf após o conflito com o Balrog, entre outros episódios que representam a escalada rumo ao si-mesmo, caracterizado como o equilíbrio e a totalidade da vida psíquica. Quando uma personagem é envolvida pelo simbolismo do ar e pela quietude dos píncaros, nota-se, muitas vezes, que o peso de uma existência sombria é substituído pela leveza aérea. Superar uma psique pesada é

lançar para longe de nós todos os nossos *pesos*, todos os nossos desgostos, todos os nossos remorsos, todos os nossos rancores, tudo o que em nós olha para o passado [...]. Aniquilaremos assim o nosso *duplo* pesado, o que, em nós, é *terra*, o que, em nós, é *passado íntimo oculto*. Então nosso *duplo* aéreo resplandecerá. Então surgiremos *livres* como o ar, fora da masmorra de nossas próprias dissimulações¹⁵².

Nas obras de ficção que mobilizam os arquétipos, o duplo pesado do herói é geralmente simbolizado pelo vilão. E a masmorra a que Bachelard faz referência não está frequentemente relacionada à personagem vilanesca e sombria? Bilbo encontrou Gollum no fundo da caverna, Gandalf enfrentou o Balrog no seio da montanha, e o mais sombrio dos seres é o Diabo, que, nos tercetos d'**A divina comédia**, surge do centro da Terra. Ademais, é no labirinto de Dédalo que existe um monstro terrível, com cabeça de touro e corpo de homem, capaz de devorar um tributo de sete jovens e sete donzelas. Essa fera mitológica pode ser compreendida como o duplo pesado da personagem Astérion, de Jorge Luis Borges, que caracterizou seu Minotauro como um ser sensível que aguardava um redentor¹⁵³. Ao longo da história, a literatura demonstrou inúmeras vezes sua predileção por aquilo que E. M. Meletínski chamou de arquétipo da dupla natureza, por personagens duplas que se desdobram em um ser que nasceu para voar e outro que fica preso à terra, ao inconsciente. No poema **Eros e Psique**, o duplo

¹⁵² BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 144.

¹⁵³ BORGES, Jorge Luis. A casa de Astérion. In: _____. **Obras Completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1998. p. 632-634.

pesado encontra-se no muro e no caminho errado, representações simbólicas da sombra interior, uma masmorra de dissimulações que olha para um passado de remorsos e desgostos. Em termos junguianos, pode-se dizer que, na parte final do poema, a personalidade inferior do Infante se dissolve no si-mesmo por meio da união (*hieros gamos*) com a Princesa Adormecida. Nessa individuação que unifica os opostos, “apercebemo-nos de que nunca o bem e o mal estiveram tão próximos, ou melhor, nunca o bem e o mal, o alto e o baixo foram tão nitidamente causa recíproca um do outro”¹⁵⁴. O ser torna-se vazio, desprovido das próprias dissimulações, leve como uma brisa que se afasta de tudo aquilo que é pesado. Eis a primavera da alma, o frescor de um silêncio de completude que se faz ouvir, paradoxalmente, por Alberto Caeiro, o duplo aéreo de Fernando Pessoa:

Outras vezes oiço passar o vento,
E acho que só para ouvir passar o vento vale a pena ter nascido.

Eu não sei o que é que os outros pensarão lendo isto;
Mas acho que isto deve estar bem porque o penso sem estorvo,
Nem ideia de outras pessoas a ouvir-me pensar;
Porque o penso sem pensamentos
Porque o digo como as minhas palavras o dizem¹⁵⁵.

2.2 PSIQUE E EROS

Para que o processo de individuação seja satisfatoriamente apresentado, é preciso equilibrar uma dualidade que permeia o presente capítulo. No poema de Fernando Pessoa, Eros foi até o leito de Psique, o homem encontrou a mulher para realizar a comunhão última presente na hierogamia. Ora, um estudo junguiano da obra em questão só será coerente se a análise

¹⁵⁴ BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 159.

¹⁵⁵ PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 235.

encontrar o próprio oposto para formar um todo indivisível. A verdadeira individuação coloca o feminino e o masculino em uma relação de equilíbrio absoluto: não existe um melhor e outro pior, não há um frágil e um forte. A pesquisa proposta seria insatisfatória se não levasse em consideração o díptico do feminino e do masculino. Sendo assim, é importante trazer à tona a história de Eros e Psique como contada pela mitologia e pelo texto **O asno de ouro**, de Apuleio. Diferentemente dos versos do poeta português, a narrativa que será analisada doravante traz uma mulher que precisa passar por uma série de provações para realizar a individuação. Ademais, a interpretação do poema de Pessoa jamais será satisfatória se não levar em conta o mito que intitula os versos. O estudo da história clássica de Eros e Psique não é necessário apenas para a exposição do processo de individuação, mas também para a compreensão da obra de Fernando Pessoa, uma narrativa que transita pelos princípios contrários, que mobiliza um mito já consagrado por Apuleio e faz coexistir os opostos. Onde há o masculino, haverá também o feminino (e vice-versa), eis uma frase que adapta a máxima de Freud, “onde havia o id, haverá o ego”, e sintetiza tanto o poema de Fernando Pessoa quanto a psicologia de Carl Jung.

Diz o **Dicionário da mitologia grega e romana** a respeito de Psique e Eros (o Amor):

Psique é o nome que em grego designa «a alma». Assim se chamava também a heroína de um conto que nos foi transmitido por Apuleio [...]. Psique, filha de um rei, tinha duas irmãs. Todas três eram de uma grande beleza, mas ela possuía uma graciosidade capaz de suplantar a de qualquer mortal. Havia mesmo quem viesse de longe só para a admirar. Mas enquanto as suas irmãs depressa arranjaram marido, a bela Psique continuava solteira: ninguém queria desposá-la, tal era o receio que a sua beleza inspirava aos candidatos. Prestes a perder a esperança de a ver um dia casada, o pai interrogou o oráculo, que respondeu que ele deveria preparar a filha como se fosse celebrar uma cerimônia nupcial, abandonando-a em seguida num rochedo, onde um monstro horrível viria buscá-la. Os pais ficaram desesperados. Vestiram contudo à filha os trajes nupciais e conduziram-na com um cortejo fúnebre até ao cimo da montanha indicada pelo oráculo. Aí a deixaram

sozinha, regressando ao palácio. Psique lamentava o seu destino, quando de repente começou a sentir que um vento a içava e a fazia voar pelos ares. A rajada que a impeliu susteve-a docemente e depô-la no fundo de um vale, sobre uma relva macia e verdejante. Exausta pelas emoções vividas, Psique adormeceu profundamente. Quando acordou, viu à sua frente um magnífico palácio de ouro e mármore. Quis entrar e pareceu-lhe que todas as portas se abriam diante dela [...]. Ao anoitecer, a jovem sentiu junto de si a presença de alguém: era o marido de que falara o oráculo, que ela não podia ver, mas que não lhe parecia contudo tão temível e monstruoso quanto receara. Ele não lhe disse quem era e preveniu-a de que jamais o poderia ver, sob pena de o perder para sempre, se alguma vez o tentasse observar [...]. Mas um dia vieram as saudades da família e a ânsia de voltar a ver o pai e a mãe, que certamente a julgariam morta. Pediu então ao marido que a deixasse voltar algum tempo para junto deles. Depois de muitas súplicas, conseguiu convencê-lo, embora ele lhe tivesse mostrado as conseqüências nefastas que poderiam advir da sua ausência [...]. Quando elas [as irmãs] souberam que Psique era feliz, quando viram a riqueza dos presentes que ela lhes tinha trazido, sentiram uma grande inveja. Conseguiram semear a dúvida no espírito da irmã e fazê-la confessar que jamais houvera visto o esposo. Convenceram-na finalmente a esconder uma lucerna no quarto, a fim de com ela iluminar o rosto do marido misterioso quando ele estivesse a dormir – ficaria assim a conhecer aquele que a amava.

Psique voltou para o seu palácio e seguiu o conselho das irmãs. Descobriu então, adormecido no seu leito, um belo adolescente. Enternecida, comovida com a surpresa, deixou inadvertidamente cair sobre ele uma gota de azeite a ferver [...]. Sentindo a queimadura provocada pelo azeite, o Amor (pois era ele o Monstro cruel de que falara o oráculo) acordou e, cumprindo as ameaças que fizera a Psique, fugiu para não mais voltar¹⁵⁶.

A parte restante da história é importante para o estudo do processo de individuação. Ao ver Eros adormecido, Psique se apaixonou pelo próprio Amor. Não obstante, a relação amorosa entre as personagens ainda era pueril, era um romance entre dois indivíduos jovens que se amam no escuro, sem que um possa conhecer o outro realmente. Psique ficou perdidamente apaixonada depois de contemplar a beleza divina de Eros. “Viu uma cabeça dourada, uma nobre cabeleira inundada de ambrosia.

¹⁵⁶ GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 399-400.

Sobre um nivo pescoço e faces coradas, erravam cachos, graciosamente enrolados, que caam uns para a frente, outros para trás, e tão vivo era o seu brilho que fazia vacilar a própria luz da lâmpada”¹⁵⁷. Sendo assim, ela foi tomada por um encanto imortal orvalhado de ambrosia. Analisando esse romance por meio da teoria dos arquétipos, nota-se aquela tpica relação da alma jovem com um amor imaturo que é confundido com a beleza do amado, uma formosura que parece ser imortal justamente por ser pueril, ou seja, por estar longe do fenecimento.

Eros, por sua vez, experimentou uma relação edpica ao desposar a mulher cuja beleza lembrava Vênus, sua mãe. A própria deusa do amor disse que Psique havia usurpado seu nome, j que todos prestavam  donzela mortal a mesma adoração devotada à divindade nascida da espuma do mar. Nesse trecho do mito, o simbolismo do fogo é aquele que queima e consome, como a ardente paixão de Pramo e Tisbe, de Romeu e Julieta ou de Heathcliff e Catherine. Trata-se de um fogo inelutável que se materializa na gota de óleo ardente que queimou Eros (Amor), “o próprio dono do fogo”¹⁵⁸. O amor que leva ao desespero e  dor é a face tenebrosa de Eros, o monstro cruel e viperino que o oráculo havia anunciado. Uma serpente que possui em si a essência do fogo não traz  imaginação a figura do dragão que consome e destrói? Entre os inúmeros aspectos simbólicos do dragão que frequentemente importuna o herói, pode-se apontar o caráter infernal e incinerador, que, quando relacionado à personagem Eros, diz respeito ao “conflito que reduz o amor  paixão”¹⁵⁹, excluindo assim a faceta do amor que impulsiona o crescimento e o desenvolvimento psicológico dos enamorados.

Desesperada, Psique passa a vagar pela terra. Se antes ela havia dito ao marido: as “trevas da noite não têm mais sombra

¹⁵⁷ APULEIO. *O Asno de Ouro*. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 205.

¹⁵⁸ APULEIO. *O Asno de Ouro*. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 205.

¹⁵⁹ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: E Realizações, 2014. p. 363.

para mim: eu tenho a ti, que és minha luz”¹⁶⁰, agora Eros e sua luminosidade não estão mais presentes. Um período de escuridão tomou conta da vida da bela donzela, algo que acontece com os indivíduos que projetam a luz do próprio espírito (o *animus*, no caso) em outra pessoa. Então, Psique vaga com a alma inquieta à procura do amado. Nesse ponto da narrativa, nota-se aquele símbolo típico que, segundo Northrop Frye, é comum a todos os humanos e, por isso, tem um poder de comunicação enorme: a busca ou a jornada. A peregrinação que Psique empreende depois de ser abandonada por seu grande amor pode ser entendida como um processo de individuação, enquadrando-se perfeitamente naquela ideia de herói que é tão bem analisada em **Símbolos da transformação**. Ela possui uma luz esfuziante (a beleza divina) e, eventualmente, passa por inúmeras provações antes de alcançar um novo esplendor, mergulhando na noite profunda para experimentar um renascimento simbólico.

As provações da jornada heroica são impostas por Vênus, que não aceitava a existência de uma mortal tão bela quanto a nora. A ira da deusa é lançada sobre Psique, que é obrigada a realizar “múltiplas tarefas – escolher cereal, tosquiar carneiros selvagens e até descer aos Infernos”¹⁶¹. Desses vários trabalhos subservientes, o mais importante para o processo de individuação envolve a descida ao mundo dos mortos, um movimento descendente que pode ser chamado de *katabasis*, termo grego muito encontrado nas análises literárias do herói arquetípico. Exemplos da jornada ao mundo inferior podem ser encontrados n’**A divina comédia**; na trajetória de Aragorn pelas Sendas dos Mortos, em **O Senhor dos Anéis**; no canto VI da **Eneida**, de Virgílio; na jornada de Orfeu à procura de Eurídice; entre outros. Para Carl Jung, a viagem ao Hades pode ser relacionada à “descida” rumo ao inconsciente, que “apresenta-se ao homem na forma da ‘obscuridade’, [...], de uma

¹⁶⁰ APULEIO. **O Asno de Ouro**. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 197.

¹⁶¹ GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 400.

feira antediluviana, horripilantemente grotesca ou de uma beleza infernal”¹⁶². Essa dialética do horripilante e do belo demonstra aquilo que está oculto (recalcado) na alma e também revela a promessa da completude, da iluminação dos traços de personalidade obscuros que são necessários para uma compreensão mais satisfatória da natureza humana. No caso da narrativa de Apuleio, Psique precisa da formosura de Prosérpina, um exemplo da beleza infernal que Jung relacionou ao inconsciente:

desce aos infernos, e passa entre os penates do próprio Orco. Lá, apresentará o cofre a Prosérpina e lhe dirás: “Vênus te pede que lhe envies um pouco da tua formosura, apenas a ração de um dia. A que ela possuía, gastou-a completamente em cuidar do filho enfermo.” [...].
Mais do que nunca, sentiu Psiquê que sua fortuna atingia um clímax, e compreendeu que a lançavam abertamente, sem disfarce, à morte¹⁶³.

Então, ocorre a *katabasis* que leva à beleza infernal encontrada no âmago do ser, já que o mito narrado por Apuleio relata as aventuras de Psique, a palavra grega para a alma. A personagem desce ao domínio da terra bachelardiana, que assume o simbolismo de um ventre que dará à heroína uma nova vida e uma existência mais próxima daquela experienciada no Olimpo. Essa descida ao submundo é também “uma imagem da maternidade, da morte. O sepultamento na caverna é uma volta à mãe. A gruta é o túmulo natural, o túmulo preparado pela Mãe-Terra”¹⁶⁴. O simbolismo do elemento terrestre mostra, por conseguinte, que o destino da heroína é o renascimento.

Ao descer o corredor infernal, Psique precisou realizar uma série de tarefas indispensáveis para a sobrevivência naquele

¹⁶² JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 142.

¹⁶³ APULEIO. **O asno de ouro**. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 235.

¹⁶⁴ BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 159.

ambiente hostil. Pagou ao barqueiro Caronte uma moeda e atravessou o rio do submundo. Assim sendo, as águas que a heroína transpassou para chegar à outra margem representam a dissolução e o caminho que conduz à morte. Para Gaston Bachelard, a “água é o *elemento* da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura é o *elemento* da morte sem orgulho nem vingança”¹⁶⁵. A ida de Psique ao mundo dos mortos pressupõe que algo deve morrer, talvez uma mentalidade antiga, para que o renascimento na senda da individuação ocorra. Depois de conseguir a beleza de Prosérpina, a donzela foi vítima de sua curiosidade mais uma vez. Abriu a caixa que continha a formosura divina e, assim como Pandora, libertou algo terrível. O pequeno cofre guardava “um verdadeiro sono do Estige, que, libertado de sua caixa, a tomou toda, infundindo em todos os seus membros uma espessa letargia, e estendendo-a, em colapso, no caminho, no próprio lugar onde pousara o pé. Ei-la, pois, jacente, imóvel, como um cadáver adormecido”¹⁶⁶.

As narrativas arquetípicas que envolvem a figura do herói – uma heroína, no caso – geralmente apresentam o tema da morte, simbólica ou literal, em algum momento. Psique é tomada por um sono mortal que surgiu além dos corredores infernais, no seio do elemento terrestre. Em suma, a donzela experimenta a descida ao reino da terra bachelardiana em sua plenitude. Em seu livro **A terra e os devaneios do repouso**, Gaston Bachelard afirma que a “morte, o sono, é a mesma entrada em crisálida de um ser que deve despertar e ressurgir renovado. Morrer, dormir, é fechar-se em si mesmo”¹⁶⁷. Portanto, o sono infernal que toma Psique também pode ser compreendido como um movimento de acomodação no próprio interior e, conseqüentemente, como uma aproximação do

¹⁶⁵ BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 85.

¹⁶⁶ APULEIO. **O Asno de Ouro**. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 239.

¹⁶⁷ BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 125.

si-mesmo, o arquétipo da completude. A personagem é tomada pela escuridão do coração da terra para ser dada à luz novamente, ressurgindo de sua viagem pelas profundezas que representam a alma, a psique. Como Jonas no interior da baleia antes de sua missão derradeira em Nínive, Psique é preparada para retornar à superfície. Consequentemente, a “saída do ventre é automaticamente um regresso à vida consciente e mesmo a uma vida que *quer* uma nova consciência”¹⁶⁸. Depois de ser socorrida por Eros, Psique foi conduzida ao céu para que o casamento entre as duas personagens enamoradas fosse finalmente concretizado. Ao habitar junto aos Olímpicos, a heroína passa a experimentar novas nuances do ser e do existir. Para explicar esse renascimento em uma nova existência, recorrer-se-á à poesia de Ricardo Reis:

Mas serenamente
Imita o Olimpo
No teu coração.
Os deuses são deuses
Porque não se pensam¹⁶⁹.

Quando relacionado aos versos do poeta português, o renascimento de Psique pode ser compreendido como uma nova forma de existência na qual a personagem não irá mais pensar – no sentido de ficar estagnada em um momento passado – nos infortúnios que a vida lhe causou, “magoando com muitos tormentos a pobre criança”¹⁷⁰. Seguindo essa linha interpretativa, Psique desperta da morte encarnando o arquétipo do herói, aquela figura que, segundo as ideias de Carl Jung, passa da tristeza para a alegria (e vice-versa), sem ficar presa em nenhuma dessas fases em particular, experimentando em seu âmago tudo aquilo que é natural e inevitável. Simbolicamente, a paz interior pode ser

¹⁶⁸ BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 117.

¹⁶⁹ PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 270.

¹⁷⁰ APULEIO. **O asno de ouro**. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 227.

alcançada por meio da descida ao submundo, o ventre da terra que acolhe Psique e a prepara para a viagem até o Céu, o local onde acontece o *hieros gamos*. Não obstante, a interpretação que coloca a nova existência da personagem como uma aproximação da vida no Olimpo não deve ser estendida ao casamento místico entre Eros e Psique. As relações entre os deuses da mitologia greco-romana geralmente são desarmoniosas, como acontece com o principal casal do panteão olímpico: Zeus e Hera. A comparação com os deuses deve ser entendida como uma evolução espiritual representada pela ascensão aos píncaros da existência, uma representação do elemento aéreo que Gaston Bachelard relaciona à leveza. O filósofo francês afirma que o “*sonho de voo* é, para alguns, uma reminiscência platônica de um sono antiquíssimo, de uma leveza antiquíssima”¹⁷¹. Sendo assim, a leveza que está relacionada à elevação de Psique é uma manifestação do arquétipo do si-mesmo, a totalidade psicológica representada pelas figuras divinas que habitam os céus.

Eros, o Amor, é justamente o impulsionador do processo de individuação da heroína. O fogo que queima e arde também aproxima a personagem do si-mesmo, já que o movimento que permeia o mito e a narrativa de Apuleio é causado pelo filho de Vênus. “O fogo não passa de um *traço que sobe*. O fogo é a vontade ardente de juntar-se ao ar puro e frio das alturas”¹⁷². A donzela humana, que habita a terra, é levada ao céu para concretizar o *hieros gamos*, o casamento místico que traz consigo a completude. Consequentemente, ocorre a união dos opostos por meio de uma jornada que foi impulsionada por Eros, representado por um ser masculino no mito em questão. Se a personagem Psique, uma mulher, vive a aventura da individuação, seu *animus* é integrado e

¹⁷¹ BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 143-144.

¹⁷² BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 136.

transformado em uma fonte de força interior fecundadora. Em outras palavras,

O amor, com a paixão e sofrimento que causa, é um dos principais urdidores do processo de individuação! E é por isso que não é possível uma individuação real sem a experiência do amor, ainda que internamente, porque o amor tortura e, verdadeiramente, purifica a alma [...]. O amor nos induz a arriscar tudo e é assim que ele nos conduz a nós próprios. Um dos mais antigos títulos de Eros é o de “purificador da alma”¹⁷³.

No fim da trama, a chama da paixão deixa de queimar para forjar uma nova vida. Como toda narrativa arquetípica, a história também revela um drama que ocorre no interior dos seres humanos, transparecendo a relação entre a alma e o amor. Na perspectiva junguiana, o texto de Apuleio retrata o amor que catalisa o amadurecimento da psique, principalmente quando descreve a jornada de individuação da personagem Psique.

Por fim, essa análise que trouxe à tona a questão da *mimesis* da individuação também fornecerá o alicerce teórico-crítico dos próximos capítulos. Nossa proposta fundamental é investigar a hipótese de que a individuação junguiana se dá, no mundo ficcional de Tolkien, não apenas em personagens ou por meio de personagens, mas constitui um elemento que permeia e formata a arquitetura cosmogônica criada pelo autor, sua estrutura, portanto. Para concretizar tal investigação, tomaremos como objetos de estudo a obra **O Silmarillion** e algumas narrativas presentes em **O Senhor dos Anéis**. Em razão de seus elementos estruturais e arquetípicos, as obras supracitadas sugerem que há uma individuação, enquanto processo de crescimento e transformação, que se propaga por todo o universo por meio dos principais temas arquetípicos da produção literária de Tolkien: o encontro entre o bem e o mal, a sombra e a *anima* que se manifestam na jornada do herói, a aventura por terras obscuras e desconhecidas, o conflito

¹⁷³ FRANZ, Marie-Louise von. **O asno de ouro**: o romance de Apuleio na perspectiva da psicologia analítica junguiana. Trad. Inácio Cunha. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 115-116.

com o Senhor do Escuro etc. Esses arquétipos estão intimamente relacionados ao processo individuativo e sua recorrência na obra do autor sugere que a individuação pode ser compreendida como um elemento formal-conteudístico das narrativas e, conseqüentemente, da cosmogonia do universo ficcional. Se a hipótese proposta for confirmada, a análise sistemática da obra de Tolkien também poderá oferecer uma nova “leitura da literatura”, tecendo um caminho (do meio) capaz de unir a psicologia junguiana e o feitiço literário.

3.

LÓGOS: A INDIVIDUAÇÃO NA OBRA DE TOLKIEN

Antes de analisar a obra de Tolkien à luz das teorias expostas anteriormente, é preciso dar uma nova cor ao termo arquétipo, um dos conceitos junguianos mais estudados pela crítica literária, a partir das reflexões preliminares embasadas em Aristóteles, Carl Jung e Northrop Frye. Uma imagem arquetípica é a *mimesis* (ideia aristotélica de imitação ou representação poética) da ação inconsciente, aquela parte da psique que está muito mais próxima das emoções e de tudo o que o sujeito sente, deseja e pensa de modo involuntário e que também apresenta um caráter coletivo porque envolve acontecimentos psicológicos, capacidades mentais básicas¹⁷⁴ ou modos de comportamentos comuns da natureza humana, representando uma imagem da psicologia dos seres humanos. E como o processo consciente também está envolvido na concepção de uma obra poética, nossa ideia de *mimesis* deve englobar a racionalidade imposta pela consciência ao trabalho de composição de um autor. Portanto, uma figura arquetípica da literatura é a imitação verbal da ação inconsciente – a parte do psiquismo cuja autonomia está relacionada às emoções e aos afetos – e da ação consciente, a mobilização do intelecto e da razão. Esse ato de poetizar a psique, articulado conscientemente pela tradição

¹⁷⁴ PINKER, Steven. **Tábula rasa: a negação contemporânea da natureza humana.** Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 45.

literária ou, tomando emprestado as palavras de Fernando Pessoa, “inconscientemente imitado”, manifesta-se na literatura e é constantemente revisitado por autores e críticos. No livro **O grande código: a Bíblia e a literatura**, de Northrop Frye, nota-se que há um ponto fulcral que unifica as ideias do crítico canadense e o pensamento de Carl Jung. Frye mostra que seu conceito de arquétipo coincide com aquele exposto por Jung em **Civilização em transição**: “os mitos e contos de fadas da literatura mundial contêm motivos determinados que aparecem sempre e em todos os lugares”¹⁷⁵. É a partir desses motivos típicos, as figuras arquetípicas que mimetizam tanto a ação inconsciente quanto a consciente, que o processo de individuação será analisado na obra de Tolkien.

O universo ficcional tolkieniano começa a tomar forma quando Eru, também chamado de Ilúvatar, propõe temas musicais aos Ainur¹⁷⁶, que criaram juntos uma Grande Música. Dos temas apresentados, surgiram “melodias em eterna mutação, entretecidas em harmonia, as quais, superando a audição, alcançaram as profundezas e as alturas; e as moradas de Ilúvatar encheram-se até transbordar; e a música e o eco da música saíram para o Vazio, e este não estava mais vazio”¹⁷⁷. No entanto, surgiu em Melkor¹⁷⁸ uma vontade súbita de manifestar motivos de sua própria imaginação. Criou-se, conseqüentemente, uma dissonância tão grande que duas músicas díspares surgiram e se enfrentaram numa contenda que tomou forma no *momentum* da criação. É preciso notar que Melkor tem sua origem em Ilúvatar. “Havia Eru, o Único” (trecho que remete ao *No princípio* do relato bíblico da criação), o criador dos

¹⁷⁵ JUNG, Carl Gustav. **Civilização em transição**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 196.

¹⁷⁶ Os Ainur foram os primeiros seres criados por Eru. Eram “espíritos divinos” e participaram ativamente da cosmogonia do universo ficcional de Tolkien.

¹⁷⁷ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 4.

¹⁷⁸ Melkor equivale, na cosmogonia criada por Tolkien, ao Lúcifer da tradição cristã. Mais tarde chamado de Morgoth, Melkor era um Vala que acabou se tornando o primeiro Senhor do Escuro no *legendarium*.

“Ainur, os Sagrados, gerados por seu pensamento”¹⁷⁹. A partir do Único, que é a fonte da qual jorra a existência de tudo, a criação começa a tomar forma. Em outras palavras, os Ainur podem ser perscrutados até o pensamento de Eru. Nota-se algo semelhante no canto VIII da **Ilíada**, quando Zeus afirma:

Por esse modo há de ver quanto sou, mais que todos, potente.
Caso queirais pôr à prova o que digo, será proveitoso:
por uma ponta amarrai no Céu vasto áurea e grande cadeia,
e, da outra ponta, reunidos, ó deuses e deusas, forçai-a.
Por mais esforço que nisso apliqueis, impossível a todos
vos há de se arrastar a Zeus grande, o senhor inconteste.
Mas, se, ao contrário, eu quiser, seriamente, puxar para cima,
a própria terra e o mar vasto, convosco trarei desde debaixo.
Mais: ser-me-á fácil no pico mais alto do Olimpo amarrar-vos
nessa corrente, deixando pendente tudo isso no espaço;
tanto supero os mortais, tanto os deuses eternos supero¹⁸⁰.

A respeito do canto VIII da **Ilíada**, Northrop Frye argumenta que “havia alguma concepção de uma perspectiva dupla no Olimpo, onde um grupo de deidades engalfinhadas poderia, a qualquer momento, subitamente, integrar-se na forma de uma única vontade divina”¹⁸¹. De modo análogo, todo o universo ficcional de Tolkien pode ser analisado por meio de uma cadeia que leva até Eru. O mal, que é manifestado por Melkor, estava perfeitamente integrado no demiurgo, que é uma *coincidentia oppositorum*. Ilúvatar é um todo homogêneo, uma Unidade que reúne atributos opostos e, nesse aspecto, remete aos seres redondos presentes em **O banquete**, de Platão. Ao propor temas musicais aos Ainur, o demiurgo começou a confecção do mundo. Mas a criação só progrediu quando Ilúvatar entoou a palavra “*Eä*”, que significa

¹⁷⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 3.

¹⁸⁰ HOMERO. **Ilíada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 210-211.

¹⁸¹ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: E Realizações, 2014. p. 270.

“É”, “Que Seja” ou “Que essas coisas Existam”. Em suma, há a concepção do universo de um modo abstrato, em forma de música e de uma visão compartilhada pelos seres primordiais, sua criação propriamente dita por meio do termo *Eä* e a modelagem do mundo físico. Ao utilizar uma palavra no momento da criação do universo ficcional, Tolkien parece se inspirar no verbo do início do Evangelho de João: “No princípio era o verbo, e o verbo estava com Deus, e Deus era o verbo”¹⁸². Tanto na Bíblia quanto em Tolkien, a palavra entoada pelo Divino articula uma espécie de poesia absoluta, talvez a *Poesia em si mesma*, que é imitada por todos os grandes autores de todas as épocas. Na tradição cristã, a palavra que tem o poder da criação é o *Lógos*, um vocábulo que, segundo Frederico Lourenço, possui

duas acepções básicas. São elas: a) aquilo por meio do qual se exprime um pensamento racional (o que em latim se poderia traduzir por *verbum*, *vox* ou *oratio*), portanto “verbo”, “palavra” ou “discurso”; b) aquilo que leva à própria formulação de um pensamento racional (em latim *ratio*), portanto a “razão”. [...]. Recorde-se que a própria palavra *lógos* já servira aos primeiros filósofos helênicos (e mais tarde aos estoicos) para designar a inteligência que preside o Universo. [...]. Desse *lógos* – dessa Razão desde sempre “com Deus” que ao mesmo tempo é Deus – nos dirá o Evangelista que se tornou carne (1,14) e tomou forma humana¹⁸³.

Do mesmo modo que o *Lógos* pode ser compreendido como a inteligência que preside o Universo, ou o princípio ordenador do mundo, o vocábulo *Eä* pode ser entendido como a tendência à individuação que rege o universo tolkieniano, justamente por unir a dissonância instaurada por Melkor (Morgoth) à melodia harmoniosa cantada pelos Ainur no intuito de abrir, arquitetar e expandir o cosmo ficcional. Parece existir um movimento rumo à

¹⁸² BÍBLIA. Novo Testamento: os quatro Evangelhos/ tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 319.

¹⁸³ BÍBLIA. Novo Testamento: os quatro Evangelhos/ tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 319-320.

individação já no pensamento de Eru, cujo epíteto é “o Único”, “*the One*”. Ilúvatar rege uma música que faz tender à unicidade, ao equilíbrio, à união dos opostos. Assim, a individação representa, na cosmogonia em questão, a produtividade decorrente da aproximação entre a consonância e a dissonância. Para a teoria da música, a dissonância “proporciona uma sensação de movimento e tensão”¹⁸⁴. Conseqüentemente, pode-se afirmar que Melkor impediu que a Canção tivesse um caráter “de repouso e estabilidade”¹⁸⁵. Sem o ato de rebeldia do Senhor do Escuro, o universo provavelmente não se abriria à existência e à expansão cosmogônica; e caso os outros Ainur houvessem afinado sua música como Melkor, ignorando os temas propostos por Eru, o ato criacional seria sufocado por uma cacofonia “fútil e infundavelmente repetitiva; [...] antes um som uníssono e clamoroso como o de muitas trombetas soando apenas algumas notas”¹⁸⁶. Para que Ilúvatar pudesse concretizar seu plano de criação, a dissonância de Melkor precisou encontrar a canção consonante dos outros Ainur, assim como o processo de individação integra a consciência e sua sombra. Portanto, o mundo ficcional concebido por Tolkien transparece o simbolismo da individação justamente por carregar em sua essência esse caráter de integração apresentado na Grande Música:

E Ilúvatar falou a Ulmo, e disse: – Não vês como aqui neste pequeno reino, nas Profundezas do Tempo, Melkor atacou tua província? Ele ocupou o pensamento com um frio severo e implacável, mas não destruiu a beleza de tuas fontes, nem de teus lagos cristalinos. Contempla a neve, e o belo trabalho da geada! Melkor criou calores e fogo sem limites, e não conseguiu secar teu desejo nem sufocar de todo a música dos mares. Admira então a altura e a glória das nuvens, e das névoas em permanente mutação; e ouve a chuva a cair sobre a Terra!¹⁸⁷

¹⁸⁴ MED, Bohumil. **Teoria da Música**. Brasília, DF: Musimed, 1996. p. 97.

¹⁸⁵ MED, Bohumil. **Teoria da Música**. Brasília, DF: Musimed, 1996. p. 97.

¹⁸⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 5.

¹⁸⁷ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 8-9.

O trecho citado mostra como uma personagem que é a manifestação pura do mal auxiliou, de modo positivo, na criação do mundo. Contudo, o movimento cosmogônico que empresta ao mal uma função construtiva não é uma constante no *legendarium*. Morgoth também articulou inúmeros ataques ao novo mundo moldado pelos Valar. E “eles criaram terras, e Melkor as destruía; sulcavam vales, e Melkor os erguia; esculpiam montanhas, e Melkor as derrubava; abriam cavidades para os mares, e Melkor os fazia transbordar”¹⁸⁸. Esse efeito incontrolável que supostamente maculou a criação parece estar relacionado a uma parte essencial da formação do universo ficcional. No princípio, enquanto os seres divinos entoavam o cântico primordial, Eru escutava “e por muito tempo aquilo lhe pareceu bom”¹⁸⁹. Esse ato perpetrado pela divindade remete à criação bíblica, pois, em certos momentos da obra dos seis dias, Deus constatou que o que havia feito “era bom”. Eru sorriu e se alegrou com a Canção, até que a tormenta sonora começou a crescer violentamente. O demiurgo ergueu-se “e sua expressão era terrível de ver. Ele então levantou as duas mãos, e num acorde, mais profundo que o Abismo, mais alto que o Firmamento, penetrante como a luz do olho de Ilúvatar, a Música cessou”¹⁹⁰. Nota-se certa mudança no temperamento daquele que é chamado de “Único”, pois sua aprovação inicial deu lugar a um semblante terrível. Parece haver na criação algo escuso que Eru tinha consciência e era motivo de perturbação, não porque estava além dos poderes do demiurgo, mas por envolver um fator necessário à individuação e sempre evitado por todos: a dor que acompanha a existência.

Quando Melkor introduziu seus próprios motivos na Canção, surgiu uma “guerra sonora”, um conflito que antecipou as grandes batalhas presentes no *legendarium*. Falamos anteriormente de uma individuação que articula a criação de Ilúvatar, mas é certo que o

¹⁸⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Silmarillion*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 12.

¹⁸⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Silmarillion*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 4.

¹⁹⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Silmarillion*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 5-6.

conflito criado por Morgoth também foi impresso no mundo, independentemente do processo cosmogônico que unificou a Música harmoniosa e o movimento dissonante. Se Jung houvesse entrado em contato com a narrativa da criação do *legendarium*, talvez argumentasse que o drama cosmogônico envolve “um jogo cósmico perfeito; mas com a criação, isto é, com a passagem do mundo para uma história distinta que se desenrola no tempo e no espaço, os acontecimentos começam a se atritar e a colidir uns com os outros”¹⁹¹. Imagine a realização de uma colagem. Pense que, após a concretização do trabalho, a folha acabou sendo torcida de modo que a obra, apesar de formar um todo, também apresenta um relevo, um trecho tensionado. O leitor mais atento certamente percebe que o universo ficcional de Tolkien é afetado por uma constante tensão entre o bem e o mal, entre a vida e a morte. Trata-se de um desdobramento daquilo que Rossi¹⁹² chamou de *sombra da cisão*. O termo sombra é pertinente porque remete à ideia junguiana que engloba a inferioridade e as características obscuras da psique. Por causa da mácula original, a dualidade imposta por Melkor, o mundo possui uma obscuridade, parece ser imperfeito e repleto de sofrimentos. O *legendarium* apresenta diversas guerras contra as forças do mal, massacres, conflitos entre os povos, enfim, inúmeras situações que revelam a nódoa inserida na criação. A partir da sombra da cisão – o “relevo” que divide o universo ficcional entre o bem e o mal – surge o sofrimento decorrente do violento conflito entre os opostos. A epítome dessa imperfeição engastada na realidade do mundo ficcional é apresentada por Frodo, que, tomando consciência do ressurgimento do mal em seu tempo, diz: “Gostaria que isso não tivesse acontecido na minha época”¹⁹³. Ora, o ato de sofrer encontra seu ápice quando se diz que determinado

¹⁹¹ JUNG, Carl Gustav. **Resposta a Jó**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 48.

¹⁹² ROSSI, Aparecido Donizete. Os Espectros do Anel. In: _____. ROSSI, Cido; STAINLE, Stéfano. (Org.). **Folhas da árvore: a ficção de Tolkien**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021. p. 272.

¹⁹³ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 52.

acontecimento, que tornou a realidade nebulosa e carregada de angústia, não deveria ter realmente acontecido. Para compreender a individuação, enquanto processo que aproxima os opostos, é imprescindível estudar o sofrimento, a imperfeição e os conflitos que surgem como um “permanente lembrar de que a cisão está ali, à espreita; uma sombra por trás de todos os feitos de Eru Ilúvatar, dos Valar, dos Maiar, de elfos, anões, humanos, hobbits e demais criaturas”¹⁹⁴. Em nossa análise, a sombra da cisão envolve um constante lembrar da existência da angústia e da dor, é uma espécie de proclamação da Primeira Nobre Verdade do Budismo: a verdade do sofrimento.

Em seu texto **O mal-estar na civilização**, Freud analisa o sofrimento que acomete o ser humano a partir do desenvolvimento da civilização e da cultura. Para o médico de Viena, o sofrimento surge de três fontes: “o poder superior da natureza, a fragilidade de nossos próprios corpos e a inadequação das regras que procuram ajustar os relacionamentos mútuos dos seres humanos na família, no Estado e na sociedade”¹⁹⁵. Nota-se que os mesmos fatores causam dor e desarmonia em todo o universo tolkieniano. Os elfos, os anões, os humanos e os hobbits também precisam enfrentar a força absoluta de uma natureza que, embora criada pelos Valar, foi maculada e parodiada por Morgoth. Os orcs, os balogs e os dragões – esses dois últimos são criaturas que lembram o Beemot e o Leviatã do Livro de Jó – fazem parte de um mundo hostil e demoníaco que surgiu a partir da sombra da cisão. Por causa da influência sombria de Melkor, os “seres verdes adoeceram e apodreceram, os rios foram obstruídos por algas e lodo; criaram-se pântanos, repelentes e venenosos, criatórios de moscas; as florestas tornaram-se sombrias e perigosas, antros do

¹⁹⁴ ROSSI, Aparecido Donizete. Os Espectros do Anel. In: _____. ROSSI, Cido; STAINLE, Stéfano. (Org.). **Folhas da árvore: a ficção de Tolkien**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021. p. 273.

¹⁹⁵ FREUD, Sigmund. O Mal-estar na civilização. In: _____. **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 93.

medo; e as feras se transformaram em monstros de chifre e marfim”¹⁹⁶. Além da constante ameaça das criaturas obscuras de natureza corrompida, os povos da Terra-média também possuem corpos frágeis que se deparam com a morte. Mesmo os elfos, que são imortais, podem ser assassinados. Enfim, também há complicações nas relações entre os seres que habitam o *legendarium* (como a rivalidade que envolve os elfos e os anões) e conflitos entre grupos diferentes. Por exemplo, há uma violenta batalha na qual os elfos chamados de Noldor cometem uma matança conhecida como Fratricídio de Alqualondë. Todos os fatores supracitados geram sofrimento e evidenciam uma inclinação para a agressividade que, segundo a interpretação proposta anteriormente, foi uma manifestação da violência que Melkor instaurou na arquitetura do cosmo ficcional. Pode-se dizer que a sombra da cisão é também a sombra no sentido junguiano, e cada personagem possui em sua essência uma tendência à agressividade, à corrupção. Por causa da divisão imposta pelo Inimigo, a ficção de Tolkien representa aquilo que Freud chamou de “luta entre Eros e a Morte, entre o instinto de vida e o instinto de destruição”¹⁹⁷. Sendo assim, o estudo da individuação que percorre todo o universo tolkieniano intenta analisar os momentos em que essa sombra é confrontada e assimilada, situações em que os opostos se encontram e se mostram complementares.

O conflito entre os Valar e Morgoth – entre a vida e a morte – gerou angústias incontáveis e “nenhuma canção ou história poderia conter toda a dor”¹⁹⁸ presente nas narrativas de **O Silmarillion**. Considerando os sacrifícios impostos aos habitantes desse mundo de dores, principalmente por causa das tragédias articuladas pelo Senhor do Escuro, pode-se dizer, seguindo a perspectiva arquetípica, que há um texto que antecipa muitas

¹⁹⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 29.

¹⁹⁷ FREUD, Sigmund. O Mal-estar na civilização. In: _____. **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 126.

¹⁹⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 85.

questões presentes no *legendarium*: o Livro de Jó. Na **Bíblia**, Jó é caracterizado como um sujeito íntegro e reto, além de ser o homem mais rico do Oriente. Contudo, em um diálogo realizado no prólogo da história, Satã diz que Jó era fiel porque Deus havia abençoado “a obra das suas mãos”, entoando finalmente uma maliciosa sugestão: “estende tua mão e toca nos seus bens; eu te garanto que te lançará maldições em rosto”¹⁹⁹. Então, o virtuoso servo de Iahweh perde sua riqueza e seus filhos amados, mas mantém a fidelidade e a postura íntegra. Satã fala novamente e, dessa vez, Jó é ferido por inúmeras chagas. Mesmo assim, a personagem não comete pecado, apesar de sofrer imensamente. Enfim, alguns amigos aparecem para auxiliar o desafortunado, que padece de uma terrível doença, e ocorre uma discussão sobre a justiça de Deus. Os amigos “defendem a tese tradicional das retribuições terrestres: se Jó sofre é porque pecou; pode parecer justo a seus próprios olhos, mas não o é aos olhos de Deus”²⁰⁰. Defendendo sua integridade e garantindo sua inocência, Jó clama por uma resposta de Deus, que fala do meio de uma tempestade. Iahweh responde aos questionamentos do sofredor demonstrando sua sabedoria inalcançável. Por fim, Jó admite que havia se equivocado ao falar de Deus e de coisas que ignorava, assumindo uma nova perspectiva espiritual e uma mudança de mentalidade ao dizer para Iahweh: “Eu te conhecia só de ouvir,/ mas agora meus olhos te veem”²⁰¹. No epílogo do texto bíblico, a vida da personagem que tanto sofreu é restaurada e suas riquezas são devolvidas e duplicadas.

Se Satã desaparece misteriosamente depois do prólogo do livro de Jó, também encarna arquetipicamente em Melkor, que cuida para que os Filhos de Ilúvatar sofram por meio de tragédias e privações. As principais calamidades que acontecem ao longo de **O Silmarillion** decorrem de questões conflituosas entre os seres da

¹⁹⁹ A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2016. p. 803.

²⁰⁰ A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2016. p. 800.

²⁰¹ A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2016. p. 856.

“corte celeste”, isto é, entre os Valar e Morgoth, outrora um dos Sagrados. Apanhadas pelo fogo cruzado, as personagens do mundo ficcional vivenciam um sofrimento semelhante ao de Jó. Muitos não são íntegros ou inocentes, pois a sombra também existe no interior de cada um, mas a trama frequentemente impõe uma série de desgraças aos povos afetados pela malícia de Melkor, o Satã e adversário do universo tolkieniano. Ademais, os elfos que sofreram com os ataques do Senhor do Escuro chegaram “ao sofrimento através da felicidade”²⁰², assim como Jó viveu como um homem rico e feliz, rodeado pelos filhos queridos, até que as desgraças começaram a acontecer por causa das artimanhas de Satã. Entretanto, muitos estudiosos da **Bíblia** encontram uma exaltação de Jó após suas dolorosas experiências e privações. Para Carl Jung, Jó é um “mortal exaltado, por causa de seu comportamento, sem disto ter conhecimento, acima dos astros, a partir de onde pode contemplar inclusive o dorso de Javé”²⁰³. Essa elevação da personagem que tanto sofreu representa justamente uma vivência espiritual íntegra e uma evolução em relação à “espiritualidade preventiva” presente no prólogo do texto, quando Jó oferecia holocaustos e “dizia: ‘Talvez meus filhos tenham cometido pecado, maldizendo a Deus em seu coração’”²⁰⁴. Northrop Frye argumenta que Jó adquiriu o “conhecimento de que, em meio à morte, estamos na vida”²⁰⁵, talvez a sabedoria mais elevada que um mortal pode alcançar. Resta saber se as dores dos Filhos de Ilúvatar também serão compensadas por Eru ou pelos Valar.

Voltemos à análise da individuação que preside o universo tolkieniano. A palavra *Eä* entoada por Eru foi analisada, no presente estudo, como um movimento cosmogônico que unificou a dissonância de Melkor e a música sublime dos Valar no princípio de

²⁰² TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 97.

²⁰³ JUNG, Carl Gustav. **Resposta a Jó**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 34.

²⁰⁴ A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2016. p. 803.

²⁰⁵ FRYE, Northrop. **O grande código: a Bíblia e a literatura**. Trad. Marcio Stockler. Campinas: Editora Sétimo Selo, 2021. p. 283.

tudo. E do mesmo modo que o *Lógos* bíblico (o verbo) tomou forma humana em Jesus, o vocábulo *Eä* encarnou nos indivíduos que impulsionaram o processo de individuação do universo tolkieniano, ou seja, em todos os heróis do *legendarium*. O presente capítulo analisará as personagens Fëanor e Eärendil. De certa forma, os nomes dos dois heróis contêm a palavra *Eä* em sua composição. Contudo, em Fëanor há uma mudança na acentuação, o que sugere que o elfo também representa uma corrupção do vocábulo divino. A personagem salienta a sombra da cisão e a manifestação da dissonância criada pelo Senhor do Escuro. O nome Eärendil, por outro lado, engloba exatamente a palavra *Eä*, indicando que o marinheiro evidencia a harmonia dos Valar e a concordância em relação a Eru. Unindo a atuação das duas personagens opostas na narrativa, nota-se a articulação do processo de individuação que passou a reger o universo ficcional a partir da palavra *Eä*.

Fëanor é um indivíduo que pode ser relacionado a Morgoth. Várias características que Tolkien atribuiu ao habilidoso elfo também são encontradas no Senhor do Escuro, o que sugere que Fëanor possui em sua essência a dissonância que também participou do processo cosmogônico. Na verdade, todos os seres do universo ficcional encarnam a dissonância congênita, que pode ser relacionada à sombra junguiana, mas Fëanor parece ser um caso especial e muito mais evidente. Era “o mais poderoso de todos os Filhos de Ilúvatar”²⁰⁶, do mesmo modo que o Senhor do Escuro era o Ainu que possuía os “maiores dons de poder e conhecimento”²⁰⁷. Utilizando suas habilidades extraordinárias, Fëanor criou, enquanto artífice e ourives habilidoso, três pedras preciosas concebidas a partir da fusão da luz de Laurelin e Telperion, as duas árvores míticas que originaram o sol e a lua no projeto ficcional de Tolkien. Essas três gemas, chamadas de Silmarils, eram tão belas que foram consagradas e abençoadas

²⁰⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 115.

²⁰⁷ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 4.

pelos Valar. Em seu livro **A terra e os devaneios da vontade**, Bachelard discorre sobre uma dupla polaridade que engloba os cristais e as gemas:

Num dos polos, a alma sonhante interessa-se por uma beleza imensa, sobretudo por uma beleza familiar, pelo céu anil, pelo mar infinito, pela floresta profunda [...].

No outro polo, a alma sonhante interessa-se por uma beleza excepcional, surpreendente. Desta vez a imagem maravilhosa não tem a grandeza de um mundo, é uma beleza que se segura na mão: bonitas miniaturas, flores ou joias, obras de uma fada.

De um polo ao outro, há normalmente tamanha oposição que certas locuções se desmembraram: a linguagem parece mudar de significação ao mudar de dimensão, mesmo quando a etimologia parece impor um vínculo indestrutível. É o que acontece com as duas palavras *féerie* e *fée* (fada). A fada é uma beleza em miniatura, a *féerie* é a beleza de um mundo²⁰⁸.

Aplicando as ideias do filósofo francês ao *legendarium*, nota-se também um duplo interesse relacionado à confecção das Silmarils. Na obra de Tolkien, principalmente nos textos que narram as histórias da Terra-média e do Reino Abençoado, há um grande interesse, por parte do autor e das personagens, pelo mar e pela floresta, pela beleza do mundo, enfim, por aquilo que Bachelard chamou de *féerie*. É importante ressaltar que o próprio Tolkien utilizou um termo semelhante, *Faërie*, para descrever um reino que “contém muitas coisas além dos elfos e das fadas, e além de anões, bruxas, trolls, gigantes ou dragões; contém os oceanos, o sol, a lua, o firmamento e a terra, e todas as coisas que há nela: árvore e pássaro, água e pedra, vinho e pão, e nós mesmos, seres humanos mortais”²⁰⁹. Muitas personagens do projeto ficcional do autor nutrem um grande amor pelo mundo, que possui uma formosura incomensurável feita de nuvens, firmamento, florestas, pedrarias etc. Mas o mesmo

²⁰⁸ BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 231-232.

²⁰⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **Árvore e Folha**. Trad. Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017. p. 9-10.

mundo também tem uma mácula, a sombra da cisão gerada por Melkor, e seus habitantes sofrem, sentem dor, morrem e participam de guerras terríveis. Na chave de interpretação proposta anteriormente, a imperfeição obriga o elfo Fëanor a buscar a perfeição por meio de suas obras. Ele passa a se interessar por aquilo que Bachelard caracterizou como uma beleza em miniatura, por joias que cabem na palma da mão. Se o mundo não é perfeito, o talentoso artífice cria gemas que estão próximas da perfeição, mas numa escala diminuta. Trata-se de um comportamento que apresenta características psicóticas, já que a realidade, falha e extremamente dolorosa, é remodelada para que uma noção de perfeição possa ser experimentada e possuída por Fëanor.

Para Rossi, “tudo que, na obra de Tolkien, remete à perfeição em razão de sua estética divina traz consigo, invariavelmente, a destruição, o horror, a aniquilação, a morte, como se fosse uma força equilibradora da arquitetura cosmogônica”²¹⁰. As consequências da criação das três joias maravilhosas foram trágicas. Melkor atacou e destruiu parte de Valinor com a ajuda de Ungoliant, uma criatura sinistra cuja filha é a aranha que aparece em **O Senhor dos Anéis** – a monstruosidade que ataca Frodo e devora os próprios filhos, lembrando a personagem Ugolino n’**A divina comédia**. Após o terror causado por Ungoliant, Yavanna pediu para que Fëanor entregasse as Silmarils, que poderiam restaurar os danos infligidos às árvores Laurelin e Telperion. Dono de uma índole orgulhosa e até mesmo belicosa, Fëanor não concedeu as gemas, deixou o domínio dos Valar e cometeu uma matança terrível: o Fratricídio de Alqualondë, no qual duas “facções” do povo élfico se enfrentaram numa batalha sangrenta. Paralelamente, ocorreu o roubo das Silmarils perpetrado por Melkor. O Senhor do Escuro apoderou-se das três joias e fugiu para as regiões inóspitas da Terra-média. Numa tentativa desesperada

²¹⁰ ROSSI, Aparecido Donizete. Os Espectros do Anel. In: _____. ROSSI, Cido; STAINLE, Stéfano. (Org.). **Folhas da árvore: a ficção de Tolkien**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021. p. 262.

de reaver sua criação, Fëanor enfrentou o poderio do terrível antagonista e sucumbiu perante suas criaturas tenebrosas. “Morreu então, mas não teve enterro nem túmulo, pois seu espírito era tão ardente que [...] o corpo caiu transformado em cinzas e se dissipou como fumaça”²¹¹. Ao ser vítima da força de Morgoth, Fëanor foi enfim tomado pela sombra, pois aproximou-se cada vez mais do mal e da tendência à violência que existe no interior de todos os seres do *legendarium*. Em termos junguianos, pode-se dizer que a personagem eventualmente se afastou do caminho da individuação, deixando o equilíbrio para se aproximar unilateralmente do lado sombrio da existência. Por fim, foi finalmente consumido pela força do Inimigo.

A morte que consome o cadáver como fogo evidencia o simbolismo ígneo da personagem, que sempre teve um temperamento inflamável e um espírito poderoso, inquieto e indomável. Vale lembrar que o nome que Fëanor recebeu de sua mãe significa “Espírito de Fogo”. O fogo é um elemento contraditório que traz para dentro de si os opostos, encontra-se na sarça ardente do Antigo Testamento e também nas chamas infernais. Para Bachelard, o fogo é “capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura”²¹². Portanto, é preciso analisar as ações de Fëanor a partir dessa dupla perspectiva que vai do positivo ao negativo. Como dito anteriormente, o mal às vezes possui um caráter construtivo na cosmogonia tolkieniana, já que a dissonância de Melkor foi utilizada por Eru para a formação de coisas maravilhosas. Sendo assim, Fëanor incentivou parte do povo élfico a vivenciar a individuação, inflamando entre eles o “desejo de coisas novas e países desconhecidos”²¹³. Contudo, o fogo também queima,

²¹¹ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 129.

²¹² BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 11.

²¹³ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 95.

arde e consome. Se a dissonância teve uma função construtiva, também imprimiu na realidade a sombra da cisão, que é, por sua vez, destrutiva e perigosa. Fëanor foi o responsável por grande parte dos cataclismos e conflitos que assolaram a Terra-média nas Eras posteriores. Obviamente, a ousadia e os atos do orgulhoso elfo e daqueles que o seguiram foram punidos por interdição e condenação: “Vocês verterão lágrimas sem conta; e os Valar cercarão Valinor para impedi-los de entrar”²¹⁴. Após a “queda” do paraíso, os exilados passaram a viver na Terra-média, ou seja, começaram a habitar um local muito mais próximo daquela natureza hostil e demoníaca que, na verdade, é uma paródia obscura da natureza criada por Eru e pelos Valar. Morgoth, por exemplo, gerou “a horrenda raça dos orcs, por inveja dos elfos e em imitação a eles, de quem eles mais tarde se tornaram os piores inimigos”²¹⁵. Essa aproximação da natureza caída, ligada justamente à paródia que Melkor havia feito da criação, também deixou os exilados mais próximos da morte, como revela a interdição:

– Vocês derramaram o sangue de seus irmãos injustamente e macularam a terra de Aman. Pelo sangue, irão entregar sangue; e fora de Aman permanecerão na sombra da Morte. Pois, embora Eru tenha determinado que vocês não morressem em Eä, e que nenhuma enfermidade os atacasse, mesmo assim vocês podem ser assassinados, e serão: por armas, tormentos e pela tristeza²¹⁶.

Assim, a queda está intimamente relacionada à noção de vida e morte, à prisão entre os opostos gerados pela sombra da cisão e, conseqüentemente, ao conhecimento do bem e do mal. Nesse mundo de dualidades, os que foram exilados passaram a viver, de modo ainda mais intenso, os três fatores criadores de sofrimento determinados por Freud: a força superior da natureza

²¹⁴ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 100.

²¹⁵ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 49.

²¹⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 100.

(extremamente perigosa em sua porção parodiada por Morgoth), a fragilidade dos corpos e o [des]ajustamento dos relacionamentos mútuos entre os indivíduos. Os elfos exilados certamente pagaram com sangue a matança dos próprios irmãos, até que seus sofrimentos foram aliviados por outra personagem que encarna a palavra Eä, o *Lógos* do universo tolkieniano. Ao contrário de Fëanor, cujas ações inconsequentes provocaram a “queda do paraíso”, Eärendil proporcionou uma espécie de restauração que lembra o epílogo do Livro de Jó, mas somente no aspecto de reaver a felicidade perdida, pois muitos dos elfos não eram virtuosos ou retos.

É importante ressaltar que Eärendil só conseguiu reconquistar o “paraíso” porque Beren e Lúthien tinham recuperado uma Silmaril da coroa de Melkor. Portanto, é necessário retomar uma história que tem grande importância no projeto ficcional de Tolkien: a Balada de Leithian (Libertação do Cativo). Para ganhar a mão de sua amada, Beren prometeu ao rei Thingol, pai de Lúthien, uma das joias maravilhosas confeccionadas por Fëanor. A jornada dos enamorados até o trono do Senhor do Escuro, que havia roubado as gemas, remete ao tema típico da descida ao inferno, a *katabasis*. No portão da fortaleza sombria, as personagens encontram um lobo que lembra o cão Cérbero, o guardião do reino dos mortos. Gaston Bachelard afirma que “a descida aos infernos’ é um acontecimento *psicológico*, uma realidade psíquica normalmente ligada ao inconsciente. Debaxo da elevada casa psíquica, há em nós um labirinto que conduz ao nosso inferno”²¹⁷. De certa forma, a jornada de Beren e Lúthien é um mergulho no seio da natureza parodiada de Melkor, um contato com aquela obscuridade que foi gerada a partir da sombra da cisão.

Mas o mundo caído do Inimigo também esconde as Silmarils perdidas. “E que estranha concreção da linguagem nos faz

²¹⁷ BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 177.

empregar a mesma palavra para dar duas experiências tão diversas: perder um objeto, perdermo-nos a nós mesmos”²¹⁸. De fato, muitos já estavam perdidos antes da rebelião de Fëanor, pois as mentiras de Melkor haviam se espalhado pelo Reino Abençoado. “Assim, antes que os Valar percebessem, a paz de Valinor estava envenenada. Os noldor começaram a resmungar contra eles, e muitos se encheram de orgulho, esquecendo-se de que grande parte do que possuíam e conheciam lhes chegara como presente dos Valar”²¹⁹. Por conseguinte, deve-se entender que a queda é antes um estado de espírito e uma realidade existencial. A vida no paraíso do Reino Abençoado e o colapso que leva a uma posição muito mais suscetível ao sofrimento são extremos do grande espectro do ser e do existir. Beren e Lúthien mergulharam no confim mais gélido da existência. Para atravessar o território do Inimigo sem ser percebido, ele assumiu um disfarce e “tornou-se sob todos os aspectos semelhante a um lobisomem”²²⁰. Do mesmo jeito, ela vestiu a pele de morcego de uma mensageira de Sauron, a Mulher da Sombra Secreta. O *legendarium* está repleto de personagens que possuem uma “sombra secreta”, uma personalidade inferior que pode ser associada ao inconsciente: Beren assumiu a forma de um lobo, o vilão típico da fantasia; Lúthien vestiu a pele de um inimigo; Fëanor, o melhor e mais poderoso dos elfos, também foi um indivíduo orgulhoso e extremamente belicoso; e Frodo possui um duplo corrompido e pérfido, a criatura Gollum. A dualidade que toma conta das personagens evidencia a sombra que existe no interior de cada ser. Consolidar o processo de individuação, que foi instaurado na

²¹⁸ BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 162.

²¹⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 75.

²²⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 226.

criação durante a cosmogonia, é mergulhar na obscuridade para poder integrá-la de modo construtivo.

Por fim, os heróis passaram pela fera que guardava a fortaleza obscura e desceram as escadas labirínticas para roubar Morgoth, que, por sua vez, havia roubado Fëanor. A jornada dos enamorados pelo inferno de Melkor sugere que a obscuridade relacionada à queda moral dos exilados será assimilada. Como Orfeu cantando para Hades e Perséfone, Lúthien cantou para o Senhor do Escuro. Tomado por uma espécie de feitiço, “ele caiu como uma colina deslizando em avalanche e desmoronou como o trovão de cima do trono, jazendo de bruços no piso do inferno”²²¹, e Beren aproveitou-se da situação para tomar uma das joias que adornavam sua frente. É preciso lançar um fio de Ariadne, ou de Aristóteles, que norteará a análise dessa jornada no labirinto infernal. A *Poética* diz: visto “que aqueles que realizam a mimese mimetizam personagens em ação, é necessário que estes sejam de elevada ou de baixa índole”²²². A ação realizada por Beren e Lúthien foi uma das melhores e mais elevadas do *legendarium*, pois a queda moral dos exilados começou a ser revertida a partir da re aquisição de uma das joias perdidas. Isso acontece porque há uma diferença fundamental entre Beren, Lúthien e as outras personagens que cobiçavam as Silmarils. As gemas geralmente despertavam sentimentos de posse e de ganância, mas os dois enamorados empreenderam sua busca por amor, um sentimento genuíno que elevou o casal acima de Fëanor e Morgoth, respectivamente o maior dos elfos e o mais poderoso dos Ainur.

Assim sendo, nota-se um equilíbrio repentino da sombra da cisão, pois Beren e Lúthien buscavam a união, o casamento, a comunhão entre dois opostos (ele era um homem mortal, ela era da linhagem dos elfos e dos Maiar). Graças ao amor, eles iniciaram o processo de reequilíbrio daqueles elfos orgulhosos e egocêntricos

²²¹ TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Silmarillion*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 228.

²²² ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 47.

que foram exilados. Há, inclusive, um símbolo que aparece na narrativa e evidencia a renovação. Eventualmente, o grande lobo de Morgoth abocanha a mão de Beren para devorar a Silmaril. É importante lembrar que a forma de lobisomem tomada anteriormente evidencia a essência e o temperamento do herói, que, em um determinado momento da trama, foi caracterizado como “arisco e selvagem como um animal”²²³. Portanto, tem-se um lobo que morde outro lobo, ou seja, um ser que engole e assimila a si mesmo. Essa imagem que surge na narrativa pode ser associada ao uróboro, a serpente que devora a própria cauda, um símbolo da renovação. Bachelard argumenta que é “*preciso* que de tempos em tempos a serpente morda a cauda para que se realize o mistério do veneno, para que ocorra a dialética do veneno. Então a serpente *cria pele nova*; seu ser é profundamente renovado”²²⁴. Esse poder simbólico do uróboro também está presente na mordida que o lobo desfere em Beren. Assim, dois seres semelhantes, mas situados em polos opostos do espectro do ser e do existir, juntam-se por um momento em um movimento circular, evocando o simbolismo do ciclo que se fecha para recomeçar. Para Jung, o uróboro “é um símbolo drástico para a assimilação e a integração do oposto, isto é, da sua sombra”²²⁵. Trata-se, portanto, de uma representação da individuação de Beren, que foi capaz de encarar a própria sombra e a obscuridade do universo ficcional.

A renovação simbolizada por esse “uróboro lupino” será concluída pelo marinheiro Eärendil. A personagem “pretendia encontrar talvez a última praia e levar aos Valar no oeste, antes de morrer, a mensagem de elfos e homens que comovesse seus corações

²²³ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 207.

²²⁴ BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 216.

²²⁵ JUNG, Carl Gustav. **Mysterium Coniunctionis**: Rex e Regina; Adão e Eva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 144.

a ter misericórdia pelos sofrimentos da Terra-média”²²⁶. Nota-se, mais uma vez, que a dor é algo recorrente no universo ficcional e, nesse caso, impulsiona os atos de Eärendil, que por muito tempo navegou em vão e não conseguiu vencer os portões fechados do paraíso perdido. Foi derrotado por sombras, encantamentos e ventos contrários, pois Valinor continuava inalcançável, retomando o tema típico do local paradisíaco inacessível, como as ilhas afortunadas do poema de Fernando Pessoa:

Que voz vem no som das ondas
Que não é a voz do mar?
É a voz de alguém que nos fala,
Mas que, se escutamos, cala,
Por ter havido escutar.

E só se, meio dormindo,
Sem saber de ouvir ouvimos,
Que ela nos diz a esperança
A que, como uma criança
Dormente, a dormir sorrimos.

São ilhas afortunadas,
São terras sem ter lugar,
Onde o Rei mora esperando.
Mas, se vamos despertando,
Cala a voz, e há só o mar²²⁷.

Eärendil velejou em um mar de interdições até que Elwing, sua esposa, lançou-se ao mar com a Silmaril recuperada por Beren e Lúthien. Ela tentava desesperadamente fugir dos filhos de Fëanor, que queriam reaver a joia. Mas o Vala Ulmo, conhecido como o Senhor das Águas, alçou a personagem e a transformou em uma ave branca, que voou sobre o mar e encontrou a embarcação do amado. A viagem de Elwing e Eärendil, que é também um distanciamento em relação à natureza caída de Melkor, pode ser

²²⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 313.

²²⁷ PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 85.

estudada a partir das reflexões de Gaston Bachelard. O filósofo francês discorre sobre a primazia do medo de cair, pois, de certa forma, “a maior das responsabilidades humanas – físicas e morais – é a responsabilidade de nossa *verticalidade*”²²⁸. O medo de cair assume traços cosmogônicos na ficção de Tolkien, já que a queda do paraíso foi realmente concretizada e, provavelmente, originada quando Melkor instaurou a dissonância e a dualidade na música da criação. Sendo assim, Elwing e Eärendil seguiram juntos em um movimento simbólico que busca superar a queda espiritual e moral daqueles que estavam na Terra-média. Como Jó sentado entre as cinzas, muitos dos exilados sofriam amargamente dores intermináveis. Contudo, o marinheiro e sua esposa venceram as sombras que ocultavam o Reino Abençoado graças à luz da Silmariel. Eärendil então desembarcou em solo sempiterno. “Perdão pediu ele para os noldor e compaixão por seu enorme sofrimento; pediu também piedade para homens e elfos, e auxílio em sua necessidade”²²⁹. Os pedidos foram atendidos, Melkor foi preso no Eterno Vazio além das muralhas do mundo e a Terra-média adentrou um período de serenidade. Assim, o paraíso foi reconquistado e muitos elfos puderam deixar a Terra-média, “sem nunca voltar para as terras das lágrimas e da guerra”²³⁰. Eärendil proporcionou à Terra-média um período de harmonia – termo que remete ao vocabulário da música, sendo constantemente utilizado ao lado da melodia e do ritmo, evocando algo presente na Música dos Valar que também pode ser entendido em seu sentido corriqueiro de paz e concordância.

Depois de pisar nas Terras Imortais, Eärendil foi julgado pelos Valar e impossibilitado de voltar à Terra-média. Assim, o barco do

²²⁸ BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 35-36.

²²⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 317.

²³⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 324.

marinheiro “se encheu com uma chama tremeluzente, pura e brilhante. [...]. Muito viajou ele naquela embarcação, penetrando mesmo nos vazios desprovidos de estrelas. Mas com maior frequência era visto pela manhã ou ao entardecer, refulgindo na aurora ou no pôr-do-sol”²³¹, e foi chamado de Gil-Estel, Estrela da Grande Esperança. Se Fëanor representa a dinâmica e a força do fogo, Eärendil personifica a leveza e a harmonia do ar. O nome da personagem pode até significar “Amante do Mar”, mas seu destino é habitar o mundo aéreo das estrelas, assim como Calisto na mitologia grega. Na obra de Tolkien, e na própria psicologia arquetípica junguiana, o elemento ar possui uma relação simbólica com a divindade. A Canção dos Ainur e a criação pela fala de Eru podem ser compreendidas como “uma economia dirigida dos sopros, uma administração feliz do ar falante”²³². Essa relação entre o elemento aéreo e a divindade também pode ser encontrada na palavra grega πνεῦμα (*pneuma*), que significa sopro divino, vento, aflato, espírito divino e Espírito Santo²³³. Assim, a elevação de Eärendil ao mundo aéreo mostra, simbolicamente, que ele é um com as divindades superiores do universo tolkieniano. Graças ao marinheiro, as portas do reino imortal foram reabertas para os exilados.

As aventuras de Beren, Lúthien, Eärendil e Elwing, que evocam a jornada arquetípica do herói, fazem parte de algo maior que remete à individuação dos elfos exilados, os quais “desceram” ao mundo caído de Morgoth, um símbolo do inconsciente, e “voltaram” ao paraíso depois da restauração. Portanto, a queda também representa uma etapa do desenvolvimento psicológico, equivalente ao contato com o inconsciente no trabalho analítico, e foi necessária para mostrar a todos que há uma obscuridade em

²³¹ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 318.

²³² BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 245.

²³³ MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria; NEVES, Maria. **Dicionário grego-português**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. p. 96-97.

cada ser, a sombra da cisão impressa por Melkor no universo ficcional. Tomar consciência da sombra é uma etapa do processo que sintetiza os opostos da psique em um todo coerente e íntegro. Enquanto um ferimento existencial, a queda também evoca uma ideia muito importante para a psicologia analítica. O analista é frequentemente relacionado a um curador ferido, um indivíduo que pode ajudar o paciente porque vivenciou a dor inerente à condição humana. O mito do centauro Quíron é relevante para os junguianos porque versa sobre um médico célebre da mitologia, um tutor excepcional que ensinou o deus Apolo e foi ferido por uma flecha de Hércules. Tem-se, por conseguinte, a concepção de um curador que experimenta o ferimento em sua própria carne, e, nessa chave de leitura, o ato de curar é muito mais satisfatório quando se conhece integralmente a essência da ferida. Considerando a queda como um ferimento existencial, pode-se dizer que os elfos também cresceram e tornaram-se, em muitos aspectos, mais sábios nas questões da existência (e inclusive nas artes da cura). Nesse movimento de queda e renovação, o povo élfico teve que perscrutar cada vereda do labirinto do ser e do existir; indo do paraíso ao inferno, lá e de volta outra vez. Utilizando uma das imagens favoritas de Tolkien, pode-se dizer que os exilados também cultivaram a árvore da individuação, uma árvore eminentemente nietzschiana, pois “[q]uanto mais quer alcançar as alturas e a claridade, tanto mais suas raízes se inclinam para a terra, para baixo, penetram na escuridão, na profundidade”²³⁴. Conhecer a luz de Valinor e as trevas do mundo caído de Morgoth é conhecer a própria condição e a essência do *legendarium*.

Beren, Lúthien, Eärendil e Elwing são personagens que remetem ao arquétipo do herói, como caracterizado no segundo capítulo do presente livro. Para Jung, “a individuação significa

²³⁴ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 42.

uma tarefa heroica ou trágica, isto é, uma missão difícilíssima”²³⁵, pois o caminho que leva ao interior – o *conhece-te a ti mesmo* do oráculo – é pavimentado com dores, contradições e provações. Portanto, a recorrência da figura do herói (que também aparece nas personagens Bilbo, Frodo, Aragorn, Gandalf, entre outros) é mais uma evidência que reforça a hipótese de um processo de individuação que formata o universo tolkieniano. Desde a cosmogonia, percebe-se que há um contato frequente entre o bem e o mal, entre a canção harmoniosa dos Valar e a dissonância de Morgoth. Determinadas personagens conseguem atuar em ambos os polos, como é o caso de Beren e Lúthien, seres essencialmente bons que mergulharam no mundo sombrio de Melkor. Lúthien, por exemplo, é filha de um elfo e uma Maia. Sua jornada para recuperar a Silmaril terminou, graças à viagem de Eärendil e Elwing, com a restauração da unidade entre o povo élfico e os Ainur²³⁶, um movimento de reequilíbrio que pode ser associado à individuação ocorrendo em uma escala que leva em consideração todo o *legendarium*. Tomemos a imagem de Órion com seu cinto e sua arma no céu; o universo tolkieniano é como um herói cósmico. Ele vive uma jornada de individuação na qual a sombra [da cisão] deve ser constantemente conscientizada e assimilada. Assim como a consciência e o inconsciente são integrados na psicoterapia junguiana, a aproximação entre o bem e o mal ocorre com o passar das eras, embelezando e emprestando profundida poética à obra de Tolkien.

Mas o mal não deixa de existir depois da queda do primeiro Senhor do Escuro. As “mentiras plantadas por Melkor, o poderoso e maldito, Morgoth Bauglir, o Poder do Terror e do Ódio, nos corações de elfos e homens, são uma semente que não morre e não pode ser destruída. E de quando em quando ela volta a brotar; e

²³⁵ JUNG, Carl Gustav. **Interpretação psicológica do dogma da trindade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 62.

²³⁶ Os Maiar (Maia no singular) também faziam parte dos Ainur.

dará frutos sinistros até o último dos dias”²³⁷. Após a derrota do Inimigo, o terrível Sauron passou a dominar a Terra-média com seu imenso poder bélico, oprimindo cruelmente aqueles que se opunham aos seus objetivos nefandos. Contudo, o hobbit Frodo se oferece para destruir o Anel do novo Senhor do Escuro, um dos objetos mais poderosos e traiçoeiros da ficção, para impedir a ascensão das forças malignas. Ainda que Eärendil e Fëanor tenham uma relação evidente com a palavra criadora, Frodo Bolseiro parece ser a personagem que melhor representa o vocábulo *Eä*, justamente por englobar os dois aspectos contraditórios que coexistem no *legendarium*. O hobbit carrega consigo a luz de Eärendil e o Anel de Sauron, que contém a essência daquele que assumiu o posto de Morgoth. Esse constante encontro entre o bem e o mal, que aparece tanto no movimento cosmogônico quanto na essência das personagens, é, na chave de leitura proposta, uma etapa do processo unificador de opostos chamado individuação. Por fim, o hobbit que encarna o *Lógos* do universo tolkieniano será analisado no próximo capítulo.

²³⁷ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 324-325.

4.

EÄ:

A POESIA EM SI MESMA

Como narrado em **O Senhor dos Anéis**, o destino colocou Frodo no centro da Terra-média. Apesar de seu tamanho diminuto típico de um hobbit – “Os hobbits são um povo discreto mas muito antigo [...]. Amam a paz e a tranquilidade e uma boa terra lavrada”²³⁸ –, a personagem precisou lidar com o Anel de Sauron, que assumiu o posto de Senhor do Escuro após a queda de Morgoth, seu mestre. Os Anéis do Poder são peças fundamentais para a compreensão da individuação que rege todo o universo tolkieniano, aquele processo criativo que se manifestou a partir do encontro entre a dissonância de Melkor e a harmonia dos Valar. Conta-se que, depois que os artífices élficos criaram os anéis, “Sauron fez Um Anel para governar todos os outros; e o poder dos outros estava vinculado ao dele, de modo a submeter-se totalmente a ele e a durar somente enquanto ele durasse”²³⁹. A armadilha criada pelo Inimigo foi uma tentativa de aprisionar e manipular os povos da Terra-média, como revela os versos que acompanham o Anel:

Três Anéis para os Reis-Elfos sob este céu,
Sete para os Senhores-Anões em seus rochosos corredores,
Nove para Homens Mortais fadados ao eterno sono,

²³⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 1-2.

²³⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 366.

Um para o Senhor do Escuro em seu escuro trono
Na Terra de Mordor onde as Sombras se deitam.
Um Anel para a todos governar, Um Anel para encontrá-los,
Um Anel para a todos trazer e na escuridão aprisioná-los
Na Terra de Mordor onde as Sombras se deitam²⁴⁰.

Para compreender a importância de Frodo para a trama, é necessário perceber que a criação dos Anéis é também uma espécie de aliança capaz de unificar a senda daqueles que habitam o mundo mais próximo da natureza parodiada por Melkor e “herdada” por Sauron. Parece que o poder dos Anéis envolve uma forma de *hybris*. Segundo o **Dicionário de Filosofia**, o termo *hybris* é entendido como uma “violação da *norma da medida*, ou seja, dos limites que o homem deve encontrar em suas relações com os outros homens, com a divindade e com a ordem das coisas”²⁴¹. No universo ficcional de Tolkien, a violação em relação à ordem é frequente, como ocorre na história de Fëanor, que, na interpretação proposta no capítulo anterior, tentou superar a obra de Eru ao criar as Silmarils. Sauron, por sua vez, confeccionou o Um Anel para dominar os outros povos e “tornar-se senhor de todas as coisas na Terra-média”²⁴². Nove homens foram seduzidos com o poder dos Anéis e tornaram-se grandes reis e feiticeiros, até que a malícia do Inimigo transformou cada um deles em um espectro. É como se a sombra da cisão estivesse presente em cada ato de violação, cindindo a vontade dos seres em uma porção maculada que vai contra a ordem natural das coisas, pois Sauron distribuiu os anéis a “todos os que desejassem um poder secreto maior do que o atribuído à sua espécie”²⁴³.

²⁴⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 52.

²⁴¹ ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 604.

²⁴² TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 368.

²⁴³ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 367.

A *hybris* relativa aos homens também se encontra na propensão para o mal que a raça tem. No leste e no sul da Terra-média, “Sauron era tanto rei quanto deus”²⁴⁴ de muitos humanos. Esse impulso que levou os homens para o lado de Sauron é uma manifestação da sombra da cisão, pois o Senhor do Escuro é uma personagem maligna e, por isso, qualquer alinhamento com o Inimigo cria uma unilateralidade que afeta a individuação do *legendarium*. Mesmo Isildur, que era de uma linhagem de homens mais altiva que vivia em uma espécie de Atlântida, foi tomado pela influência de Sauron. Após a batalha da Última Aliança que uniu homens e Elfos, o vilão foi derrotado, mas Isildur reivindicou a posse do Anel, dizendo: “– Vou ficar com ele como compensação pela morte de meu pai e de meu irmão. Não fui eu quem deu no Inimigo o golpe fatal?”²⁴⁵. Ao tomar o Anel para si, a personagem agiu de modo egocêntrico e colidiu com a ordem natural do universo ficcional. Retomando a questão cosmogônica do capítulo anterior, deve-se lembrar que os deuses (os Valar) podem ser perscrutados até o pensamento de Eru. Mas a unidade primordial pode ser expandida para englobar a todos. Sendo assim, os seres do universo tolkieniano fazem parte de um único Ser. Como Zeus puxando aquilo que Northrop Frye chamou de grande cadeia do ser, a cosmogonia do *legendarium* sugere que Eru poderia puxar toda a criação para si, como revela a fala: “E tu, Melkor, verás que nenhum tema pode ser tocado sem ter em mim sua fonte mais remota”²⁴⁶. Seguindo essa concepção, pode-se dizer que qualquer ato egocêntrico, qualquer ação tomada por uma personagem que possui a visão ilusória de um eu separado de tudo, é uma forma de *hybris*, pois nenhum ser está isolado da grande concatenação de causas e efeitos que leva até Eru. Isildur levou “o Anel para ser um

²⁴⁴ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 369.

²⁴⁵ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 376.

²⁴⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 6.

bem de herança de sua casa”²⁴⁷, porém não há uma casa separada desse Universo de fenômenos interdependentes. A casa de Isildur é a casa de todos, é a casa de Eru. Conceber um eu separado de tudo é cair na armadilha da sombra da cisão.

A vontade dos anões era mais difícil de ser dobrada pelo Inimigo e eles usavam “seus anéis somente para a obtenção de riquezas; mas a cólera e uma cobiça avassaladora por ouro foram despertados em seu íntimo, e disso bastantes malefícios resultaram em proveito de Sauron”²⁴⁸. Na obra de Tolkien, os anões muitas vezes demonstram uma ambição excessiva por ouro, pedras preciosas ou joias. A obsessão por objetos de valor é algo frequente no *legendarium*, e muitas tragédias aconteceram com as personagens que cobiçavam bens materiais ou obras de artífices habilidosos. Para exemplificar as consequências catastróficas da ganância, basta lembrar que Fëanor sucumbiu tentando recuperar as Silmarils, seus filhos também sofreram inúmeras dores por causa das três gemas maravilhosas e, posteriormente, Gollum teve sua psique totalmente desarticulada pelo Um Anel. Com relação aos anões, as palavras de Thorin em seu leito de morte mostram as consequências do desejo exacerbado por ouro e poder que a personagem possuía:

– Adeus, meu bom ladrão! – disse ele. – Vou agora para os salões da espera, sentar-me ao lado de meus antepassados, até que o mundo seja renovado. Já que abandono agora todo ouro e prata, e vou para onde eles têm pouco valor, desejo partir com a sua amizade, e retiro minhas palavras e ações junto ao Portão.

Bilbo ajoelhou-se, cheio de tristeza. – Adeus, Rei sob a Montanha! – disse ele. – Esta é uma aventura amarga, se deve terminar deste modo, e nem uma montanha de ouro pode consertá-la. Mas fico feliz por ter partilhado os seus perigos. Foi muito mais do que qualquer Bolseiro merece.

²⁴⁷ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 376.

²⁴⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 368.

– Não! – Disse Thorin. – Há mais coisas boas em você do que você sabe, filho do gentil Oeste. Alguma coragem e alguma sabedoria, misturadas na medida certa. Se mais de nós dessem mais valor a comida, bebida e música do que a tesouros, o mundo seria mais alegre²⁴⁹.

Para recuperar a joia de seu povo, a Pedra Arken, Thorin fez um voto de vingança contra qualquer um que permanecesse com o artefato, uma atitude que remete ao juramento amaldiçoado feito por Fëanor contra “quem quer que segurasse, tomasse ou guardasse uma Silmaril”²⁵⁰. O comportamento de ambas as personagens resulta em *hybris*, em cobiça descontrolada, em excesso, e a cupidez sempre foi algo agourento e tenebroso na obra de Tolkien. Nesse aspecto, parece que o *legendarium* ecoa as seguintes palavras de Cristo: “De graça recebestes, de graça ofereci. Não adquirais ouro nem prata nem cobre para [pôr] nos vossos cintos”²⁵¹. Considerando a problemática da ganância típica dos anões, pode-se dizer que a violação da norma de medida desse povo encontra-se no apego violento em relação ao que é efêmero, aos metais que possuem valor material. A sombra da cisão também está presente na cobiça, que frequentemente acaba em violência e inimizade entre os povos, sendo, portanto, uma consequência da agressividade que Melkor instaurou no início de tudo.

Os três anéis élficos nunca foram tocados por Sauron, embora ainda estivessem submetidos ao Um Anel, e tinham a função de agir contra os danos causados pelo tempo. A impermanência tão citada pelos mestres budistas é algo que também está presente na Terra-média. Por exemplo, os grandes conflitos que ocorreram entre o bem e o mal causaram danos à natureza, porções de terra foram inundadas, montanhas soçobraram, reinos deixaram de

²⁴⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O hobbit**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 280-281.

²⁵⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 94.

²⁵¹ BÍBLIA. Novo Testamento: os quatro Evangelhos/ tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 92.

existir etc. Sendo assim, a *hybris* relacionada aos elfos, um povo que não conhece a morte por causas naturais, encontra-se na vontade de controlar um ambiente impermanente, diferente das Terras Imortais. Os portadores dos anéis élficos conseguiram “afastar os estragos do tempo e adiar o cansaço do mundo”²⁵². Essa forma de poder é uma *hybris* porque intenta agir sobre a ordem natural de um mundo que se transforma, que está mudando constantemente. Há, portanto, um apego muito grande em relação às coisas transitórias e uma necessidade de preservar o que é impermanente. Em seu texto **Sobre a transitoriedade**, Freud mostra como o luto pela perda de algo belo pode prejudicar a fruição da beleza e como a decadência pode mobilizar dois impulsos na mente: o desalento e a revolta contra a decadência em si. Essa forma de revolta também está presente nos elfos e o “principal poder (igualmente de todos os anéis) era a prevenção ou retardamento da *decadência* (isto é, da ‘mudança’ vista como uma coisa lastimável)”²⁵³. O povo élfico vivia um constante luto pelo mundo impermanente, pois era capaz de atravessar as eras e experimentar todas as mudanças que aconteciam, para o bem e para o mal, enquanto novas coisas surgiam e outras desapareciam completamente. A impermanência pode ser algo muito mais grave para os elfos do que para os homens, que têm um curto período de vida. Considerando a natureza, Freud diz: “cada vez que é destruída pelo inverno, retorna no ano seguinte, de modo que, em relação à duração de nossas vidas, ela pode de fato ser considerada eterna”²⁵⁴. Seguindo esse ponto de vista, pode-se dizer que muitos homens experimentaram essa “eternidade” relativa da Terra-média, mas

²⁵² TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 367.

²⁵³ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **As cartas de J. R. R. Tolkien**/ Organização de Humphrey Carpenter, com assistência de Christopher Tolkien; tradução de Gabriel Blum Oliva. – Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006. p. 148.

²⁵⁴ FREUD, Sigmund. Sobre a transitoriedade. In: _____. **A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 317.

com os elfos cada torrão submerso pela água ao longo das eras era uma ferida aberta e a lembrança de que tudo é arrastado pelo rio da impermanência, ou, como relata o oxímoro de Fernando Pessoa, pelo “Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada”²⁵⁵. Eis o grande conflito de um povo imortal vivendo em um mundo impermanente. Mas por que eles continuaram habitando a terra da impermanência se a interdição que impedia a viagem às Terras Imortais havia sido anulada? A resposta para essa questão pode ser encontrada no livro **As cartas de Tolkien**, quando o autor afirma que os elfos queriam

a paz, a bem-aventurança e a lembrança perfeita do “Oeste” e ainda assim permanecer na terra comum, onde seu prestígio como o povo mais elevado, acima dos Elfos selvagens, dos anões e dos Homens, era maior do que na base da hierarquia de Valinor. Tornam-se assim obcecados com o “desvanecer”, o modo pelo qual as mudanças do tempo (a lei do mundo sob o sol) eram percebidas por eles. Tornam-se tristes e sua arte (digamos) antiquada, e seus esforços na verdade são todos uma espécie de embalsamento²⁵⁶.

Em outras palavras, esses elfos caíram na ilusão de achar que, de alguma forma, estavam em um ponto mais elevado da existência e, por isso, foram tomados pela sombra da cisão, dividindo a realidade entre seres superiores e inferiores, embora todos fizessem parte da Unidade. Esse comportamento egocêntrico que busca assegurar o poder é também uma forma de *hybris*, pois os anéis élficos agiam contra a ordem natural da Terra-média (a impermanência das coisas) como uma forma de compensar a escolha daqueles que não voltaram às Terras Imortais. Tomando emprestado as palavras de Northrop Frye, pode-se dizer que aquele que viola a norma e a ordem das coisas “realmente possui *hybris*, uma mente orgulhosa, passional, obcecada ou arrojada que

²⁵⁵ PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 270.

²⁵⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **As cartas de J. R. R. Tolkien**/ Organização de Humphrey Carpenter, com assistência de Christopher Tolkien; tradução de Gabriel Blum Oliva. – Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006. p. 148.

ocasiona uma queda inteligível moralmente”²⁵⁷. Se os anéis evidenciam a sombra da cisão que afluía em cada um — e em todos os povos da Terra-média —, a individuação que se manifestou a partir da articulação da palavra *Eä* deve acontecer para assimilar os excessos e as violações na norma de medida. Enquanto uma encarnação do vocábulo *Eä*, Frodo Bolseiro é uma personagem extremamente importante para a consolidação da individuação do *legendarium*, pois será responsável pelo destino de todos os povos livres da Terra-média.

Parece que há uma diferença fundamental entre Frodo e outros heróis da ficção. A personagem heroica geralmente adquire alguma arma ou entra em contato com um poder mágico que impulsiona e facilita sua jornada perigosa. Na *Ilíada*, Aquiles recebe armas divinas: “Hefesto aprontou-as./ Armas como estas decerto ninguém nunca pôs sobre os ombros”²⁵⁸. Perseu é outro herói que obtém armamento para derrotar a medusa. Recebeu “um par de sandálias aladas, um alforje [...], e ainda o elmo de Hades, que tinha o condão de tornar invisível quem quer que cobrisse a cabeça com ele”²⁵⁹. Com os objetos mágicos, o herói conseguiu matar a Górgona e cumprir sua tarefa. Hércules, por sua vez, tinha armas de “origem divina: a espada foi-lhe dada por Hermes, o arco e as flechas por Apolo; uma couraça dourada era um presente de Hefesto. Atena acrescentara um peplo. Mas é de notar que, segundo outras tradições, é ela quem lhe fornece todas as armas, exceto a clava”²⁶⁰. Na ficção de Tolkien, Aragorn recebeu os fragmentos da espada utilizada para derrotar Sauron; a arma foi eventualmente reforjada para assegurar sua posição como o grande

²⁵⁷ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: E Realizações, 2014. p. 354.

²⁵⁸ HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 457.

²⁵⁹ GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 371.

²⁶⁰ GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 208.

herdeiro de Gondor. A diferença fundamental entre Frodo e os heróis supracitados é que o hobbit precisou se desfazer de um artefato poderoso, pois o Anel pertencia somente a Sauron. A própria personagem tinha consciência dessa particularidade, pois disse: “Bilbo foi procurar um tesouro, lá e de volta outra vez; mas eu vou perder um tesouro, e não voltarei, pelo que estou entendendo”²⁶¹. Antes de ser um instrumento capaz de amplificar a força da personagem, o Anel era uma manifestação do mal e de um poder destrutivo. Todos os outros objetos mágicos que o hobbit recebeu em sua jornada foram uma forma de compensar a obscuridade inelutável da joia criada pelo Senhor do Escuro. Essa peculiaridade que existe no *legendarium*, o herói que precisa descartar um objeto extremamente poderoso, deve ser analisada à luz das ideias propostas anteriormente.

Como o Anel foi criado para controlar os outros anéis, envolvendo sempre uma forma de *hybris*, observa-se que esse detalhe da jornada de Frodo, o dever de destruir algo poderoso e valioso, também pode ser entendido como um ensinamento destinado aos anões, aos elfos e aos homens. Se os elfos achavam, de modo ilusório, que estavam na posição mais elevada da cadeia do ser, o hobbit mostrou que o herói da narrativa de **O Senhor dos Anéis** pertencia ao povo pequenino, sempre ignorado ou subestimado por todos. Aquele que levou o Anel para ser destruído não foi um grande elfo, como Fëanor ou Elrond, mas uma personagem simplória cuja estatura reduzida representa a humildade e a modéstia. Sendo um cristão, Tolkien talvez tenha colocado em seu texto, de modo consciente ou inconsciente, o ensinamento bíblico: “pois quem for o menor entre todos vós, esse é o grande”²⁶². Eis uma preciosa lição para os elfos que eram

²⁶¹ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 68.

²⁶² BÍBLIA. Novo Testamento: os quatro Evangelhos/ tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 258.

“superiores” aos outros povos. E Frodo tinha a missão de destruir uma joia feita de ouro. Tinha que abrir mão de um artefato de grande valor, que influenciava a psique dos indivíduos assim como o ouro criava obsessões na mente dos anões. A arma de manipulação de Sauron reforça um dos grandes temas da obra de Tolkien: o caráter agourento da ganância e do apego ao poder. Por fim, se os homens eram frequentemente seduzidos pelas artimanhas do Inimigo, Frodo sentiu na carne todo o poder das trevas. O Anel representa uma aliança com Sauron e mostra que a união unilateral com o mal causa sofrimento e desequilíbrio. Assim sendo, a missão do hobbit parece ser uma etapa do processo de individuação de todos os povos, pois deita por terra a *hybris* de cada um deles: o desejo de ser maior, no caso dos elfos; a ganância e a vontade de possuir algo precioso, como acontecia com os anões; e, finalmente, mostra o perigo da aproximação unilateral em direção à porção obscura do ser e do existir, algo frequente entre os humanos.

Considerando que o desejo de grandeza, a ganância e a unilateralidade são agentes causadores de sofrimento, nota-se que Frodo foi importante para o equilíbrio da Terra-média por empreender uma jornada que exigia o desapego em relação a todos esses fatores. Desejar algo de modo exagerado, cobiçar o ouro e ter uma percepção unilateral da existência são comportamentos que evidenciam algo muito tenebroso e trágico na ficção de Tolkien: a concepção ilusória de um eu separado da grande concatenação do Ser, da *Poesia em si mesma (Eä)*, de Eru Ilúvatar. Muitas personagens nutriam essa concepção: Fëanor não entregou as Silmarils para reparar as Duas Árvores porque entendia que as gemas lhe pertenciam, embora fossem feitas a partir da luz que abrilhantava os seres de Valinor; Morgoth “forjou para si uma coroa de ferro e se intitulou Rei do Mundo”²⁶³; Sauron desejava dominar a Terra-média; Isildur queria o Anel como uma herança de sua casa; e Thorin cobiçava excessivamente a Pedra Arken, o tesouro de seu

²⁶³ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 92.

povo. Todas essas personagens foram tomadas pela sombra da cisão porque identificavam um eu separado de tudo. Por exemplo, ao chamar as Silmarils de “minhas pedras preciosas”²⁶⁴, Fëanor percebia a si mesmo como um sujeito isolado dos outros seres de Valinor e dos Valar, que, na percepção do elfo, não tinham o direito de utilizar as gemas para curar as Duas Árvores. Quando jurou por Eru que perseguiria qualquer um que segurasse uma Silmaril, a estirpe de Fëanor mostrou que também alimentava uma noção ilusória que separava o criador da criatura, caso contrário não haveria motivo para fazer um juramento em nome de Ilúvatar. Frodo Bolseiro, por sua vez, teve que trilhar um caminho oposto. Tanto a cobiça por artefatos extremamente valiosos quanto o desejo de subjugar o mundo revelam uma percepção egoísta (um eu que quer possuir ou dominar algo). O hobbit recebeu a missão de desfazer o Anel, uma joia que pode ser colocada entre os objetos mais poderosos de toda a ficção, e para isso teve que abandonar sua vida no Condado, sua casa, seus bens e, conseqüentemente, seu próprio eu. Frodo abriu mão de tudo, e sua jornada pode ser analisada como um processo de dissolução do egoísmo, como ocorre também com Beren, Lúthien, Eärendil e Elwing, personagens que arriscaram a vida para impulsionar a individuação do universo ficcional.

Depois de descobrir que seu misterioso Anel era a terrível arma de manipulação de Sauron, o pequeno Frodo deixou sua confortável toca e iniciou uma jornada para impedir que o artefato fosse finalmente encontrado. Essa perigosa aventura sugere que ele precisou dissolver o apego ao eu, como as palavras de Gandalf revelam: “O Anel não poderá ficar escondido no Condado por muito mais tempo; e para o seu próprio bem, e também dos outros, você deve ir, e deixar o nome Bolseiro para trás”²⁶⁵. Ora, deixar o

²⁶⁴ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 88.

²⁶⁵ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 65.

nome é deixar a noção de um ego individual, é deixar a família e a “própria substância”. Nessa perspectiva, a jornada de Frodo parece uma forma de compensar os erros de Morgoth, Fëanor, Sauron, Isildur, Thorin e todas as outras personagens que alimentaram uma concepção de vida egocêntrica. Portanto, a missão do hobbit possui um caráter coletivo, de purificação dos erros dos outros povos, sendo uma manifestação da individuação do *legendarium*. Nota-se que Frodo teve que seguir em uma aventura que transparece o ensinamento das duas formas de espiritualidade que influenciaram o pensamento junguiano: o Budismo e o Cristianismo. O ato de deixar o nome “Bolseiro” pode ser relacionado a uma característica fundamental do Budismo, o desapego ao eu e ao indivíduo²⁶⁶, e do ensinamento de Cristo: “Se alguém quer seguir atrás de mim, que se negue a si próprio e levante a sua cruz e me siga”²⁶⁷. É a partir da dissolução do eu que a jornada de Frodo será analisada nas próximas páginas, tendo em vista que o hobbit, na chave de leitura proposta, é uma encarnação da palavra *Eä* e uma manifestação do processo de individuação que formata o universo ficcional de Tolkien.

Frodo foi uma espécie de catalisador do processo de individuação dos outros povos. Para cumprir sua demanda como portador do Anel, o hobbit buscou refúgio em Lórien, a terra da senhora Galadriel, uma elfa que remete aos tempos míticos do *legendarium*. Em **O Senhor dos Anéis**, os capítulos que narram a estadia em Lórien possuem vários símbolos que apontam para a individuação junguiana. Nota-se, por exemplo, a manifestação e a assimilação simbólica da sombra de Galadriel e, por conseguinte, dos elfos que continuaram na Terra-média:

²⁶⁶ GONÇALVES, Ryokan. **Textos Budistas e Zen-budistas**. Seleção, tradução, introdução e notas de Ryokan R. M. Gonçalves. São Paulo: Editora Cultrix, 1967. p. 59.

²⁶⁷ BÍBLIA. Novo Testamento: os quatro Evangelhos/ tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 187.

Levantou os braços brancos, e estendeu as mãos na direção Leste num gesto de rejeição e recusa. Eärendil, a Estrela da Tarde, a mais amada pelos elfos, emanava do céu um brilho. Tão claro era o brilho que a silhueta da Senhora Élfica lançava uma sombra apagada sobre o chão. Os raios da estrela reluziram sobre um anel em seu dedo, que cintilou como ouro polido coberto com luz prateada, e a pedra branca que havia nele piscou como se a Estrela da Tarde tivesse descido para descansar na mão dela. Frodo olhou para o anel admirado, pois de repente teve a impressão de que compreendia tudo²⁶⁸.

Eärendil surge na narrativa e revela a sombra de Galadriel, uma obscuridade que surgiu nos tempos antigos, pois a personagem fez parte daquela leva de elfos que abandonaram as Terras Imortais. Seguindo a sugestão de Northrop Frye em **Anatomia da crítica**, é possível analisar o texto a partir de seu “esboço” arquetípico, afastando a cena para perceber seu quadro geral. Por exemplo, se “nos ‘afastarmos’ dos *Mutabilitie Cantos* [Cantos da Mutabilidade], de Spenser, vemos um pano de fundo de luz circular ordenada e uma massa negra sinistra penetrando na parte inferior do primeiro plano – praticamente o mesmo formato arquetípico que vemos na abertura do Livro de Jó”²⁶⁹. No fragmento da obra de Tolkien, nota-se um esquema semelhante: o brilho claro da estrela e o surgimento de uma sombra no chão. Na interpretação proposta no capítulo anterior, Eärendil reverteu a queda moral e espiritual dos elfos que “desceram” ao mundo caído de Morgoth, reconquistando o “paraíso” perdido. Portanto, o reaparecimento de sua estrela representa uma segunda restauração que intenta assimilar a sombra de Galadriel e dos elfos que continuaram exilados, negando, de certa maneira, a dádiva e a bem-aventurança do Reino Abençoado. Se esse formato arquetípico que aproxima a luz de uma “massa negra” foi encontrado por Frye no Livro de Jó, é interessante manter a comparação e apontar,

²⁶⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 381.

²⁶⁹ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: E Realizações, 2014. p. 268.

dentro da obra de Tolkien, para uma compensação em relação ao sofrimento, como acontece no epílogo do texto bíblico em questão. A respeito do povo élfico, a senhora Galadriel diz: “sua tristeza é eterna e nunca poderá ser completamente abrandada”²⁷⁰. Como argumentado anteriormente, essa tristeza envolve a necessidade de preservar um mundo transitório, em constante mudança, para que os elfos pudessem ser o povo mais poderoso da Terra-média, ou seja, eles sofriam porque dividiam a realidade em seres superiores e inferiores. Entretanto, Eärendil também foi estudado como uma manifestação da palavra *Eä* e do processo de individuação. Ao brilhar sobre o anel, que tinha a função de preservar o mundo transitório e alimentar o egocentrismo dos elfos, a estrela precedeu a assimilação da sombra da cisão. Essa etapa da individuação começou quando Galadriel recusou a posse do Um Anel, que foi oferecido por Frodo:

– E agora finalmente ele chega. Você me oferece o Anel livremente! No lugar do Senhor do Escuro, você coloca uma Rainha. E não serei escura, mas bela e terrível como a Manhã e a Noite! Bela como o Mar e o Sol e a Neve sobre a Montanha! Aterrorizante como a Tempestade e o Trovão! Mais forte que os fundamentos da terra. Todos deverão me amar e se desesperar!

Levantou a mão e do anel que usava emanou uma grande luz que iluminou a ela somente, deixando todo o resto escuro. Ficou diante de Frodo e parecia agora de uma altura incalculável, e de uma beleza insuportável, terrível e digna de adoração. Depois deixou a mão cair, e a luz se apagou; e de repente ela riu de novo e eis então que se encolheu: era uma mulher élfica frágil, vestida num traje simples e branco, cuja voz gentil era suave e triste.

– Passei pelo teste – disse ela. – Vou diminuir e me dirigir para o Oeste, continuando a ser Galadriel²⁷¹.

Quando renegou o Anel e escolheu seguir para o Oeste, em direção às Terras Imortais, Galadriel assimilou a sombra da cisão, deixou de lado o poder da joia e renunciou à sua posição como um

²⁷⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 381.

²⁷¹ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 382.

dos seres mais poderosos da Terra-média. A viagem final rumo ao Reino Abençoado sugere que a elfa deixou de nutrir a concepção egoísta que separava os elfos da Unidade e os colocava em um ponto supostamente mais elevado, algo que, seguindo a mesma ideia ilusória, não aconteceria no reino dos Valar, os deuses que moldaram o universo ficcional. Diferentemente de Morgoth, Fëanor, Sauron, Isildur e Thorin, Galadriel quis diminuir. Apequenar-se foi a grande lição que Frodo ofereceu à senhora de Lórien e, conseqüentemente, a todos os elfos. Contudo, a individuação precisou agir sobre o ego da personagem. A dissolução de um eu orgulhoso e separado de tudo é o resultado direto do contato entre o pequeno hobbit e Galadriel:

O orgulho ainda a movia quando, ao final dos Dias Antigos, após a derrocada final de Morgoth, ela recusou o perdão dos Valar para todos os que o haviam combatido, e permaneceu na Terra-média. Somente depois de se passarem mais duas longas eras, quando finalmente tudo o que desejara na juventude lhe chegou às mãos, o Anel do Poder e o domínio da Terra-média com o qual sonhara, foi que sua sabedoria se tornou plena e ela tudo rejeitou. E, ao passar por esse último teste, partiu para sempre da Terra-média²⁷².

Ao dizer a frase “Vou diminuir [...], continuando a ser Galadriel”²⁷³, a personagem renegou a vontade de dominar a Terra-média, o poder do Anel e a própria grandeza. De fato, a altivez era algo significativo na vida da elfa. Seu nome materno quer dizer “donzela-homem”, pois sua altura excedia a estatura comum das mulheres élficas. Sendo assim, o ato de diminuir também representa a dissolução do orgulho e das características que exaltavam a personagem. Quando abriu mão de tudo, ela encontrou a totalidade dentro de si, e não no domínio da Terra-média, nas próprias virtudes ou nos poderes do Anel. No âmbito da psicologia

²⁷² TOLKIEN, John Ronald Reuel. **Contos Inacabados**. Trad. Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 258.

²⁷³ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 382.

junguiana, ela viveu uma conscientização que encontra paralelo nos seguintes versos budistas: “Muda a direção de tua mente e nela estará o Buda;/ Não o procures fora de ti próprio”²⁷⁴. Concluindo o teste imposto por Frodo à luz da estrela de Eärendil, Galadriel pôde tomar um barco e atravessar o mar em direção ao Reino Abençoado. Em **O Silmarillion**, conta-se que “na água ainda vive o eco da Música dos Ainur mais do que em qualquer outra substância existente na Terra; e muitos [...] escutam, ainda insaciados, as vozes do Oceano, sem contudo saber por que o fazem”²⁷⁵. A partir dessa constatação, pode-se inferir que a elfa terminou sua jornada sendo embalada, como um barco entre as ondas, pela palavra divina e pela individuação. Simbolicamente, a *Poesia em si mesma (Eä)* desabrochou plenamente em Galadriel, apesar de ser, desde o princípio, a própria personagem e também o ato de desabrochar, pois já estava presente em sua progenitora, Eärwen.

Logo após o encontro com Frodo, um acontecimento improvável protagonizado por Galadriel também auxiliou na harmonização da sombra coletiva dos elfos, remetendo aos acontecimentos antigos do *legendarium*. Na narrativa de **O Silmarillion**, Fëanor não quis entregar as Silmarils solicitadas para a reparação das Duas Árvores. Essa recusa foi um dos atos mais egoístas de toda a obra de Tolkien, pois, de certa forma, a personagem condenou a luz do mundo para continuar possuindo as gemas. Há, contudo, uma importante relação entre as Silmarils e Galadriel:

os eldar diziam que a luz das Duas Árvores, Laurelin e Telperion, havia sido apanhada em seus cachos. Muitos pensavam que foi essa expressão que deu primeiro a Fëanor a ideia de aprisionar e misturar a luz das Árvores que mais tarde tomou forma em suas mãos como as Silmarils. Pois Fëanor contemplava o cabelo de Galadriel com maravilha e deleite.

²⁷⁴ GONÇALVES, Ryokan. **Textos Budistas e Zen-budistas**. Seleção, tradução, introdução e notas de Ryokan R. M. Gonçalves. São Paulo: Editora Cultrix, 1967. p. 162.

²⁷⁵ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 8.

Três vezes implorou por um cacho, mas Galadriel não lhe deu nem mesmo um fio de cabelo²⁷⁶.

Tendo em mente um dos principais conceitos da psicologia de Carl Jung, pode-se dizer que Galadriel é o arquétipo das três Silmarils. Como discutido anteriormente, o arquétipo pode ser comparado “ao sistema axial de um cristal, que pré-forma, de certo modo, sua estrutura no líquido-mãe, apesar de ele próprio não possuir uma existência material”²⁷⁷. Em outras palavras, uma imagem literária típica é a *mimesis* da ação da psicologia humana, do inconsciente (a parte do psiquismo que se aproxima das emoções e de tudo o que o indivíduo sente e pensa de modo involuntário), das capacidades mentais básicas ou modos de comportamento tipicamente humanos e, por fim, da experiência consciente, que é mobilizada quando um autor exerce suas faculdades criativas para criar uma obra. Se Fëanor foi o principal responsável pela queda moral e espiritual dos elfos, principalmente depois de negar o pedido dos Valar, que precisavam das joias primevas para restaurar a luz que abrihantava os seres, Galadriel presenteou Gimli com três fios de seu cabelo. Assim sendo, ela entregou o motivo da existência das gemas – seu arquétipo, portanto – e compensou o egoísmo de Fëanor. Três fios que resplandeciam a luz de Laurelin e Telperion para compensar as três joias criadas a partir da luminosidade das mesmas árvores. Simbolicamente, a personagem auxiliou na restauração moral dos elfos que ainda estavam na Terra-média, ovelhas desgarradas que partiram depois da rebelião de Fëanor, experimentando as dores de uma terra impermanente muito semelhante aos homens mortais, e não aos seres imortais.

Galadriel deu um grande passo em direção ao processo de individuação dos elfos quando compensou a desmedida de Fëanor,

²⁷⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **Contos Inacabados**. Trad. Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 257.

²⁷⁷ JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 87.

já que “a sombra do mesmo mal recaíra sobre a mente de todos”²⁷⁸. É importante lembrar que uma terrível decadência aconteceu quando os elfos se rebelaram contra os Valar e abandonaram o paraíso. A partir dos atos do primeiro Senhor do Escuro, conclui-se que a sombra da cisão criou, em muitos dos elfos, uma consciência egocêntrica que distinguia o eu do não eu, as criaturas dos criadores, o bem e o mal (Morgoth). Galadriel, por exemplo, “tinha sonhos de terras longínquas e domínios que poderiam lhe pertencer, para governá-los como quisesse”²⁷⁹. A ideia de pertencimento está contida na noção de um eu que quer possuir algo e, portanto, demonstra certa desarmonia em relação à essência do universo ficcional, onde tudo tinha sua fonte mais remota em Eru e nada existia separadamente. Depois de eras, Galadriel voltou ao Reino Abençoado, assim como todos os elfos que ainda estavam na Terra-média, e a queda espiritual narrada em **O Silmarillion** foi totalmente revertida. O retorno às Terras Imortais representa, simbolicamente, a conscientização da unidade com Eru e com os Valar, algo que havia sido anuviado pelo egocentrismo, pelo orgulho e pela sombra da cisão. No fim de tudo, os elfos voltaram ao início e, por isso, talvez não seja pertinente pensar em termos de início ou fim na obra de Tolkien.

Considerando que o anão Gimli teve um papel importante no desenvolvimento da personagem Galadriel, pode-se dizer que a individuação dos elfos também está relacionada à dos anões, sendo ambas catalisadas pela jornada de Frodo, que possibilitou o encontro entre as personagens. Como a *hybris* desse povo consiste em um apego excessivo aos metais e ao valor material das pedras preciosas, o presente que Gimli recebeu de Galadriel vem acompanhado de uma espécie de previsão:

²⁷⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **Contos Inacabados**. Trad. Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 258.

²⁷⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **Contos Inacabados**. Trad. Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 258.

Então a Senhora desfez uma de suas longas tranças e cortou três fios dourados, colocando-os na mão de Gimli. – Estas palavras acompanharão o presente – disse ela. – Não vou predizer, pois todas as predições são vãs nestes tempos: de um lado está a escuridão, e do outro só há esperança. Mas se a esperança não falhar, então digo a você, Gimli, filho de Glóin, que suas mãos vão se encher de ouro e, apesar disso, o ouro não vai dominá-lo²⁸⁰.

Os leitores de Tolkien sabem que existia uma grande rivalidade, e mesmo inimizade, entre os anões e os elfos. Ademais, Galadriel notou que, naquele tempo, o mundo estava situado entre a escuridão e a esperança. Toda a narrativa de **O Senhor dos Anéis** envolve a sombra da cisão, na qual o bem e o mal concorrem, gerando dor e sofrimento. Mas Gimli agiu para que parte dessa sombra fosse harmonizada. Deixando o orgulho dos anões, a personagem clamou pela beleza dos elfos e pelo ouro das tranças de Galadriel. Como observa Rossi²⁸¹, os fios de cabelo poderiam formar a quarta Silmaril, visto que entesouravam a luz das árvores de Valinor. Não obstante, Gimli queria que a luminosidade das mechas fosse engastada em um diamante indestrutível e transformada em “um testemunho de boa vontade entre a Montanha e a Floresta até o fim dos dias”²⁸². Considerando o significado da luz de Laurelin e Telperion na obra de Tolkien, o anão poderia fabricar uma joia que sobrepujaria a Pedra Arken, e mesmo o Um Anel, mas seu espírito quis testemunhar a favor da união dos opostos, da individuação que cose um todo inseparável a partir dos contrários. O processo de individuação dos anões pode ser encontrado justamente nessa purificação da ganância. Tendo em mãos a possibilidade de criar aquilo que seria a maior joia forjada desde a morte de Fëanor, a quarta Silmaril, Gimli quis

²⁸⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 393.

²⁸¹ ROSSI, Aparecido Donizete. Os Espectros do Anel. In: _____. ROSSI, Cido; STAINLE, Stéfano. (Org.). **Folhas da árvore: a ficção de Tolkien**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021. p. 292.

²⁸² TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 393.

reverenciar a união com os elfos, os rivais de seu próprio povo. Como explicar esse amadurecimento anímico tão poderoso sem citar as palavras de Cristo: “amai os vossos inimigos, fazei bem aos que vos odeiam”²⁸³?

Gimli também queria que o presente de Galadriel fosse transformado na herança de sua casa, do mesmo modo que Isildur havia reivindicado o Anel para ser o legado de sua família. Entretanto, um pretendia testemunhar a respeito da paz e da amizade entre dois povos, enquanto o outro cobiçava um artefato extremamente poderoso. Enquanto Isildur foi tomado pela sombra da cisão, concebendo um eu isolado de tudo e de todos, um ego que, segundo a própria lógica ilusória, deveria possuir o Anel porque havia dado o golpe final no inimigo, Gimli reparou a fenda que separava os elfos e os anões. Portanto, o anão também pode ser compreendido como uma encarnação da palavra *Eä* e uma manifestação daquele processo de individuação cosmogônico que unificou a música harmoniosa dos Valar e a dissonância de Melkor. Não obstante, nota-se que o encontro entre Gimli e Galadriel só foi possível porque a Sociedade do Anel, da qual o anão fazia parte, acompanhou Frodo em sua jornada, passando eventualmente por Lórien. Nesse mesmo local, o hobbit adquiriu um frasco que guardava em seu âmago a luz da Estrela de Eärendil. Sua função era iluminar a árdua jornada rumo à Montanha da Perdição, o único lugar onde o Anel poderia ser desfeito. Pode-se dizer, conseqüentemente, que o hobbit tinha consigo a consonância de Eärendil e a dissonância de Sauron, o “herdeiro” de Morgoth. O fato de Frodo reunir essas duas vertentes opostas sugere que seu destino é unificar os contrários, vivendo um processo de individuação que encontrará seu ápice em Mordor, a terra do Inimigo.

Para chegar até a Montanha da Perdição, o hobbit precisou trilhar uma jornada extremamente árdua, vivenciando inúmeras

²⁸³ BÍBLIA. Novo Testamento: os quatro Evangelhos/ tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 246.

dores e privações, “além da tristeza do medo e de tanto tempo vagando sem um lar”²⁸⁴. Essa jornada sem um lar, “*homeless wandering*” no original, remete ao indivíduo pobre, ao mendigo sem raízes. De fato, Frodo abandonou sua confortável casa, seus bens, sua amada terra natal, seu nome etc. Do ponto de vista do processo de individuação, pode-se inferir que a personagem adquiriu certo grau de esvaziamento em relação ao próprio eu e às coisas efêmeras. Paradoxalmente, a liberdade também está presente nessa “pobreza” que surgiu quando Frodo resolveu sacrificar a si mesmo para tentar destruir Sauron, apesar do cárcere do Um Anel. Mesmo sabendo que a joia tende a aprisionar a mente do hobbit, dificilmente o leitor de **O Senhor dos Anéis** deixa de notar a beleza da jornada pela Terra-média, a liberdade de ir, vir e experimentar cada senda que corre por entre as florestas e as montanhas. Tem-se, conseqüentemente, a liberdade daquele que abre mão de tudo – “Bem-aventurados os mendigos pelo espírito”²⁸⁵ – contra a prisão imposta pela joia de Sauron. Tal contradição sugere que o hobbit vivenciou as diferentes tonalidades do ser e do existir, da vida mundana propriamente dita, apesar de pender, em um momento crítico da trama, para o lado do Senhor do Escuro. Quando chegou ao local onde o Anel deveria ser lançado para ser destruído, Frodo sucumbiu frente ao poder de manipulação do Inimigo e tomou a joia para si, como Isildur havia feito há muito tempo:

– Cheguei – disse ele. – Mas agora minha escolha é não fazer o que vim aqui para fazer. Não vou realizar este feito. O Anel é meu! – E de repente, colocando-o no dedo, desapareceu da visão de Sam. Sam abriu a boca assombrado, mas não pôde gritar, pois naquele momento muitas coisas aconteceram.

[...]

²⁸⁴ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 996.

²⁸⁵ BÍBLIA. Novo Testamento: os quatro Evangelhos/ tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 73.

E lá bem distante, no momento em que Frodo colocou o Anel e o reivindicou para si mesmo, exatamente ali, nas Sammath Naur, o próprio coração de seu reino, o poder de Barad-dûr sofreu um abalo, e a Torre tremeu dos alicerces até o topo orgulhoso e cruel. De repente o Senhor do Escuro percebeu a presença do hobbit²⁸⁶.

Contudo, foi nesse momento que a criatura Gollum, cujo nome verdadeiro é Sméagol, apareceu para atacar o hobbit e, de certa forma, salvar a Terra-média da tirania de Sauron. Após ser corrompido pelo poder do Senhor do Escuro, Gollum passou a buscar o Anel, o qual chamava de precioso. Era uma “criatura traiçoeira, assassina”²⁸⁷, que muitos leitores consideram um vilão típico, ardiloso, mesquinho e cruel. Depois de roubar o Anel à beira do abismo, Gollum caiu no fogo da Montanha da Perdição e destruiu o Inimigo, cumprindo a missão de Frodo. Aqui, a assimilação da sombra da cisão acontece porque os opostos se misturam completamente. De certa forma, a narrativa de Tolkien se depara com aquilo que Aristóteles chamou de reviravolta, uma “modificação que determina a inversão das ações”²⁸⁸. Em Sófocles, o mensageiro que tentou amparar Édipo produziu um efeito contrário ao revelar quem a personagem realmente era, um parricida. O caminho analítico trilhado ao longo do capítulo também precisa encarar uma reviravolta no sentido aristotélico. Mesmo sendo esquematizada por meio de um conflito entre o bem e o mal, a trama do romance acaba tornando os opostos complementares. Ao reivindicar o Anel, um símbolo de maldade e opressão, Frodo não assumiu o comportamento de um vilão? E se Sméagol foi o responsável pela queda do Senhor do Escuro, não acabou se transformando em um herói? O Anel que possibilitou o desaparecimento de Sauron não foi, finalmente, uma arma utilizada pelo lado do bem, assim como Boromir, considerado por

²⁸⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 1002.

²⁸⁷ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 1000.

²⁸⁸ ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 105.

muitos um traidor, havia concebido anteriormente? A criação do Anel no intuito de escravizar os povos livres foi um ato maligno, mas, nessa situação à sombra da Montanha da Perdição, foi também algo momentaneamente bom. A joia possibilitou a destruição do Inimigo, que havia se aproximado unilateralmente do mal e estava desequilibrando o processo de individuação do universo ficcional.

A cena na Montanha da Perdição é emblemática: Gollum e Frodo unidos pelo destino e pelo Anel, até que a criatura desferiu uma mordida, uma tentativa desesperada de tirar a joia do dedo do adversário, articulando na narrativa o arquétipo do uróboro, aquele que abocanha o próprio oposto. Nota-se, portanto, a representação da individuação e da união dos contrários. Apesar de desarticular a mente dos indivíduos, o Anel é também um símbolo de aliança, de união e casamento, sendo, portanto, um paradoxo em si mesmo. Foi o próprio artefato que possibilitou a assimilação da sombra, apesar de ter sido criado na “Terra de Mordor onde as Sombras se deitam”²⁸⁹. A reviravolta supracitada também envolve um reconhecimento no sentido aristotélico, uma “modificação que faz passar da ignorância ao conhecimento”²⁹⁰. No final, os opostos se complementam e sua sempiterna contenda é finalmente colocada em perspectiva: o bem e o mal são dois pássaros que combatem em um céu vazio e desanuviado. Seus trinados são ouvidos enquanto o sol aflora, neutro e indiferente, entre os galhos que costumam sustentar as aves acima do firmamento da dualidade. Separar esses “dois pássaros” é criar duas naturezas onde existe o “céu vazio”. Aqui, é importante lembrar que Melkor gerou a sombra da cisão quando quis criar por si mesmo, pois “se impacientava com o vazio”²⁹¹. Esse desejo

²⁸⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 52.

²⁹⁰ ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 105.

²⁹¹ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 4.

pressupõe a noção de um eu que quer gerar alguma coisa, um criador que se vê separado de algo que pode ser criado. Tem-se, conseqüentemente, o surgimento do Inimigo, do bem e do mal, da cisão, da dualidade que será assimilada no momento da destruição do Anel. Se não fosse por Gollum, uma criatura totalmente corrompida pelo mal, o Anel não teria sido destruído pelo lado do bem. Sendo assim, a cena na Montanha da Perdição sugere que o bem e o mal formam um todo indivisível, a própria *Poesia em si mesma* (Eä). Morgoth, Fëanor, Sauron, Isildur e Thorin encontraram a perdição porque separaram o bem do mal e/ou nutriram a concepção de um eu isolado de tudo. Fëanor foi assassinado por uma horda de Balrogs, que eram os Maiar corrompidos por Morgoth. Isildur e Thorin morreram, em épocas diferentes, depois de batalharem contra os Orcs, uma raça criada para zombar dos elfos. As personagens foram tomadas por um arremedo da “realidade”, a natureza parodiada de Melkor. Não tinham consciência da Unidade, da palavra Eä, da *Poesia em si mesma*. Eram como os animais e os mendigos do texto **Do rigor na ciência**, de Jorge Luis Borges:

...Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas²⁹².

A superação da natureza parodiada de Melkor, cujo duplo literário é o mapa do texto de Borges, foi possível por causa da destruição do Anel. Nota-se, mais uma vez, um processo de

²⁹² BORGES, Jorge Luis. Do rigor na ciência. In: _____. **Obras Completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1999. p. 247.

individuação que permeia o universo ficcional como um todo. Frodo vivenciou uma jornada na qual se despojou do próprio eu, sendo, portanto, uma personagem que reparou o egoísmo de Morgoth, Fëanor, Sauron, Isildur e Thorin. O hobbit sacrificou a si mesmo e se afastou da sombra da cisão, pois começou a dissolver a noção de um ego separado de tudo. Gaston Bachelard afirma: “Por seu sacrifício no coração das chamas, a falena nos dá uma lição de eternidade [...]. Tudo perder para tudo ganhar”²⁹³. Esse tudo a que o filósofo faz referência não seria a Unidade, a união dos opostos, o si-mesmo junguiano? A dissolução do Anel no fogo da Montanha da Perdição é um acontecimento simbólico: o círculo de ouro que forma a joia foi dissolvido pelas chamas e, de repente, seu vazio interior, o local que era preenchido pelo dedo do usuário, deixou de ser limitado. Com o desaparecimento do ouro que formava o objeto, percebe-se o desabrochar do Ilimitado, do indivisível, daquilo que está além da natureza parodiada de Melkor (e herdada por Sauron). A destruição do Anel também representa a aniquilação do modo exclusivamente dualista de interpretar a “realidade”, algo que mantém os seres limitados à noção da vida separada da morte, do eu separado de tudo, do Criador separado da criação. Não sugerimos a inexistência absoluta do bem e do mal na ficção de Tolkien, mas inferimos que eles são como um diamante em uma joia, talvez o anel da Senhora Galadriel: um ourives pode até sugerir que há uma diferença fundamental entre o metal e a gema, mas ambos despontaram, como trufas selvagens, do seio da terra, sobre a qual nascem árvores que balançam ao sabor do vento, embaixo do céu vazio e do sol indiferente à opinião dos joalheiros, um sol cujos raios cintilam através do próprio diamante, tornando a pedra e a luz complementares. Ignorar toda a natureza para fixar a ideia de que há dois mundos diferentes, o do cristal contra o do ouro, é habitar o mapa do texto de Jorge Luis Borges.

²⁹³ BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 27.

No fim de sua jornada rumo à Montanha da Perdição, Frodo voltou ao que era originalmente: um ser que, em última instância, está além do bem e do mal. E “em seus olhos só havia paz”, já não existia “luta de vontade, nem loucura, nem qualquer temor. Seu fardo fora levado”²⁹⁴. Teorizar a respeito dessa paz, ou descrever suas causas e efeitos, é poluir a unicidade da individuação com a dualidade das palavras, já que a palavra é diferente da coisa nomeada:

Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?
[...]
Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos
E não pensar. É correr as cortinas
Da minha janela (mas ela não tem cortinas).

O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!
O único mistério é haver quem pense no mistério.
Quem está ao sol e fecha os olhos,
Começa a não saber o que é o sol
E a pensar muitas cousas cheias de calor.
Mas abre os olhos e vê o sol,
E já não pode pensar em nada,
Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos
De todos os filósofos e de todos os poetas.
A luz do sol não sabe o que faz
E por isso não erra e é comum e boa²⁹⁵.

Os leitores de **O Senhor dos Anéis** sabem que Frodo ainda precisou resolver outros conflitos antes do término do romance. Mesmo após esse “estado” de paz, de desaparecimento do temor e da loucura, a personagem experimentou questões conturbadas que precisaram ser solucionadas. Em uma de suas cartas, Tolkien revela que parte do desamparo de Frodo na parte final da narrativa envolvia “uma última centelha de orgulho: desejo de ter retornado

²⁹⁴ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 1003.

²⁹⁵ PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 206-207.

como um ‘herói’²⁹⁶. Portanto, ainda é possível notar um resquício da sombra da cisão, um último bastião do velho eu. Mesmo depois de experimentar uma legítima paz, Frodo queria que sua jornada de aprimoramento espiritual tivesse sido reconhecida, o que certamente não aconteceu no Condado, sua terra natal. A situação do hobbit nos capítulos finais de **O Senhor dos Anéis** pode ser relacionada ao que Merton chamou de “combate com o último e mais sutil dos apegos: o apego à nossa própria excelência espiritual; o amor do nosso ‘eu’ espiritualizado, purificado, ‘vazio’; o narcisismo dos perfeitos”²⁹⁷. Para assimilar completamente a sombra da cisão, o mortal (Frodo) singrou para encontrar o imortal, o Reino Abençoado. Adentrou o mar, onde a Música dos Ainur podia ser ouvida, e, assim como Galadriel, foi embalado pela *Poesia em si mesma (Eä)*, mesmo sendo a encarnação da palavra *Eä*, portanto o lugar onde a *Poesia* age em si mesma.

Por fim, a jornada do hobbit está relacionada à individuação dos humanos. Foi dito que a *hybris* dos homens envolvia uma relação unilateral com o mal que assolava a Terra-média. Por exemplo, nove homens foram seduzidos por Sauron, tornaram-se poderosos e foram transformados em espectros, “sombras sob sua grande Sombra”²⁹⁸. Ademais, um povo que vivia em uma região montanhosa não muito distante de Mordor havia jurado fidelidade ao reino de Gondor. “Mas, quando Sauron retornou e ficou outra vez poderoso, Isildur convocou os homens das Montanhas para que cumprissem seu juramento, e eles não cumpriram: tinham adorado Sauron durante os Anos Escuros”²⁹⁹. A quebra da promessa originou

²⁹⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **As cartas de J. R. R. Tolkien**/ Organização de Humphrey Carpenter, com assistência de Christopher Tolkien; tradução de Gabriel Blum Oliva. – Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006. p. 311.

²⁹⁷ MERTON, Thomas. **Zen e as aves de rapina**. Trad. Mosteiro da Virgem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p. 116.

²⁹⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 53.

²⁹⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 826.

uma maldição que evidencia a tendência que os homens tinham de se aproximar das sombras, do mal. Mesmo Isildur, aquele que lançou a maldição contra os que não quiseram combater o Senhor do Escuro, sucumbiu e foi tomado pelo Um Anel. Em **O Senhor dos Anéis**, a individuação dos humanos parece lidar com esse desequilíbrio em direção à obscuridade. Foi Aragorn, o Guardião que havia auxiliado Frodo em sua jornada nas primeiras partes do romance, quem teve que lidar com a sombra da cisão dos humanos. Seguiu pelos caminhos subterrâneos que levavam aos Mortos Insones que quebraram o juramento, vivendo uma *katabasis* que remete tanto aos heróis clássicos (Enéias, Orfeu e Psique, por exemplo) quanto aos heróis do *legendarium* (Beren e Lúthien). Para Carl Jung, a *katabasis* é “uma descida à caverna da iniciação e do conhecimento secreto”³⁰⁰. Há sempre algo para ser descoberto no seio da caverna, ao pé do túmulo, no Hades, nas porções olvidadas da psique. Primeiramente, Aragorn encontrou seu duplo, pois logo vislumbrou

os ossos de um homem forte. Estivera vestido de malha metálica, e sua armadura jazia ainda inteira [...]. O cinto era de ouro e granadas, e rico em ouro era o elmo sobre os ossos de sua cabeça, caída com o rosto contra o chão. O homem tombara perto da parede oposta da caverna, pelo que se podia presumir, e diante dele havia uma porta de pedra hermeticamente fechada: os ossos de seus dedos ainda agarravam as fendas. Uma espada quebrada e chanfrada jazia ao seu lado, como se ele tivesse golpeado a rocha em seu último desespero³⁰¹.

O cadáver encontrado possui características que podem ser relacionadas a Aragorn, que também obteve uma espada quebrada, a mesma que havia sido utilizada por seu ancestral, Isildur, para retirar o Anel do dedo de Sauron. A arma fragmentada foi eventualmente restaurada para assegurar a posição da personagem

³⁰⁰ JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 143.

³⁰¹ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 832.

como o esquecido herdeiro de Gondor. A ossada trajava uma vestimenta nobre, rica em ouro e pedras, remetendo à figura do rei e, conseqüentemente, ao próprio Aragorn. Caso fosse tomado pela sombra da cisão, Aragorn certamente teria um destino parecido e viveria como o fantasma de um homem forte, como aconteceu com os nove Espectros do Anel. Os ossos que “contemplam” a parede da caverna descrevem um homem que continuou preso até o fim da vida, que foi seduzido pelas sombras da Caverna de Platão ou pela natureza parodiada do Inimigo e, talvez, tenha até abraçado o cárcere na escuridão:

Passado um certo limiar de mistério e pavor, o sonhador que entrou na caverna sente que poderia morar ali. Bastam uns poucos minutos de permanência para que a imaginação comece a ajeitar a casa. Vê o lugar da lareira entre duas grandes pedras, o recanto para o leito de samambaias, a guirlanda das lianas e das flores que decora e esconde a janela contra o céu azul³⁰².

De modo análogo, muitos humanos do *legendarium* se aproximaram e fizeram morada, de livre e espontânea vontade, nas sombras da natureza parodiada do Inimigo, pois “Sauron descobriu que os homens eram os mais fáceis de influenciar dentre todos os povos da Terra”³⁰³. Contudo, Aragorn assimilou a *hybris* que fazia os humanos se aproximarem unilateralmente do lado do mal, por ignorância ou pela sede de poder. Enquanto descendente de Isildur, a personagem precisou purificar o egoísmo de seu ancestral – que quis tomar o Anel para si – e dos homens que adoravam Sauron. Apesar de ser um rei em exílio, Aragorn sempre foi motivado pelo amor que nutria por Arwen, uma das mais graciosas elfas do universo ficcional. Assim como Beren e Lúthien, o herdeiro de Gondor agiu movido pelo amor e, por isso, não foi corrompido pelo

³⁰² BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 143.

³⁰³ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 365.

Inimigo, mesmo tendo guiado o portador do Anel por inúmeras léguas. Ao contemplar a ossada contra a porta da parede, a personagem disse: “esta não é minha missão”³⁰⁴. Assim, Aragorn decidiu não se aproximar do limiar, do portal que levava ainda mais para dentro das sombras. Simbolicamente, ele também renegou o caminho que levou o homem trajado com a malha metálica, bem como todos os Mortos Insones, à perdição e ao seio do mundo caído do Inimigo. Empreendendo sua busca por amor, Aragorn escapou da armadilha da sombra da cisão, que não poderia agir onde havia um impulso em direção à união dos contrários, ao casamento com Arwen, à comunhão entre diferentes raças.

O herdeiro de Gondor liderou os Mortos Insones contra Sauron e os libertou da maldição imposta por Isildur. Por fim, marchou para desviar a atenção do Senhor do Escuro de Frodo, que tinha a missão de destruir o Anel, e foi fundamental para a destruição do Inimigo. Sendo assim, Aragorn agiu para harmonizar a sombra dos humanos. É importante lembrar que Sauron deu nove anéis aos homens porque eles eram “os mais propensos a se submeter à sua vontade”³⁰⁵. Por meio de sua jornada movida pelo amor, Aragorn auxiliou na destruição do vilão e se afastou da *hybris* daqueles que, como Isildur e os Mortos Insones, foram tomados pelas artimanhas do Senhor do Escuro e escravizados pela força do Anel. Finalmente, a individuação dos humanos encontra seu auge quando a personagem é coroada rei de Gondor. Com a coroação, a Terra-média entrou em uma nova era:

E Gandalf disse: – Este é o seu reino, e o coração do reino maior que haverá. A Terceira Era do mundo está terminada, e a nova era começou; é sua tarefa ordenar o início e preservar o que pode ser preservado. Pois, embora muito tenha sido salvo, muita coisa deve agora morrer, e o poder dos Três Anéis também terminou. E todas as terras que você está vendo, e aquelas que

³⁰⁴ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 832.

³⁰⁵ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 368.

ficam em torno delas, deverão ser moradias de homens. Chegou o tempo do Domínio dos Homens, e a Gente Antiga deverá desaparecer ou partir³⁰⁶.

Tem-se, portanto, o final do tempo mítico e o início do tempo histórico. Com a partida dos elfos após a queda de Sauron, os humanos passaram a dominar a Terra-média, que, no jogo ficcional composto pelo autor, é a mesma Terra dos leitores que estão fora da narrativa. Como Tolkien afirma, “presume-se que essa ‘história’ ocorra em um período do verdadeiro Velho Mundo deste planeta”³⁰⁷. Assim, a individuação dos seres humanos ainda irá se estender e continuar ao longo das eras. É possível saborear o projeto ficcional do autor exercitando aquilo que Jung chamou de imaginação ativa (o método terapêutico no qual o paciente deixa a fantasia fluir livremente), concebendo uma cena que combina ficção e realidade: os homens, depois de inúmeras gerações, desfraldaram seu estandarte na Lua, também chamada de Isil, a flor de Telperion, uma das árvores cujo brilho foi entesourado nas Silmarils. Grandes conquistas surgiram a partir da individuação dos humanos, milagres foram concebidos e distâncias astronômicas foram percorridas, mas é certo que a sombra ainda se deita entre eles. É dito que o brilho de mil sóis – mil vezes o fruto da árvore Laurelin – corta o céu quando uma bomba atômica explode. Eis um rebento da fissão nuclear, da sombra da cisão que cria a noção ilusória de separação entre os seres; pois a bomba foi lançada contra a própria humanidade, um fratricídio hediondo que sobrepuja a matança de Alqualondë, o massacre de elfos cometido pelos próprios elfos. Situações como essa mostram que uma sempiterna individuação é necessária para integrar a luz e as sombras daqueles que, na obra de Tolkien, são os Segundos Filhos de Ilúvatar.

³⁰⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 1029.

³⁰⁷ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **As cartas de J. R. R. Tolkien**/ Organização de Humphrey Carpenter, com assistência de Christopher Tolkien; tradução de Gabriel Blum Oliva. – Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006. p. 212.

Nota-se que o processo de individuação das personagens principais do *legendarium* – Beren, Lúthien, Eärendil, Elwing, Galadriel, Aragorn, Gimli e Frodo, para manter os exemplos explorados anteriormente – parece constituir uma espécie de individuação do universo ficcional, a qual foi iniciada na cosmogonia por meio da articulação da palavra *Eä* e da aproximação entre a dissonância de Melkor e a harmonia dos outros Valar. Os principais acontecimentos do universo ficcional – a queda dos elfos como consequência da rebeldia de Fëanor, a restauração realizada pelos heróis da história, a confecção dos anéis e a *hybris* dos povos, a perdição de Isildur e o retorno de Sauron, a redenção de Galadriel e a compensação do egoísmo de Fëanor, a *katabasis* de Aragorn e sua coroação como rei de Gondor, a volta dos elfos exilados etc. – estão entrelaçados e sugerem que a individuação de cada personagem está inserida em um contexto maior que remete ao desenvolvimento do próprio *legendarium*. É possível selecionar um único objeto da trama de **O Senhor dos Anéis** – a espada de Aragorn, por exemplo – e analisar sua história à luz do processo de individuação. Chamada inicialmente de Narsil, a arma foi quebrada quando Elendil enfrentou Sauron. Contudo, Isildur utilizou um de seus fragmentos para cortar o dedo do Inimigo e remover o Anel. Vale lembrar que, na língua ficcional criada por Tolkien, a palavra élfica “*Narsil* é um nome composto de 2 radicais básicos sem variação ou adjuntos: \sqrt{NAR} ‘fogo’ e \sqrt{THIL} ‘luz branca’. Ele assim simboliza as principais luzes celestiais, [...], o Sol (*Anar*) e a Lua [...] *Isil*”³⁰⁸. Uma espada cujo nome evidencia a união dos opostos, que foi separada em fragmentos e depois transformada em unidade é uma representação da individuação junguiana, o processo que intenta unificar aquilo “que se acha disperso e cujas partes nunca foram colocadas adequadamente numa relação de reciprocidade, de um confronto

³⁰⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **As cartas de J. R. R. Tolkien**/ Organização de Humphrey Carpenter, com assistência de Christopher Tolkien; tradução de Gabriel Blum Oliva. – Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006. p. 402.

consigo mesmo, visando à plena conscientização”³⁰⁹. Ademais, a arma refeita assegura o trono de Gondor, é empunhada contra as forças do mal e triunfa sobre os inimigos dos povos livres:

A Espada de Elendil foi reforjada por ferreiros élficos, e na lâmina foi inscrito o desenho de sete estrelas, colocadas entre a lua crescente e o sol raiado; em volta delas foram escritas várias runas, pois Aragorn, filho de Arathorn, ia guerrear nas fronteiras de Mordor. Muito brilhante ficou aquela espada depois de restaurada; nela a luz do sol reluzia vermelha, e a luz da lua brilhava fria, e seu gume era resistente e afiado. E Aragorn lhe deu um novo nome, chamando-a de Andúril, Chama do Oeste³¹⁰.

Trata-se de uma história que também reflete a trama principal de **O Silmarillion**: a espada é quebrada, assim como os elfos se dividem e vivenciam uma queda, é “exilada” (a linhagem de Elendil ficou escondida no norte da Terra-média), volta à unidade original e retorna ao seu lugar de direito, assim como o povo élfico regressa ao Reino Abençoado depois de um longo período de exílio. O desenvolvimento que acompanha a arma pode ser relacionado ao arquétipo do herói – “o ser que ora resplandece no zênite, como o Sol, ora imerge em noite profunda e desta mesma noite renasce para novo esplendor”³¹¹ – e é uma representação literária da individuação³¹². A experiência de pegar um único elemento da obra de Tolkien e analisar seu desenvolvimento também pode levar em consideração um simples trecho isolado. Por exemplo: “da orla da neve nascia uma muda de árvore”³¹³. Seguindo a teoria de Frye, é possível relacionar essa imagem às “sementes da nova vida enterradas em um mundo morto de neve

³⁰⁹ JUNG, Carl Gustav. **O símbolo da transformação na missa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 81.

³¹⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 288.

³¹¹ JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 205.

³¹² Segundo Northrop Frye, a jornada do herói é a contraparte mitopoética do processo de individuação.

³¹³ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 1030.

ou pântanos”³¹⁴. Conseqüentemente, o trecho selecionado remete, mais uma vez, à história dos elfos que “caíram” na natureza parodiada de Melkor e foram tomados pela sombra da cisão, encontraram a redenção e “nasceram” em uma nova vida no paraíso reconquistado. Também representa a individuação de Aragorn, um rei em exílio que desceu ao mundo dos Mortos Insones e ressurgiu para assumir o trono de Gondor. Tanto a espada quanto a árvore são como o *Aleph* do conto de Borges: o ponto onde tudo se encontra, o lugar onde estão todos os pontos do universo. A muda encontrada na neve no final de **O Senhor dos Anéis** é “uma descendente da Mais Velha das Árvores”³¹⁵, Telperion, o símbolo do paraíso antes da mácula causada pela sombra da cisão. Portanto, a parte final do romance remete ao começo do *legendarium*, e, por isso, não há motivos para se pensar em termos de início ou fim. Dentro da chave de interpretação proposta, o universo tolkieniano pode ser entendido como um herói cósmico – como Órion contra o céu noturno – que trilha um caminho que está dentro e além de si mesmo. A individuação desse grande herói pode ser relacionada à individuação de Eru Ilúvatar, o artesão do universo ficcional, o Poeta que mobilizou a *Poesia em si mesma* (*Eä*). Quando dissemos anteriormente que os principais heróis da ficção de Tolkien encarnaram a palavra *Eä*, a argumentação proposta não sugeriu que Eru mobilizou o vocábulo criador para que pudesse se manifestar em cada personagem. Isso denotaria uma eventual cisão entre o criador e a criatura. Ilúvatar era ele mesmo o lugar da individuação e a própria individuação; a *Poesia em si mesma* (*Eä*) estava em cada árvore, nas pedrarias, nos rios, no vazio do céu entre as estrelas, no silêncio dos bosques e das alamedas da Terra-média. A individuação acontece em personagens e por meio de personagens, mas também constitui um

³¹⁴ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: E Realizações, 2014. p. 340.

³¹⁵ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 1030.

elemento que permeia e formata a arquitetura cosmogônica criada pelo autor. Como Ilúvatar é a fonte de tudo, pode-se dizer, seguindo a abordagem junguiana, que todo o universo ficcional tende ao si-mesmo, à completude, à realização máxima. Vale lembrar aqui as intrigantes palavras de Tolkien na carta 183 da compilação já citada: “Em *O Senhor dos Anéis* o conflito não é basicamente sobre ‘liberdade’, embora ela esteja naturalmente envolvida. É sobre Deus e Seu direito único à honra divina”³¹⁶. Consequentemente, o romance também pode ser interpretado como a individuação de Eru, que parece ecoar pela obra de Tolkien, moldando o universo ficcional, lapidando a Terra, estruturando seu relevo, estendendo sobre ela sua régua, como fez o Deus do livro de Jó.

Antes de fechar a reflexão articulada nos capítulos anteriores, é preciso notar que o tema da individuação no *legendarium* não foi esgotado. O *Aleph* encontrado no final de **O Senhor dos Anéis**, a muda que desabrocha da neve, também rememorou inúmeros acontecimentos: a destruição das Árvores por Ungoliant; o conflito de Frodo e Sam contra a aranha Laracna; o brilho da espada Ferroadada nos caminhos subterrâneos de Mordor; a marcha dos Ents pelas florestas da Terra-média; os orcs que assassinaram Isildur; as relíquias que o dragão Smaug entesourava; as desventuras da linhagem de Húrin; as telas de Vairë, que revelam “todas as coisas que um dia existiram no Tempo”³¹⁷, sendo, portanto, outro *Aleph* escondido nas páginas de **O Silmarillion**; entre inúmeras aventuras que ficaram fora do estudo proposto. Diversas questões a respeito da individuação na obra de Tolkien continuam abertas, fora do limiar da análise proposta, levantando sentimentos de estranheza e inquietude nos leitores que certamente perceberam pontos que precisam ser retomados futuramente, quando o diabo

³¹⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 233-234.

³¹⁷ TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 19.

do tempo não for tão cruel. Entretanto, espera-se que o longo caminho analítico trilhado tenha evidenciado a grandeza da escrita de Tolkien, que soube compor um projeto ficcional íntegro, inspirador e transformador:

Quem fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga, elevando simultaneamente aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade e com isto também solta em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram a humanidade salvar-se de todos os perigos e também sobreviver à mais longa noite³¹⁸.

Na criação literária do escritor, a individuação parece ocorrer em personagens e por meio de personagens, constituindo um elemento que permeia a arquitetura cosmogônica do universo, cosendo um projeto ficcional coerente com “linhas” que permanecem dispersas em grande parte da tradição ocidental: o bem e o mal. A análise sistêmica da individuação das principais personagens do *legendarium* mostrou que há um movimento contínuo, um *crescendo*, que vai da cosmogonia do universo ficcional ao final de **O Senhor dos Anéis**, uma cadência que molda as grandes histórias da ficção do autor, como se Eru estivesse estendendo sua régua sobre o mundo, pintando e moldando seus relevos enquanto as personagens desabrocham e encarnam a própria criação. O universo tolkieniano é uma Unidade, um todo indivisível. E a individuação dos heróis parece estar inserida em uma “individuação coletiva” que deita por terra a *hybris* de cada povo (a vontade de ser maior, como ocorria com os elfos, a cupidez excessiva dos anões e a tendência que os humanos tinham de se aproximar unilateralmente do mal). Enquanto uma violação da norma que as personagens manifestavam ao colidir contra a ordem das coisas, a *hybris* precisou ser harmonizada pelos principais heróis do *legendarium*, encarnações da palavra *Eä* e da individuação

³¹⁸ JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 83.

do mundo ficcional. Por exemplo, a rebeldia de Fëanor afetou o povo élfico e foi compensada por Galadriel após o contato com Frodo, o portador do Anel. A jornada de cada personagem é uma espécie de *Aleph* borgiano – o ponto onde estão todos os outros pontos do orbe –, e a *Poesia em si mesma* (*Eä*) cintila em tudo, como se brilhasse através de um vidro feito com o sopro de Eru Ilúvatar. Assim, não há diferença entre o criador e a criação. A individuação e a totalidade do universo ficcional são percebidas quando ocorre um esvaziamento da *hybris* dos povos. Quando não existe a noção de um ego separado de Ilúvatar, a perfeita Unidade se manifesta.

Na presente análise, nota-se a individuação que formata o *legendarium* na seguinte concatenação de narrativas – Eru rege uma canção primordial e começa a criação do mundo, Melkor manifesta a dissonância que também é engastada nas personagens, ocorre o violento conflito entre os opostos por causa da diferenciação entre o bem e o mal, os principais heróis integram a sombra da cisão e, finalmente, dissolvem a noção ilusória de um ego separado de tudo. E toda essa linha de desenvolvimento pode ser entendida como a individuação de Eru, que age em si mesmo quando age nas personagens. Criador e criatura são um todo e, fora da concepção dualista imposta por Morgoth, não há nem a cisão nem a “não cisão”, somente a Unidade, a Individuação com inicial maiúscula, *Poesia em si mesma*, o *Lógos* da ficção de Tolkien. A obra do escritor não deixa de ser uma história sobre Eru, o Único. Enquanto uma imagem de Deus (ou Deus enquanto arquétipo), Ilúvatar é a representação da própria totalidade:

não me parece de todo improvável que o arquétipo da totalidade possua, como tal, uma posição central que o aproxime singularmente da imagem de Deus. [...]. A fé tem razão, quando faz o homem ver e sentir no mais profundo de si mesmo a imensidão e inacessibilidade de Deus [...]. É precisamente esta proximidade que deve ser empírica, se não quisermos que ela seja inteiramente desprovida de importância. Só posso conhecer como verdadeiro aquilo que atua em mim. Mas o que não atua em mim pode também não existir. A necessidade religiosa reclama a totalidade, e é por isso que se apodera das imagens da totalidade oferecidas pelo inconsciente,

que emergem das profundezas da natureza psíquica independentemente da ação da consciência³¹⁹.

A história de Eru e das outras personagens é também a manifestação de uma totalidade que o leitor pode conhecer e identificar em si mesmo. Cada narrativa de Tolkien é uma *katabasis* legítima que leva ao interior, sempre reprimido ou recalcado pela contemporaneidade. Cabe ao entusiasta, movido pela coragem de Orfeu ou Psique, concretizar a descida para ouvir a *Poesia em si mesma* (*Eä*) e encontrar o tesouro que está nas profundezas da caverna. Eis a valiosa lição que o leitor pode trazer dos bosques da Terra-média: a vivência íntima do *conhece-te a ti mesmo* oracular, a percepção de que a *Poesia em si mesma* (*Eä*) também existe no interior do ser humano. Assim, a palavra do autor se faz carne nos leitores, como o verbo encarnou em Cristo, e a poética da psique surge em seu esplendor. Se essa conscientização foi realmente sentida pelo leitor, então as palavras não são mais necessárias.

³¹⁹ JUNG, Carl Gustav. **Resposta a Jó**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 129.

Sobre o autor



Sérgio Ricardo Perassoli Junior

Graduado em Psicologia, mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista e doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos. Atua como psicoterapeuta de abordagem junguiana.

Email: perassolistr@gmail.com

Jung explorou as alamedas brumas da natureza humana e apresentou os heróis que habitam o palco da vida, sondando o grande espectro do ser e do existir por meio da fantasia e dos mitos. Ele conhecia muito bem a mitologia greco-romana e a tradição cristã e, portanto, estava familiarizado com dois importantes alicerces da literatura ocidental. Conseqüentemente, sua obra possui um tom poético que praticamente pede uma aproximação com a literatura (não é surpresa o interesse de autores como Northrop Frye, Gaston Bachelard, Mircea Eliade e Joseph Campbell pela teoria do psiquiatra suíço). O estudo dos arquétipos – as imagens literárias comuns que surgem com frequência na literatura – é um retrato daquilo que é essencialmente humano. Enquanto uma imagem que aparece amiúde nas mais diversas literaturas e manifestações da imaginação, a figura arquetípica é uma representação poética da humanidade, é o espírito escrito em redondilha maior.

