

Práticas Crepusculares:

Mytho, Ciência & Educação no Instituto Butantan

- Um estudo de caso em Antropologia Filosófica -

Prof. Dr. Marcos Ferreira Santos¹

Fragmentos adaptados dos volumes I e II da Tese de Doutorado na área de Filosofia da Educação (FEUSP, 1998) para fins didáticos. A paginação correta, bem como as ilustrações, devem ser consultadas nos originais à disposição nas bibliotecas da Faculdade de Educação (FEUSP) e do Instituto Butantan (SP).

I.1.2. Estrutura mítica de sensibilidade Dramática

*"Quando a amada e esperada trovoada chegá
lantes da quadra as marrã vão tê²
Sei qui inda vô vê marrã parí sem querer
Amanhã no amanhecer. Tardã mais sei qui vô ter
Meu dia ainda vai nascer,
E esse tempo da vinda tá perto de vim³
Sete casca arruêra cantaram prá mim⁴
Tatarena vai rodá vai botá fulô⁵
Marela de u'a veis só⁶
Prá ela de u'a veis só..."
(Elomar)⁷*

A dominante reflexa predominante no animal adulto é o *reflexo copulativo*⁸, mais ativo nos períodos de cio, encontrado nos vertebrados superiores: *"sob o signo do ritmo se desenvolve o ato sexual."* Veremos que a sucção do seio materno, assim como as imagens digestivas possuem um prolongamento sexual, é um pré-exercício do coito pelo seu isomorfismo com o caráter predominantemente *rítmico e cíclico* do ato sexual. Não desconsiderando o papel da libido, mas não cedendo ao imperialismo freudiano⁹ de sua onipresença que transforma tudo em sintoma de sua repressão, pois: *"As imagens não valem pelas raízes libidinosas que ocultam, mas pelas flores poéticas e místicas que revelam."*¹⁰ Caso contrário, o imperialismo da repressão resolve sempre o conteúdo imaginário em uma tentativa vergonhosa de enganar a censura. Tal análise é tão subreptícia que alguns teóricos, *escorregam* neste imperialismo.

Reitero a colocação: não desconsidero o papel da libido, porém sua manifestação *privilegiada* como função simbólica é algo que, mesmo no plano tipológico das práticas e no modo analítico da cultura/imaginário, precisa ser revisto tendo-se em conta a conotação etnocêntrica da libido sexual, mesmo com as amplitudes de Jung. A libido não tem uma *"manifestação simbólica"*, mas ela, como energia psíquica e vital, é, antes de tudo, energia simbólica que desencadeia ações a partir das pulsões geradas em seu próprio

¹ Livre-docente em Cultura & Educação, professor de mitologia, Lab_Arte – FEUSP – site: www.marculus.net

² Antes mesmo do ciclo biológico das cabras, elas vão parir. Marrã no sentido de cabra nova, parideira.

³ Expressão bíblica e se estrutura numa profecia: *os tempos da ressurreição estão próximos*. Essa abordagem é uma constante no trabalho de Elomar.

⁴ Árvore medicinal (resquícios de Hermes...) comum na zona caatingueira.

⁵ Árvore que abre em flor, amarela, como anunciadora da chuva.

⁶ Corruptela de "amarelar".

⁷ Elomar Figueira de Mello, "Campo Branco" In: *"Na Quadrada das Águas Perdidas"*, Salvador: Ed. Barrancas do Rio Gavião, 1976.

⁸ Durand, 1981, p.44.

⁹ Durand, 1988:45.

¹⁰ Durand, 1981, p.34.

interior e no intercâmbio com as solicitações da ambiência produz imagens e símbolos: "o semantismo do símbolo é criador. A tese da repressão não pode, com efeito, dar conta da criação artística e das sacudidas da experiência religiosa"¹¹. Quando se privilegia a libido na análise, privilegamos apenas um dos pólos do *trajeto antropológico*. Então, temos a predominância de um estilo psicanalítico (ou mesmo no caso das amplitudes de uma Psicologia Analítica Jung ou Pós-Junguiana), fato que não deixa de representar um certo "reducionismo psicológico" diante das outras possibilidades hermenêuticas sinalizadas pelas contribuições da Antropologia, do Culturalismo, do Pensamento Complexo, da Antropologia Filosófica, da Imaginação Material em Bachelard, da Mitologia Comparada e da História das Religiões, entre outras. O mesmo reducionismo ocorre quando se privilegia o outro pólo em detrimento das pulsões subjetivas e assimiladoras, reduzindo a análise a uma sociografia ou etnografia. Neste conflito de hermenêuticas, as óticas de complementam, porém não devem se reduzir a uma única categoria de análise, sob o risco de perdermos de vista justamente o *gradiente holonômico* em seu outro "olhar".

O reflexo copulativo envolve outras manifestações simbólicas que não podemos, genericamente, atribuir diretamente à libido e sua repressão sexual: primordialmente as imagens cíclicas e rítmicas, como por exemplo, a dança dervish, os mantras, os huaynos andinos, etc e no âmbito das análises grupais, fenômenos como os ritos dispersivos. O próprio Jung afirmava:

"A libido se revela como divisível e pode associar-se a outras funções e áreas que em si nada tem a ver com sexualidade, em forma de afluxos libidinosos." (Jung, 1986, § 190:120).

Se entendermos aqui *libido* como **energia psíquica** movida pela obtenção de satisfação, de conservação e poder, ficará mais claro o seu caráter amplo. Neste sentido, "o conceito de libido no campo da psicologia funcionalmente tem o mesmo significado de energia no campo da física." (Jung, 1986, § 189:119)

A **Dominante Copulativa** e seus derivados motores rítmicos e adjuvantes sensoriais (cinésicos e principalmente musicais) vão possibilitar representações simbólicas cíclicas cuja função primordial será a de dominar o tempo, bem como as representações rítmicas levarão ao mito do progresso, da evolução, do madurar, numa palavra: o *devir*. O fenômeno da *hipotipósis*¹², ou seja, a descrição narrativa de uma imagem realizada com tamanha fidelidade e dinamismo que faz com que tenhamos a impressão de ver realmente a imagem, é uma das características da estrutura dramática. No entanto, precisamos esclarecer que este esquema do progresso relacionado com o *devir* e com o fio condutor narrativo não se confunde com o mito prometeico do *progressismo linear*¹³ ou do *historicismo*, em cujo final sempre triunfante se estabelece o domínio heróico. O próprio Durand nos alerta que: "a dramatização cíclica (...) organiza o mito do retorno, mito sempre ameaçado pelas tentações de um pensamento diurno do retorno triunfal e definitivo"¹⁴. É quando da "combinação dos contrários brota um 'produto' definitivo, um 'progresso' que justifica o devir mesmo, porque a reversibilidade mesma é dominada e se torna promessa."¹⁵

Krzysztof Kieslowski, cineasta polonês que muito admiro pela sua composição simbólica na tela do grande kino-olho, utiliza este recurso cíclico mesmo entre seus diferentes filmes, que remetem, para muito além de um para o outro, para as estruturas simbólicas que constituem o humano. Um exemplo significativo é a figura de uma velha senhora que vai caminhando com dificuldade e com o pequeno corpo todo curvado pelo peso dos anos entre as folhas secas que se espalham pelo vento. Tal cena aparece no singelo e profundamente ambíguo *La Double Vie de Véronique* (Polônia, França e Noruega, 1991) com a bela *Irène Jacob* que interpreta tanto a *Véronique* francesa professora de música como o seu duplo, a *Weronika* polonesa cantora lírica que morre em pleno concerto. A música do compositor polonês contemporâneo Zbigniew Preisner é bastante singular.

Outra cena com a mesma estrutura, onde a velha senhora tenta com dificuldade colocar uma garrafa num coletor público mais alto que ela, aparece em *Trois Couleurs: Bleu* (aqui traduzido como *A Liberdade é Azul*, França/Polônia, 1993) primeira parte de uma trilogia baseada nas três cores da bandeira francesa e nos ideais da revolução francesa, em que Julie (a lindíssima e enigmática atriz e desenhista *Juliette Binoche*) é a viúva que tenta esquecer o passado após a morte de seu marido, compositor famoso que trabalha na "*Sinfonia da Unificação da Europa*", que ela retoma ao final do filme. A música (cíclica e tonal) do mesmo Zbigniew Preisner. No último filme da trilogia, *Rouge* (aqui traduzido como "*A Fraternidade é Vermelha*", com a mesma *Irene Jacob*, a cena se repete novamente, com apenas uma diferença que atesta a fraternidade e a possibilidade da comunicação humana: enquanto a

¹¹ Durand, 1981:375.

¹² Durand, 1981:335; p.401.

¹³ "O mito prometeico está cada vez mais enfraquecido nos nossos dias. O esquema de um progressismo linear, o mitema do benefício através da técnica, está cada vez mais desvalorizado e não é incitador na nossa sociedade. Qualquer sábio sabe bem que o que ele descobre é perigoso, não é unicamente para o bem-estar." (Durand, 1983:58).

¹⁴ Durand, 1981, pp 265-266.

¹⁵ Durand, 1981:322. Mais à frente ele repete: "mostramos aliás até que ponto dependia a estrutura histórica dos arquétipos cíclicos e progressistas, e não o contrário. Por esse motivo, cremos que toda explicação evolucionista ou histórica dos mitos deve ser rechaçada." (p.370).

personagem de Irene se embebe com o fluxo solar da manhã, sentada no banco de um jardim, vê a velha senhora se esforçando por colocar a garrafa no coletor público e a ajuda a colocá-la. Grande gesto simples. Gesto humano. Principalmente para quem viu a obra de Krzysztof e recebe, em seu último filme¹⁶, o testemunho de um *otimismo trágico*.

As representações cíclicas estarão presentes nos vários calendários¹⁷ que tomaram o ciclo lunar como base, principalmente as culturas agrárias, que nos revelam os mistérios do plantio e da colheita, que por sua vez, desabrocham em divindades plurais. Este exemplo azteca bem assinala o valor numinoso regido pelos calendários:

*"Mas, senhores nossos, há os que nos guiam, nos governam,
nos levam aos ombros, nos ensinam como devem ser
venerados nossos deuses, cujos servidores somos nós como a cauda e a asa;
há os que fazem as oferendas, os que incensam,
e os chamados sacerdotes de Quetzalcóatl.
Aos que entendem de discursos, compete a obrigação
de se ocuparem dia e noite, com o oferecer o copal,
com sua oferenda, com os espinhos para sangrar-se.
Os que vêem, os que se dedicam a observar o curso e a marcha ordenada do céu,
a divisão da noite.
Os que estão olhando (lendo), os que contam (ou narram o que lêem)
Os que folheiam ruidosamente os códices.
Os que têm em seu poder a tinta negra e vermelha (a sabedoria)
e tudo o que é pintado,
ele nos levam, nos guiam, nos indicam o caminho.
Os que organizam o calendário,
como seguem seu caminho a conta dos destinos e os dias
e cada uma das vintenas (os meses).
Disto se ocupam, a eles cabe falar dos deuses."¹⁸*

A metamorfose vegetal bem como a regularidade lunar do ciclo menstrual possibilitam a figura do *hermafrodito*: a *coincidentia oppositorum* da bi-idade, da integração do negativo na absorção do cosmo, o andrógino que é o grande filho mediador e harmonizador da integração dos contrários. Daí as imagens constantes da mediação entre regiões limítrofes: o caminho, a ponte, a barca, o *psychopompo*, o mestre, o crepúsculo. A visão cíclica do mundo, como nos casos dos *oroboros*¹⁹, é portadora da função básica do imaginário, de que já falamos, a esperança. Entre o dia e a noite, a aurora e o crepúsculo que não fogem à regularidade esperada.

A tântrica bi-idade de *Shiva-Kali* (hindu), que significa a morte e a vida mediadas pela transformação, esboça a ambigüidade presente em todas as imagens desta estrutura. É muito comum vermos na iconografia tântrica hindustani, Shiva copulando com seu duplo feminino, *Parvati*, enquanto *Kali* está em pé sobre os corpos dos dois. As imagens ambivalentes e ligadas à idéia de transformação como a da porta que é de saída, e que também é de chegada²⁰, ilustram bem o caráter dramático dos mitos: catarse mitopoiética intimamente ligada ao complexo astrobiológico: "Rita hindú, tao chinês, moira grega são figuras que preparam a noção pre-científica de cosmos e a moderna concepção científica do Universo."²¹ Figuras que estão ligadas às cerimônias iniciáticas

¹⁶ Autor e diretor de uma série de filmes chamado "Decálogo", baseado nos dez mandamentos bíblicos, cujos filmes de maior repercussão foram "Não Matarás" e "Não Amarás". Após a trilogia de *Bleu, Blanc e Rouge* havia decidido deixar o cinema. Este cineasta faleceu precocemente no início de 1996 após ter resolvido retomar a câmera. Uma lágrima e um sorriso por Krzysztof.

¹⁷ "Os momentos já não se sucedem sobre um eixo linear. O calendário é uma estrutura periódica, isto é, circular (...) Com efeito, a forma circular do ser não é somente um elemento de diversidade. Ela é ao mesmo tempo e ainda mais um fator de unidade." (Gusdorf, 1953:65)

¹⁸ de um azteca sobrevivente em resposta aos missionários franciscanos que condenavam as antigas crenças na tentativa de conversão católica, extraído de "Colloquios y Doctrina Christiana con que los Doze Frayles de San Francisco enbiados por el Papa Adriano Sesto y por el Emperador Carlos Quinto convirtieron a los Indios de la Nueva Espanya, en Lengua Mexicana y Española", de 1524, In: León-Portilla, 1984, pp 19:20.

¹⁹ "A serpente que morde a cauda não é um fio enrolado, um simples anel de carne, é a dialética material da vida e da morte, não como os contrários da lógica platônica, mas como uma inversão infundável da matéria da morte e da matéria da vida." (Bachelard, 1990b:215).

²⁰ Durand, 1981:277.

²¹ Durand, 1981:285.

para o neófito que completando o ciclo, se cumpridas as provações do labirinto²², passará, por sua vez, a mestre. Tanto porque "são isomorfas deste mito dramático e cíclico do Filho todas as cerimônias iniciáticas (...) a iniciação é mais que uma purificação batismal, é transmutação de um destino."²³ Neste sentido, Fernando Pessoa nos descreve esta passagem:

"O CORPO É A SOMBRA DAS VESTES
QUE ENCOBREM O TEU SER PROFUNDO
VEM A NOITE, QUE É A MORTE
E A SOMBRA ACABOU SEM SER
VAIS NA NOITE SÓ RECORTE,
IGUAL A TI SEM QUERER.

MAS NA ESTALAGEM DO ASSOMBRO
TIRAM-TE OS ANJOS A CAPA
SEGUES SEM CAPA NO OMBRO
COM O POUCO QUE TE TAPA.
ENTÃO ARCANJOS DA ESTRADA
DESPEM-TE E DEIXAM-TE NU
NÃO TEM VESTES, NÃO TENS NADA:
TENS SÓ TEU CORPO, QUE ÉS TU.

POR FIM, NA FUNDA CAVERNA
OS DEUSES DESPEM-TE MAIS
TEU CORPO CESSA, ALMA EXTERNA
MAS VÊS QUE SÃO TEUS IGUAIS.
A SOMBRA DAS TUAS VESTES
FICOU ENTRE NÓS NA SORTE
NÃO ESTÁ MORTO, ENTRE CIPRESTES...
NEÓFITO, NÃO HÁ MORTE."

(" *Iniciação* ", **Fernando Pessoa**
apud Azevedo, 1976b, pp XXXII e XXXIII)

Igualmente cíclicas são as cerimônias orgiásticas: rememoração do caos inicial - diluviano, de onde o ser sai regenerado, e sacrifícios onde a morte pode ser cotejada, numa síntese complexa entre a mitologia lunar, o ritual agrário e a iniciação. Aqui "o sacrifício assinala uma intenção profunda não de apartar-se da condição temporal mediante uma separação ritual, mas de se integrar no tempo, ainda que ele seja destruidor, ainda que seja Kali-Durga, e participar no ciclo total das criações e das destruições cósmicas."²⁴

O animal lunar por excelência será o *dragão* (mais chinês que medieval pelo que este último possui de antítese heróica) pois integra o vôo, o caráter aquático e o aspecto noturno. É a grande serpente-pássaro²⁵. Seu correlato centro-americano é *Quetzalcóatl* (serpente emplumada) que emerge dos mares e reúne as qualidades do pássaro *quetzal* (espécie de Phoenix vermelha) e da serpente marinha detentora dos caracóis marinhos que guardam a eternidade. Todos os animais que aparecem e desaparecem, regulados pelo ciclo lunar e pelas estações: o caracol, o urso, a lebre, o cordeiro, os insetos, crustáceos, répteis, crisálidas, escaravelhos, aranhas, e principalmente, a serpente, mobilizam narrativas nesta estrutura mítica de sensibilidade dramática. Serpente

²² Eliade, 1986.

²³ Durand, 1981:291.

²⁴ Durand, 1981:294.

²⁵ Durand, 1981:302.

que desaparece rapidamente nas entranhas da terra ou da água, símbolo da sabedoria e do tempo. Imagem cíclica por excelência²⁶, é portanto, o *Oroboros*: a serpente que come-se, tal como nas pinturas de areia dos índios *Navajo*, como na representação do galo hespéride no Museu do *Louvre* em Paris, ou ainda na ilustração de Augusto Esteves²⁷ da *mussurana* que engole uma *jararaca*, durante muito tempo símbolo do Instituto Butantan. Serpente que envenena e que cura com suas virtudes médicas e farmacêuticas; aquela que mata e que salva para a vida, símbolo também da perenidade ancestral. Aliada ao isomorfismo de sua constituição oblonga, fálica, está associada ao *Kundalini* hindu: reservatório energético que se encontra no humano ao longo de sua espinha dorsal, a serpente tântrica sexual é precursora da formulação ocidental da libido freudiana. Recordando Bachelard, "a serpente é o sujeito animal do verbo enlaçar e do verbo insinuar-se"²⁸.

Como toda a simbologia circular, a moeda denária é parte desta *estrutura dramática* que Durand classifica também no Regime Noturno ao lado da estrutura mística. Dela se afiguram os instrumentos técnicos a partir da roda, principalmente, a roda de fiar que serve de instrumento para dar concretude ao trabalho das fiandeiras, ao domínio do tecido, das cadeias, das tramas, que são por sua vez, elementos da estrutura mística.

Roda de fiar que, no seu ritmo e ciclo, domina os fios do tempo e do destino. A mesma roda de fiar que Gandhi utilizava em suas viagens pela Índia, quando das campanhas pela independência baseadas no *ahimsa* (não-violência) e *satyagraha* (apêgo à verdade), semeando vários *ashram*²⁹ pelo caminho. Foi utilizada como símbolo na bandeira indiana.

"Toda lua, todo ano, todo dia, todo vento caminha e passa também. Todo sangue chega também à sua quietude, assim como chega a seu poder e a seu tempo." (Cuauhtémoc, nas profecias de *Chilam Balam de Chumayel*, apud Portillo, 1982:129).

De outro lado, o esquema rítmico possibilita, pela sua repetição³⁰ e seu entrecruzar de opostos, os símbolos baseados na *cruz* (totalização do espaço) e no *fogo* (sobretudo como libido energética), dos quais o caráter rítmico e repetitivo modulam a música, as canções, as tamboriladas que se forjam a partir do fogo e da harmonização de contrários na arquitetura musical universal, que entrementes, é um domínio do tempo: "Odin e seus sacerdotes são forjadores de canções'. No Ocidente existirá uma sobrevivência de tal relação entre os zingaros, ao mesmo tempo, ferreiros e músicos. Esta afinidade da música, especialmente rítmica, da dança e da poesia acompanhada, e das artes do fogo que se encontram em níveis culturais muito diferentes, é ainda mais explícita na constelação música-sexualidade."³¹

Esta totalização ou espírito holonômico, que prefiro chamar de *visão cíclica*, não se confunde com o espírito sistêmico das estruturas heróicas, de querer arranjar as coisas num sistema para que se possa controlá-lo e dominá-lo, como ocorre nas *teorias sistêmicas* e na sua mais antiga herança hegeliana. Lembremos de passagem que estas teorias, muito correntes em nosso meio, a partir dos anos 50 com o avanço das pesquisas em Inteligência Artificial e no neo-behaviourismo, estabelece a identificação de *inputs* de entrada e *outputs* de saída que são processados no interior de uma "black box", caixa negra, sendo necessário uma *retroalimentação* (*feed-back*) para controlar o processamento e garantir *outputs* desejáveis. O próprio Durand, que utiliza o termo "espírito de sistema", nos alerta para que não se estabeleça esta confusão: "Não há que se confundir sistêmico com espírito de sistema. É justamente o contrário!"³²

O ritmo que vai confluir tanto na percepção cíclica como no *espírito de sistema* está também na base da própria produção do fogo. Assim como os primeiros conquistadores do fogo o obtinham pela fricção de duas madeiras em formato de cruz, Durand nos ilustra como a ambiência nos solicita pulsões ancestrais com a experiência interessante realizada com seus alunos em que deveriam imaginar-se na situação de um Robinson Crusóe e que todos pretenderam reinventar o fogo. Dentre os alunos, 85% deles tentaram

²⁶ Durand, 1981:55.

²⁷ Augusto Esteves (1891-1966), desenhista e ceroplasta do Instituto Butantan, ilustrou o livro *Defesa contra o Ofidismo* (1914), de Vital Brazil. Ilustrou vários cartazes sobre higiene e profilaxia para a atividade didática do Instituto, além de vários trabalhos científicos. Participou da organização da escola noturna para alfabetização de adultos até sair do Instituto juntamente com Vital Brazil em 1919. Voltou para São Paulo em 1936 e muitas de suas peças em cêra e outros trabalhos são utilizados e guardados no Museu do Hospital das Clínicas e no Instituto Oscar Freire. Casou-se com a filha de Vital Brazil, Dona Alvarina Brazil Esteves (Instituto Butantan, 1983:4).

²⁸ Bachelard, 1990b:216. Veja-se também Durand, 1981:301.

²⁹ *Ashram*, em si, já é uma palavra heurística: quer dizer em sânscrito ao mesmo tempo: fazenda, comunidade, mundo. Denominação das comunidades que Gandhi ia formando nas suas viagens pela Índia, antes da independência, e na divulgação das doutrinas de *ahimsa* e *satyagraha*.

³⁰ "mais que contar, como faz a história, o papel do mito parece consistir em repetir, como faz a música" (Durand, 1981:344). "O mundo da repetição é o mundo da criação continuada. A repetição assegura a reintegração do tempo humano no interior do tempo primordial" (Gusdorf, 1953:28).

³¹ Durand, 1981:319.

³² Durand, 1981:15.

por fricção, e destes 97% confessaram nunca ter utilizado tal procedimento³³. O fogo, portanto, se origina na fricção rítmica, assim como a vida se origina da cópula igualmente rítmica.

Bastão mágico que possibilita o fogo, constatamos o deslizamento da madeira friccionada para a árvore de onde ela provém. A estrutura dramática privilegia a imagem da árvore que, muito embora verticalizante, não possui a mesma conotação ascensional que veremos na estrutura heróica. Daí também ter papel fundamental na estrutura dramática a imagem do **cajado**. Espécie de "árvore portátil", o cajado, o bastão mágico e o caduceu possuem esta virtude verticalizante e totalizadora da árvore primordial, modelo ontológico para o *anthropos*.

"A árvore da sabedoria é o título dado pelos aderentes da Religião da Sabedoria (Bodhidarma) ... Nagarjuna, o fundador da Escola Madhymika chamavam a Árvore-Dragão, sendo o Dragão o símbolo da sabedoria e do conhecimento. A árvore é respeitada porque foi sob a árvore Bodhi (da sabedoria) que Buda (Gautama Siddhartha) recebeu a sua nascença e esclarecimento, pregou o seu primeiro sermão, e morreu." (**Blavatsky** In: *A Voz do Silêncio*, Segundo Fragmento, nota à p.32).

A árvore dramática, através de sua frondosidade, é totalização da individualidade humana: de suas raízes enterradas à terra se alça aos céus com seus frutos e flores, boas e más³⁴. Símbolo do destino humano é o instrumento predileto para historiadores (árvore genealógica) e para biólogos (evolução das espécies). O cerebelo é chamado "a árvore da vida". Sinaliza a história messiânica do povo judeu através do *Complexo de Jessé*. A árvore não sacrifica, mas é lenha queimada ao sacrifício. Poderíamos dizer, no limite, que a árvore dramática é uma aurora verde³⁵.

A estrutura dramática se baseará, portanto, na:

- harmonização (musical) dos contrários – a *coincidentia oppositorum*;
- dialética contrastante (sua dramaticidade e espírito holonômico);
- historicidade: **a volta ao passado** (do ser) e **o devir** (voltar-se para o futuro).

Seus esquemas verbais se concentrarão, de um lado, no *voltar*, no *enumerar* (cíclico); e de outro, no *amadurecer*, no *progredir* (seu caráter *telésforo*). Seus arquétipos mais visíveis serão paradoxalmente o atrás, o passado; e o adiante, o porvir. Conseqüentemente, sua expressão filosófica será as filosofias da História, as representações diacrônicas que reúnem as contradições pelo fator tempo, nas quais o princípio de **causalidade**, principalmente, final e eficiente, como também *múltipla*, será predominante. Causalidades múltiplas, paradoxais, contraditórias, integrativas, instaurativas.

De um lado, as categorias simbolizadoras se darão no **cajado**, ou seja, a haste verticalizante (caduceu de Hermes, cajados dos peregrinos e grandes mestres em toda a iconografia mítica). De outro lado, se darão na imagem do círculo (totalização e perfeição segundo os árabes), bem como no **arco** ou **semi-círculo** no seu valor de nascente, aurora ou crepúsculo. Aqui não se trata de uma imagem *espetacular*, como ocorre à estrutura heróica, e como ocorreria a uma primeira e afoita observação sobre o seu caráter luminoso e celestial mas, primordialmente, trata-se de uma imagem de movimento cíclico, rítmico e dramático. Instante poético dos horizontes, não é imagem celestial. Muito pelo contrário, marca o nascimento ou a morte de uma jornada celeste com suas asas rubro-alaranjadas de uma phoenix que emerge das profundezas minerais e vegetais do horizonte. Fenômeno cósmico que proporciona ao organismo biológico a restauração dos *schêmes* sensoriais da penetração, da cópula e do ritmo. Neste sentido, concorda o mitólogo romeno Mircea Eliade quando afirma: "O *sêmen humano e animal é, conseqüentemente, 'incandescente' e 'líquido'*" (Eliade, 1979:114). É esta unidade de espírito-luz-semen *virile* (p.109) que o fenômeno do crepúsculo desperta e que é assimilado pela estrutura dramática³⁶. **Hermes** prenuncia seu retorno.

Vejamos alguns exemplos concretos da predominância desta estrutura mítica de sensibilidade drâmática no pensamento e na obra de dois precursores que nos servirão, entre outros, de alicerces prático-teóricos: Jung e Mounier. Pensamento e a "*Lebenswelt*" que servirão de massa nas mãos do oleiro que chamamos de **inconsciente**. De um lado e de outro são inconscientes que se comunicam como nos ritos de iniciação. Deles provém uma das questões que aqui nos mobilizará:

- Mas em que mito vive o homem de nossos dias?
- No mito cristão, poder-se-ia dizer.
- Por acaso vives nele? algo perguntou em mim.
- Respondendo com toda a honestidade, não! Não é o mito no qual vivo.

³³ Durand, 1981, pp 316-318.

³⁴ Durand, 1981:326.

³⁵ "Essa calota de nuvens, o sonhador a viu formar-se na terra. É a coluna de fumaça de sua lareira ao entardecer. Ela se esmaga e se estende contra a abóbada do céu, negra folhagem da árvore crepuscular." (**Bachelard**, 1990a:223).

³⁶ Veja-se também Eliade, Mircea. *Significations de la "Lumière Intérieure"*. *Eranos-Jahrbuch*, 25: 189-242, 1957.

- Então não vivemos mais um mito?
 - Não. Parece que não vivemos mais um mito.
 - Mas qual é o mito para ti, o mito no qual vives?
- Sentia-me cada vez menos à vontade e parei de pensar. Atingira um limite.” (Jung, 1995:152).

Muitos são os perigos que se apresentam neste tipo de empreitada. A inflação do ego, a capitulação da razão, principalmente nesta era de transição, em que o paradigma clássico como expressão prometeica já apresenta os sinais de sua exaustão, e um novo gradiente holonômico no retorno de *Hermes*, por sua própria natureza, não apresenta nomias rígidas e claras como seu antecessor. Aqui não se abandona a razão, mas nos deixamos guiar por uma razão outra, *hermética ratio*.

“o mito é ou pode ser equívoco, tal como o oráculo de Delfos ou num sonho. Não poderemos, nem devemos renunciar ao uso da razão; e não devemos também abandonar a esperança de que o **instinto** se precipite em nossa ajuda.” (Jung, 1995:294).

As idéias e as formas de atuação que as embasam, em minha trajetória particular, me levam a postular a possibilidade de “práticas crepusculares” as quais vêm de encontro a muitas noções e experiências de Mounier e de Jung, bem como de vários pensadores da “Escola de Eranos”, e mais recentemente, dos grupos que se dedicam às pesquisas sobre o Imaginário, a Sócio-Antropologia, a Antropologia Profunda.

“Quanto maior for o domínio da razão crítica, tanto mais nossa vida se empobrecerá; e quanto mais formos aptos a tornar consciente o que é mito, tanto maior será a quantidade de vida que integraremos. A superestima da razão tem algo em comum com o poder do estado absoluto: sob seu domínio o indivíduo perece.” (Jung, 1995:262).

É da necessidade de esclarecer o nosso próprio mito pessoal, tentando não eliminar as sombras, mas tentando integrá-las conscientemente, que a tentativa desta mitogênese avança sobre Mounier e Jung, ilustrando as estruturas míticas de sensibilidades. Muito sobre Jung já se escreveu e a produção sobre a Psicologia Analítica já toma ares de uma “tradição”, muito embora esta “tradição” permaneça obscura e mesmo ignorada para muitos. Não me insiro nela, e talvez profane e cometa algumas heresias ao extrair determinados trechos de sua ‘história’, justapondo-os a outros na medida em que me interpelam e ressoam em mim, seguindo o único fio de Ariadne que me é possível: minha aposta crepuscular entre os domínios diurno e noturno dos regimes de imagens arquetipológicas como resposta antropológica à mobilização tensional da construção da “**pessoa**” frente ao mundo. Seu correlato junguiano é o processo de **individuação**.

A *chama do Xamã* é ao mesmo tempo uma chama (archote) que se acende na noite escura, como também uma *chamada* quando se divisa o sol a pino depois do espetáculo crepuscular do conhecimento matutino (o conhecimento de si mesmo). Assim os trechos que “*recito*” aqui serão como a invocação da própria presença **numimosa** do “*herói*”. E, “*se o destino for benevolente...*” preparo aqui a terra com a farinha de cevada torrada (a mesma farinha do pão prometeico e da cerveja dionisíaca, que passaram pelo fogo hermesiano e shivaya da transformação) para a sua chegada:

“A recitação é comparada a um poderoso sortilégio. Ela ajuda a obter vantagens de todo tipo, particularmente êxito na caça e na guerra (...) Antes de iniciar a recitação, prepara-se uma área, que é pulverizada com farinha de cevada torrada. A audiência senta-se ao redor. O bardo recita a epopéia durante diversos dias. Dizem que, em outros tempos, viam-se nessa ocasião as pegadas dos cascos do cavalo de Gesar sobre a área preparada. A recitação, portanto, provocava a **presença real** do herói.” (Stein, “Recherches sur l’épopée et le barde au Tibet”, Paris, 1959 apud Eliade, 1972:15).

Então, vejamos uma primeira lembrança de Jung que se harmonizará com as características da estrutura mítica de sensibilidade dramática:

“Olhe lá longe, as montanhas vermelhas. Vi os Alpes pela primeira vez! Disseram-me então que no dia seguinte as crianças de Dachsen fariam uma excursão escolar a Zurique sobre o Uetliberg. Eu queria a todo custo ir com elas. Mas, para minha tristeza, disseram-me que crianças tão pequenas não poderiam participar. Não havia nada a fazer. A partir desse momento, Zurique, o Uetliberg foram para mim a inacessível terra prometida, perto das flamejantes montanhas cobertas de neve.” (Jung, 1995:21)

Esta lembrança de Jung em seu “*Memórias, Sonhos e Reflexões*” nos remete à contradição imanente entre as montanhas flamejantes e a cobertura da neve, num sentimento que mescla o entusiasmo pela descoberta e a impossibilidade de alcançá-la. Prazer e dor unem-se precocemente, não apenas no pequeno Jung, mas em todas as crianças. É a presença contraditória e dramática do sêmen incandescente (montanhas flamejantes) e ao mesmo tempo líqüido (a neve). Outras duas lembranças de Jung apresentadas em sua autobiografia demonstram o desenvolvimento desta *estrutura dramática*:

“Ninguém conseguia afastar-me da margem. O sol cintilava sobre as águas. As vagas produzidas pelos barcos a vapor chegavam até a margem, desenhando nervuras delicadas na areia do fundo. O lago se estendia por uma distância incalculável e esta amplidão era uma delícia inconcebível, em esplendor sem igual. Foi então que se fixou fortemente em mim a idéia de que eu deveria viver à beira de um lago. Parecia-me impossível viver sem a proximidade da água.” (p.22)

A curiosidade pelo fenômeno da morte, não como algo a ser evitado ou que cause terror, mas a ser conhecido, e portanto controlado, de conformidade com a estrutura dramática:

“(…) gente desconhecida, afobação, alvoroço. A empregada veio correndo: ‘Os pescadores encontraram um cadáver logo abaixo das quedas do Reno.’ (...) Eu logo quis ver o cadáver. Minha mãe me deteve e proibiu-me terminantemente de ir ao jardim. Quando os homens foram embora, atravessei depressa o jardim, às escondidas, para ir à lavanderia. A porta estava fechada. Fiz então a volta da casa. Atrás dela, no alto, havia uma vala em declive através da qual escorria uma água sanguinolenta (...) nessa época ainda não tinha completado quatro anos.” (p.22)

O aspecto musical da estrutura dramática se revela em Jung na sua paixão pela música, mas também pela marcante presença do pai:

“(…) estou inquieto, febril, sem sono. Meu pai me carrega nos braços, vai e vem no quarto, cantarolando velhas melodias de estudante. Lembro-me que uma delas me agradava particularmente e sempre me acalmava. Era a canção do Soberano: ‘Que tudo se cale, e cada qual se incline...’. O começo era mais ou menos esse. Lembro-me até hoje da voz de meu pai, cantando para mim no silêncio da noite.” (p.22)

A esta lembrança da infância de Jung, contrapomos um desejo bem posterior: *“Pouco antes de sua morte, [Jung] acalentou a idéia de fazer uma ‘harpa eólia’ em Bollingen: um instrumento de cordas pendurado numa árvore que produz curiosos sons quando o vento se choca com ele. Uma idéia verdadeiramente típica de um Merlim!”* (Von Franz, 1990:226). Não somente típica de Merlin, mas intimamente ligada ao inventor da lira, o próprio Hermes.

Como não perceber a mesma estrutura mítica de sensibilidade dramática também em Emmanuel Mounier no célebre início de seu *“Traité du Caractère”*, em uma de suas constantes referências à música e ao processo de personalização:

“A pessoa não é uma arquitetura imóvel, ela dura, se experimenta ao abrigo do tempo. Sua estrutura, a bem dizer, é mais semelhante a um desenvolvimento musical do que a uma arquitetura. Não podemos imaginá-la fora do tempo (...) Como um contraponto, ela guarda na sua mobilidade sempre uma nova arquitetura axial feita de temas permanentes e de uma regra de composição.” (Mounier, 1947:51)

Ou ainda podemos ver claras indicações do movimento das imagens na estrutura dramática relacionado com o caráter cíclico, mais ligado à sua personalidade e não tanto à sua produção intelectual (se é que podemos distinguí-los no caso de Mounier...), ao mesmo tempo cíclico e profundo, e atestando a mesma necessidade da água, do *olho úmido* de um lago, além da referência também às nossas intuições crepusculares. Considero este um dos trechos capitais de Mounier, onde toda a sua carga poética se põe na pena do filósofo-poeta no crepúsculo tanto matinal como vespertino:

“uma manhã – ela será bem miraculosa por todas as convergências e as surpresas que ela fará erguer – eu te levarei a um verdadeiro lago da montanha, quando os rochedos são uma muralha de aço ao lado onde a noite se agarra, e na direção do poente já aveludado a animação morna de uma face viva. Tu verás: não uma dobra na superfície, uma nitidez inumana, mas a torrente rouca no fundo, e se reparares bem nesta superfície, não é de metal, não é um espelho, mas a fina pele de um olho úmido.” (Mounier, 1950:928).

Como não perceber nesta passagem altamente poética, o devaneio de uma imaginação material como Bachelard nos ensina, percebendo sair da matéria densa e escura dos rochedos como aço guardando a noite que se agarra, o poente aveludado e morno. Não é a chama característica da estrutura dramática pois que, não consome, mas aquece? E de onde se prefigura da torrente rouca do fundo, a fina pele de um olho úmido. Não se trata do olho luminoso nem o metal duro do heróico, nem do olho negro e narcísico espelho do místico, mas sim uma face viva e a fina pele (liminal) de um olho úmido das águas primordiais: nascimento e morte.

Temos aqui o mesmo drama crepuscular que Durand chama de *“drama agrolunar”*: *“serve de suporte arquetípico a uma dialética que não é mais de separação, nem tampouco de inversão de valores, senão que, por ordenação em um relato ou em uma*

perspectiva imaginária, faz servir situações nefastas e valores negativos ao progresso dos valores positivos.”³⁷ O que vem a caracterizar a estrutura mítica de sensibilidade dramática.

Ainda que Von Franz faça restrições (a meu ver um tanto quanto infundadas) quanto à “Arquetipologia Geral” desenvolvida por Durand, observando o perigo da falta de clareza frente ao fenômeno da “contaminação” entre os arquétipos; é justamente por estar no pólo contrário de suas restrições, é que a obra de Durand me serve de *chave* inicial para adentrar a gênese do mito pessoal. Ela afirma:

“Uma delimitação racional de certos tipos de motivos tal como a empreendida por Durand, por exemplo, é, portanto, arbitrária. Em outras palavras, as representações arquetípicas fogem a toda tentativa de apreensão acadêmica, isto é, puramente intelectual ou intuitiva. Elas só são delimitadas e genuinamente apreensíveis na cultura concreta de um povo ou no trabalho e na experiência de um indivíduo. Sem essa ‘espécie de’ base na realidade psicológica, podemos apenas descrever toda a representação arquetípica como ‘tudo em tudo e em tudo o mais’, seguindo em frente e interpretando-as ao bel prazer. Muitos investigadores se afogaram neste mar.” (Von Franz, 1990:107).

Sem querer alongar-me por demasiado nestas querelas, o próprio Durand faz diversas observações em suas obras sobre a tensão existente entre o *a priori* arquetípico e a roupagem cultural de que se reveste em diferentes espaços e tempos. O trabalho apresentado por Durand, e ao qual tomamos a liberdade de acrescentar alguns aspectos míticos para evidenciar a especificidade da estrutura dramática, não é uma chave classificatória nos moldes de uma taxonomia racional, cartesiana, estática e que deva ser aplicada de modo arbitrário, estruturalista (no mau sentido do termo...). Muito pelo contrário. Trata-se de um quadro sinóptico que permite visualizar as diferenças básicas entre os símbolos, esquemas verbais, dominantes reflexológicas das três estruturas míticas de sensibilidade que são englobadas pelos dois regimes de imagens.

Para se adotar o que Durand chama de uma **mitodologia**, ou seja, uma compreensão a partir de hermenêuticas instauradoras de sentido para uma fantástica transcendental, com base na detecção de *mitemas* (unidades semânticas mínimas) e *mitologemas* (unidades mínimas de ação mítica na narrativa) através das ressonâncias, recorrências ou redundâncias que são indicadoras de um mito³⁸ e pregnâncias simbólicas³⁹; e que se desdobra numa *mitocrítica* (textual)⁴⁰ e numa *mitanálise* (contextual)⁴¹, portanto, é necessário a dinamização da leitura num contexto espaço-temporal concreto (uma cultura num determinado momento histórico) para apreender a forma com que se manifesta o trajeto mítico e poder estabelecer as relações existentes com a invariância arquetipal num aprofundamento da análise. A interpretação a “*bel prazer*”, bem como a sua aplicação estática e arbitrária é resultado de uma leitura apressada, superficial e inconsistente de quem o aplica dessa forma. É um dilema não exclusivo para o caso da Arquetipologia Geral do Imaginário em Durand, mas uma contingência que perpassa todo trabalho intelectual. Principalmente quando ele avança sobre e além das amarras seguras da lógica aristotélica, o que gera desconforto e insegurança ao investigador formado sobre esta base clássica.

Ainda neste sentido, podemos afirmar que a descrição didática de Durand em sua arquetipologia nos fornece **adjetivos qualitativos** para os efeitos da invariância arquetipal, mais do que substantivos descritivos. Assim como nas análises dinâmicas de Bachelard, precisamos imaginar com a matéria, pensar as palavras com mais calma e vagar, daí a florescência dos adjetivos que retratam com maior fidelidade o movimento que se constata. Não se trata de uma taxonomia.

Lembramos com Progoff a mesma advertência ao relacionar o conceito de *sincronicidade* de Jung com a teoria da relatividade de Einstein, mais a partir das conversas informais de ambos no almoço em Zurique, do que pelo confronto teórico:

“Eis porque, na palestra que proferi em Eranos em 1966, afirmei que, em última análise, é incorreto dar nomes aos arquétipos, se com isso estamos pretendendo dizer que cada um possui uma existência específica e individual. Mas é

³⁷ Durand, 1981:285. Neste caso, também nos ilustra significativamente a dialética de Blondel: “a dialética é sempre aquela do dinamismo vital e vitalizante (...) como atividade incessante se revela perene fluindo em um tríptico estado de ‘escuro, penumbra e luz’, e neste fluxo se recompõe a vívida unidade de nossa pessoa. O seu âmbito de competência e de domínio, como a ação, abraça todo o real” (Blondel, 1973:XIII).

³⁸ Durand, 1982:75.

³⁹ No sentido de Cassirer, 1973, vol. III:202. Durand a sintetiza como: “impotência constitutiva que condena o pensamento a jamais poder intuir objetivamente uma coisa, mas a integrá-la imediatamente em um sentido.” (1988:58).

⁴⁰ “Mitocrítica é justamente uma crítica do tipo literária, como se diz, crítica de um texto, crítica que tenta por a descoberto por detrás do texto, quer seja um texto literário (poema, romance, peça de teatro, etc.) ou mesmo o estilo de todo o conjunto de uma época – mas, em rigor, texto jornalístico – que tenta por a descoberto um núcleo mítico, uma narrativa fundamental (...) um texto olha-nos” (Durand, 1982:66).

⁴¹ “Consiste numa deslocação dos métodos [da mitocrítica] para um campo mais largo que o do texto literário, para um campo mais largo e, por isso mesmo, muito mais aleatório: o campo do aparelho ou das instituições ou das práticas sociais.” (Durand, 1982:87). Abarca tanto os objetos, hábitos, costumes, opiniões, monumentos como também os documentos (p.89).

correto usar aquele termo como adjetivo, pois nesse caso estaremos falando do efeito arquetípico geral produzido pela qualidade organizacional dos arquétipos." (Proffoff, 1989:138).

Percebemos que Jung nos deixa indicações inconscientes desta estruturação dramática e a maneira peculiar de sua personalidade integrar os três modos que Durand, tempos depois, viria descobrir e organizar didaticamente. Aqui é que vejo como infundada a restrição de Von Franz: não se trata de uma "delimitação racional e arbitrária" (neste sentido as próprias postulações de Jung o seriam), mas tão somente um instrumental que organiza nossas reflexões e investigações sobre o arquetípico, possibilitando ampliações e intercruzamentos heurísticos. A invariância arquetípica se complementa e serve de base à diversidade simbólico-cultural. Não a exclui!

Ao situarmos Jung e Mounier sob o domínio de uma **estrutura dramática**, sob o signo de *Hermes*, verificamos sinais antecedentes exteriores desta filiação na presença da phoenix :

"Originariamente, a família Jung tinha uma fênix como animal heráldico, o que, sem dúvida, tem uma relação com a palavra Jung (jovem), *Jugend* (juventude), 'rejuvenescimento'. Mas meu avô modificou os elementos do brasão, provavelmente por reatividade ao pai. Era franco-maçom entusiasta e grão-mestre da Loja Suíça. Deve-se provavelmente a essa circunstância a modificação que introduziu nas suas armas (...) meu brasão não tem mais a fênix de outrora: tem em cima, à direita, uma cruz azul e embaixo, à esquerda, um cacho de uvas azul sobre campo dourado; entre ambos há uma faixa azul, com uma estrela de ouro. Essa disposição simbólica é franco-maçônica ou rosa-cruciana. Da mesma forma que a rosa e a cruz representam a problemática dos contrastes rosa-crucianos (per cruceum ad rosam), o cristão e o dionisíaco, cruz e uvas, são o símbolo do espírito celeste e o ctônico⁴². O símbolo da união é representado pela estrela de ouro, aurum philosophorum." (Jung, 1995:207).

Aniela Jaffé anota que há uma outra versão do brasão em cuja variante há uma borboleta saindo da crisálida⁴³, o que mais uma vez sinaliza o caráter de *transformação*, de *rejuvenescimento* e de *fusão disseminatória* entre os elementos ctônicos como a crisálida ou a uva, e os elementos celestes como a borboleta ou a cruz. *Hermes* se prenuncia.

Este caráter hermafrodita da transformação hermesiana opera sobre a linguagem também. Jung, já na década de 50, reconheceria:

"A linguagem com que me exprimo deve ser equívoca, isto é, de duplo sentido, se quiser levar em conta a natureza da psique e seu duplo aspecto. É conscientemente e com deliberação que procuro a expressão de duplo sentido: para corresponder à natureza do ser, ela é preferível à expressão unívoca (...) Permito voluntariamente que todas as gamas sonoras ressoem visto que, por um lado, elas existem de fato e, por outro, podem dar uma imagem mais fiel da realidade. A expressão unívoca só tem sentido quando se trata de constatar fatos e não quando se trata de interpretação, pois o 'sentido' não é uma tautologia, mas inclui em si sempre mais do que o objeto concreto do enunciado." (Jung, "Trechos de uma Carta a Um Jovem Erudito" - 1952 In: 1995:322)

Já vimos anteriormente as constantes acusações de ambigüidade à Mounier e também à Merleau-Ponty que, neste ponto concordam também com Jung. O caso de Bachelard é evidentemente idêntico ao mergulhar na polissemia da palavra e da matéria. Vejamos, então, como isto se dá no pensamento de Berdyaev:

"Um sentido objetivado carece de todo sentido para mim. Só pode haver sentido no subjetivo; no objetivo se faz unicamente um engodo deste sentido. É assombroso como a gente se submete com tanta facilidade à imposição que lhe fazem de tal sentido, sentido que, na realidade, não tem relação alguma com seu destino individual e irreiterável. A harmonia do mundo, o triunfo da razão do mundo, do progresso, a prosperidade e o florescimento de qualquer classe de coletividade – Estado, nação, sociedade – quantos ídolos aos quais se submete o homem ou aos quais ele se submete voluntariamente! Ah, quanto me aborreço com esta espécie de escravidão! O problema do destino eterno se levanta frente a cada ser humano, frente a cada ser vivente, e toda objetivação deste problema não é mais que mentira." (Berdyaev, 1957:271).

Mais que uma influência sobre a linguagem, é uma transmutação na própria operação lógica, no sentido de possibilitar um pensamento *recursivo*. A tensão não é eliminada entre os pólos antagônicos, pois que são complementares. Como resultado deste embate concorrente, a análise se desloca para um patamar de maior complexidade, como na noção de *boucle recursif* de Morin, ao

⁴² Ctônico é um adjetivo que nos remete às qualidades daquilo que pertence ao domínio das profundezas da terra, *kthon*, em grego.

⁴³ *apud Jung*, 1995:349.

contrário da *dialética sintetizadora* que finda por apagar os dois pólos numa síntese que tende a um absoluto estático. Em Mounier, isto se dá na *tensão permanente* característica de seu pensamento. Da mesma forma, Merleau-Ponty aposta na sua dialética-sem-síntese evidenciando a necessidade do não-apagamento dos pólos que são na realidade indissociáveis, criticando o pensamento de "sobrevôo". Bachelard exemplifica tal recurso ao mergulhar na matéria e tratar da *sublimação* na imaginação material: a água, ar, terra e fogo nos conduzem a realizar na *poiésis*, na elaboração da imagem, aquilo que a palavra isolada não dá conta e, desta forma, gera um novo relacionamento com a matéria pela ação sublimadora, mantendo a tensão que lhe dá movimento. É o fundamento da *ética paradoxal* e da *filosofia do conflito* em Berdyaev, bem como a forma própria de operar que possibilita uma *Fantástica Transcendental* para Durand. Correlato daquilo que Jung exercita com seu método de *amplificação*.

Continuemos a verificar a presença anunciadora dos elementos hermesianos em sua configuração alada, bem como *puer aeternus*, se distinguindo com clareza neste sonho de Jung num período em que começava a aprofundar-se no estudo da alquimia:

"Estava sentado numa cadeira dourada de estilo Renascença, diante de uma mesa de rara beleza, talhada em pedra verde, semelhante à esmeralda. Sentado, olhava a paisagem à distância (...) meus filhos também estavam sentados à mesa. De repente um pássaro branco baixou; era uma gaivota pequena ou uma pomba. Pousou graciosamente na mesa, perto de nós; fiz um sinal às crianças que não se movessem a fim de não assustar o belo pássaro branco. No mesmo instante a pomba transformou-se numa menina de cerca de oito anos, de cabelos de um louro dourado. Ela saiu correndo com meus filhos e, juntos, começaram a brincar nas maravilhosas colunatas do castelo. Eu continuava mergulhado em meus pensamentos, refletindo sobre o que acabara de acontecer. A menina voltou nesse instante e cingiu-me afetuosamente o pescoço com um braço. De repente desapareceu e em seu lugar surgiu novamente a pomba falando com voz humana e lenta: 'Só nas primeiras horas da noite posso transformar-me num ser humano, enquanto o pombo cuida dos doze mortos.' Dizendo isto, levantou vôo no espaço azul e eu despertei. (...) O que poderia um pombo fazer com doze mortos? Quanto à mesa de esmeralda, lembrou-me a história da tábula smeragdina da lenda alquimista de Hermes Trimegisto." (Jung, 1995:153)

Os elementos presentes neste sonho nos remetem à figura de Hermes, bem como à de seu correlato romano-alquímico-medieval, **Mercurius**. A cor verde constante nestes elementos atestam a ligação de Hermes com a natureza, sendo ele a mediação entre a natureza e a cultura, entre os homens e os deuses, protetor dos animais. Neste sentido, Mounier lembraria o correlato cristão de Hermes: *"não é por acaso [que] a flor da Idade Média produziu um São Francisco"*⁴⁴.

Aqui é preciso estabelecer algumas distinções que me parecem necessárias. Quando utilizo o adjetivo **"hermesiano"** me refiro a todas as constelações e configurações que tem relação homóloga ao mito de Hermes, ou de seus correlatos: latino (*Mercurius*), medieval (*Merlin*), alquímicos (*Hermes-Thot*), egípcio (*Osiris*), germânico (*Odin/Wotan*), persa (*Mithra e Mazdah*), cristão (*São Francisco*), brasileiro (*boto*), etc. Estas configurações se dão tal como na **estrutura dramática**, e são partilhadas por todos aqueles que se identificam com o *"novo"* espírito antropológico que se divisa no *gradiente holonômico*.

Já quando utilizo o termo **"hermético"** me refiro às degradações e usuras simbólicas do mito hermesiano, seja no caráter *"místico-esotérico"* de várias especulações (e *"modismos"* atuais) que se intensificaram a partir da Idade Média, seja no caráter fechado das confrarias que as estimulavam (ainda que tivessem o seu relativo valor), mas que em virtude de seu enclausuramento se petrificaram, desenraizando-se da matriz hermesiana. Para tanto, nos valem dos estudos de Mircea Eliade (1971, 1974 e 1979), Bernard Roger (1991), René Guénon (1921 e 1937) e Badia (1993:52 ss.). *Newlton Roberval Eichenberg*, por exemplo, na nota 49 da excelente tradução da obra de Roger (1991) nos esclarece que no desenvolvimento da alquimia era comum a distinção entre os *"invejosos"*, autores que utilizavam uma linguagem extremamente simbólica e cifrada, cuja leitura exigia a presença do mestre, fechando-se à comunicação das descobertas⁴⁵, muitas vezes obscurecendo o texto além do necessário e, quando não, utilizando-se inclusive da mentira; e os chamados *"autores da Obra"* ou *"caridosos"* que, verdadeiramente hermesianos, nos legaram contribuições concretas em sua gnose, pois além de se manterem no nível de sinceridade "permitido", oferecem também pistas adicionais. Assim, considero infundadas e inócuas as acusações (e desprezos significativos) correntes, principalmente na Academia, de que os estudos, reflexões, bem como a linguagem empregada nos estudos antropológicos sobre o Imaginário, assim como os empregados por Jung, seriam *herméticos*. Cabe aqui reafirmar que são **hermesianos**.

Nesta mesma linha de esclarecimentos, acreditamos ser oportuno também frisar que a alquimia, malgrado todos os desentendimentos, confusões e véus de mistérios que a recobrem:

⁴⁴ Mounier, *Personnalisme et Christianisme*:775. O movimento franciscano como renascimento iconodúlio na tradição ocidental, veja-se Durand, 1988, pp 31-32; como também 1994.

⁴⁵ Também Eliade, 1979:62, nos diz sobre "textos quase ininteligíveis sem o comentário oral de um mestre".

"A alquimia não é uma química embrionária, e nem uma tentativa igualmente embrionária de controlar processos psíquicos projetando-os sobre operações químicas elementares; ela não é uma pretensa supraciência legada a nós por extraterrenos, nem um elaborado sistema simbólico destinado a monitorar a meditação sobre assuntos espirituais; não é a expressão de um desejo ambicioso, e nada sábio nem louvável, de fabricar ouro ou bebidas para prolongar a vida no corpo físico, nem é o chavão inócua que frequenta as bocas de toda essa miríade de falsos profetas que povoa, nos dias de hoje, os extremos da insensatez espiritual, materialistas do espírito, yuppies do espírito, resignados do espírito, prorrogadores do espírito, os quais, imunes a quaisquer sentimentos de dúvida, de maravilhamento, de inquietação, de medo ou de descoberta, reduzem significados e experiências que necessariamente exigem conquista no nível da mais constrangedora banalidade" (**Eichemberg** In: Roger, 1991:10).

Dessa forma, o trabalho alquímico nos possibilita um alargamento das possibilidades racionalistas poiéticas em virtude de seu processo fenomenológico e de sua linguagem extremamente fértil e ambivalente. Porém, como na ressalva anterior sobre a diversidade de seus autores e estilos, sobre os "invejosos" e "caridosos", cabe ao leitor separar "o joio do trigo". E esta separação nos parece recompensar a busca, pois:

"A alquimia é uma ciência porque, entre outras coisas, toda a fenomenologia expressa nos símbolos, alegorias e imagens alquímicas é verificável experimentalmente e reproduzível em laboratório, como o é a sucessão das etapas que se acha, parcial ou integralmente, mapeada em todos os bons tratados. A alquimia é uma ciência porque proporciona gnose àquele que a conhece experimentalmente, um conhecimento que não é, como as outras formas de saber, meramente cumulativo mas também susceptível de transformar integralmente o ser de quem o possui, e de reorientar o seu destino. De fato, a alquimia é uma ciência sagrada, pois o seu método, que é sintético (e não analítico como o das ciências convencionais), visa a produção progressiva da unidade, a recuperação, em níveis cada vez mais aprofundados, intensivos e abrangentes, da unidade original entre o espírito e a matéria (...) Em face desta perspectiva, a conversão do volátil no fixo espelhará, em particular, a conversão em corpo dos reinos impalpáveis do sonho e da experiência poética." (**Eichemberg** In: Roger, 1991, pp 10-11).

Feitas as devidas ressalvas, o reconhecimento do inconsciente se deu para Jung através da personificação destes conteúdos inconscientes em personagens com os quais, através da *imaginação ativa*, podia dialogar. Traziam a chave para entender o inconsciente:

"(...) outro personagem surgiu do inconsciente. Configurava-se a partir de Elias. Chamei-o Filemon. Filemon era um pagão que trouxe à superfície uma atmosfera meio-egípcia, meio-helenística, de tonalidade algo gnóstica. Sua imagem apresentou-se primeiro num sonho: havia um céu azul, que também parecia ser o mar. Estava coberto, não de nuvens, mas de torrões de terra que pareciam desagregar-se, deixando visível, entre elas, o mar azul. A água, entretanto, era o céu azul. Subitamente, apareceu um ser alado pairando à direita. Era um velho com chifres de touro. Trazia um feixe de quatro chaves, uma das quais estava em sua mão como se fosse abrir uma porta. As asas eram semelhantes às do martim-pescador, com sua cores características (...) Durante os dias em que esse sonho me preocupou, encontrei um martim-pescador morto em meu jardim, à beira do lago! É muito raro que essas aves apareçam nos arredores de Zurique." (**Jung**, 1995:162).

Antes de aprofundarmos um pouco as relações entre estas imagens, vejamos que a *imaginação ativa* em Jung é o correlato da *imaginação criadora* em Berdyaev, bem como da *imaginação material* em Bachelard. Relaciona-se igualmente com o necessário *surrealismo filosófico* de Mounier: "É preciso um surrealismo filosófico (...) que não se perde, como o outro, nas negações necessárias."⁴⁶ É a forma de *fenomenologia transcendental* em Merleau-Ponty, próprios da *Esfera Noológica* de Morin, e que para Durand tem justamente a função de *esperança*.

O martim-pescador que aparece hermesianamente no sonho de Jung, é a mesma phoenix que aparece para Bachelard:

"Meu primeiro pássaro de fogo, eu o vi mergulhar em meu rio. Era um belo dia de sol, quando o rio recebe justamente seu nome de Aube (aurora), rio ampliado pela infância, tranqüilo e azul como o céu. O pássaro de fogo surgiu, tal uma flecha lançada pelo firmamento. O grito estridente de onde vinha? Do pássaro de luz ou do menino assustado, da criança solitária? Muito rápido, empurrando o espelho, projetando pérolas d'água que foram talvez seu único butim, o pássaro tornou a partir rumo ao céu. Era um martim-pescador azul como o fogo aquecido. O pássaro desaparece, começam os sonhos." (**Bachelard**, 1990, pp 54-55).

⁴⁶ Mounier, In: *Affrontement Chrétien*, 1944 apud Lafosse, 1970:12.

Mais uma vez o signo hermesiano atua sinalizando seu predomínio: as asas do martim-pescador são os três pares de asas de Hermes: os do chapéu, do caduceu entrelaçado pelas serpentes e os dos calcanhares. Aqui ele aparece em sua figura *senex* (como velho) e com chifres de touro. Lembremos que, além de Hermes ter roubado o gado de seu meio-irmão Apolo, também o correlato hermesiano persa, *Mithra*, é representado por um touro alado, o qual é sacrificado em seu culto; além de Shiva hindú cuja montaria e símbolo é o touro branco *Nandi*.

“Mais tarde, Filemon foi relativizado pela aparição de outro personagem, que denominei Ka. No antigo Egito, o ‘Ka do Rei’ era considerado sua forma terrestre, sua alma encarnada. Na minha fantasia a alma-Ka vinha de sob a terra como que de um poço profundo. Pinteí-a em sua forma terrestre como um Hermes.” (Jung, 1995:164)

Este poço profundo de onde **Ka** provinha é o inconsciente (a água que reside nas profundezas) bem como se relaciona com Hermes na medida em que, como *“psychopompo”* (condutor dos mortos), é o deus das tumbas.

O primeiro sonho de que Jung se lembra é aquele de sua infância em que encontra o *“devorador de homens”*, estrutura fálica de *carne viva* que se ergue de um trono em direção ao céu e em cuja cabeça cônica arredondada, sem rosto, havia apenas um olho fitando o alto (lembremo-nos do *olho úmido* de Mounier). No ambiente uma *“tênue luz crepuscular”*, mesmo estando no subsolo de uma cova. Este *“devorador de homens”* se assemelhava a um verme que poderia alcançá-lo. *“O verme ou serpente são, no simbolismo alquímico, a primeira forma da fênix e do velho rei. Depois da morte, eles são o começo do renascimento.” (Von Franz, 1990:151).*

*“O ‘espírito da matéria’ que era o seu alvo [da alquimia] costumava ser designado antes por **Mercurius** do que por outro título. Segundo uma identificação disseminada no final da Antigüidade, Mercurius era, também para os alquimistas, idêntico a **Hermes**, o deus da revelação, e ao Hermes-Toth gnóstico. Trata-se do mesmo deus gnóstico a que nos referimos na amplificação do primeiro sonho de Jung: o Adão pneumático ou homem espiritual, mergulhado na matéria, representado por um phallus - um espírito criador divino-humano oculto nas profundezas da matéria (no sonho de Jung, no túmulo campestre).” (p.168).*

Aqui um outro elemento, além da nítida correlação do deus fálico com Hermes, me interessa: a ambiência em que se dá o sonho, a *“tênue luz crepuscular”*.

As situações em que o crepúsculo é enfatizado, ou pelo menos mencionado por Jung em seu *“Sonhos, Memórias e Reflexões”*, se dão repetidamente, mas como se houvesse uma aproximação gradual. É o próprio movimento do crepúsculo lançando suas luzes sobre a escura noite até o ápice da manhã, e novamente, da luz intensa do dia, se estendendo o manto da noite através do crepúsculo vespertino.

Von Franz lembra a abordagem agostiniana da *cognitio matutina* e da *cognitio vespertina* que também tocou Jung. *“A apreensão matutina é um modo de conhecer em que o ser humano reconhece a si mesmo na imagem do Criador; a segunda, o conhecimento das coisas criadas”*⁴⁷. Haveria uma gradual transformação de um modo de apreensão no outro. A partir do conhecimento de si mesmo, do interior, a transformação deste conhecimento em conhecimento do mundo e seus objetos, o mundo exterior. Neste sentido, a consciência se aclara e ao mesmo tempo (ou pouco tempo depois) se *oblumba*, *obnubila*, para em seguida aclarar-se novamente no *tremendus et fascinans*⁴⁸ da presença do **numinoso**. Lembrando Heidegger, *o ser se revela e se oculta*.

Procurei extrair do texto, pelo que ele me interpela, além das relações que estamos estabelecendo, as referências ao crepúsculo como uma **metáfora obsessiva**, no sentido que lhe empresta Charles Mauron (1962), e constatee numericamente⁴⁹ o seguinte movimento recorrente:

CAPÍTULOS DA OBRA:	RECORRÊNCIA
Infância	2
Anos de Colégio	1
Anos de Estudo	1
Atividade Psiquiátrica	2

⁴⁷ Von Franz, 1990:147.

⁴⁸ Termo utilizado por Rudolf Otto que exprime o caráter duplamente aterrorizador e fascinante (*coincidentia oppositorum*) da experiência numinosa. In: Gurdorf, 1953:43.

⁴⁹ Devemos lembrar que esta constatação numérica não significa uma *interpretação numérica* destas referências crepusculares como poderia ocorrer se nos limitássemos ao paradigma clássico. Aqui a tabela serve, única e tão somente, para evidenciar o **movimento** das referências que ele faz do crepúsculo.

Sigmund Freud	1
Confronto com o Inconsciente	3
Gênese da Obra	0
A Torre	1
Viagens - África do Norte	3
Viagens - Índios Pueblo	2
Viagens - Quênia e Uganda	15
Viagens – Índia	1
Viagens - Ravena e Roma	0
Visões	0
Últimos Pensamentos	1
Retrospectiva	0
TOTAL	33

Parece haver uma aproximação no início de sua autobiografia que vai até o capítulo “*Confronto com o Inconsciente*” onde há três referências ao crepúsculo. Então, uma nova aproximação até o capítulo “*Viagens - África do Norte*”, onde há novamente três referências. Surge então de modo bastante significativo uma “*explosão*” crepuscular no capítulo “*Viagens - Quênia e Uganda*” onde há **quinze** referências ao crepúsculo. Posteriormente, quase não há referências até o capítulo “*Últimos pensamentos*” onde há apenas uma única referência.

Espantosamente, esta última referência sintetiza de maneira bastante esclarecedora a suspeita de uma *metáfora obsessiva* que nos revela seu **mito pessoal**:

“É esse o sentido do ‘serviço de Deus’, isto é, do serviço que o homem pode prestar a Deus, para que a luz nasça das trevas, para que o Criador tome consciência de Sua criação, e que o homem tome consciência de si mesmo. Tal é a meta, ou uma das metas, que integra o homem na criação de maneira sensata e que, ao mesmo tempo, confere um sentido a ela. Foi esse mito explicativo que cresceu em mim no decorrer de decênios. Trata-se de uma meta que posso reconhecer e apreciar e que graças a isso me satisfaz.” (Jung, 1995:292).

Na Introdução do livro, Aniela Jaffé confirma o papel central que o capítulo “*Quênia e Uganda*” possui no conjunto da obra ao registrar que fora, na realidade, o **último capítulo** que Jung escrevera. Um capítulo *crepuscular*. Às demais partes, ele recorreu a manuscritos de palestras e seminários anteriores:

“Ao devolver-me o capítulo ‘Sobre a Vida depois da Morte’, disse: ‘Algo em mim foi atingido. Formou-se um declive pelo qual me vejo forçado a descer.’ Neste clima apareceram ‘Últimos pensamentos’ onde se encontram suas idéias, as mais profundas, aquelas que atingem os horizontes mais longínquos. No verão do mesmo ano Jung escreveu, ainda em Bollingen, o capítulo sobre ‘Quênia e Uganda’.” (Jaffé apud Jung, 1995:12).

Foi justamente nesta viagem de 1925 que Jung defrontou-se de maneira incisiva e decisiva com seu mito pessoal, seu mito hermesiano e crepuscular de xamã mediador entre os homens e os deuses, entre a consciência e o inconsciente. Em Uganda, recebera dos nativos o apelido de “*Mzee (o velho) de cem anos*”, embora ainda contasse com apenas 50 anos, mas já tivesse cabelos brancos (p.229)

Conhece um silencioso ritual que consiste na saída de todos os nativos das cabanas, cospem nas mãos e as erguem em direção ao sol nascente. Embora não soubessem explicar o seu significado, um velho disse que todos veneravam **Adhista** “*que é o Sol no momento em que se ergue. Só nesse instante ele era mungu, Deus. O primeiro crescente de ouro na lua nova na púrpura do céu no Oeste também é Deus. Mas só nesse momento, depois não.*” (p.235). Depois de interpretar a saliva como substância que encera o **mana** (energia) pessoal, Jung compreende o ritual silencioso como uma prece: “*Ofereço a Deus minha alma viva*” ou ainda “*Senhor, ponho meu espírito em Tuas mãos*” (idem).

“A aurora nessa latitude, era um acontecimento que sempre me subjugava. Era menos o jorrar, em si mesmo magnífico, dos primeiros raios, do que aquilo que se seguia (...) Minha impressão, nesses momentos, era a de que me achava num

templo. Era a hora mais sagrada do dia. Diante desse esplendor, eu experimentava uma admiração insaciável, ou melhor, um êxtase intemporal." (p.236).

Esses raios primeiros (ou últimos) de êxtase e de mudança, seu caráter de *drama* e de *oração e canto* numa relação *numinosa*, são enfatizados nas referências ao crepúsculo que aparecem na obra de Mounier, principalmente neste trecho em que se refere ao seu próprio Mzee, Charles Peguy :

"O segredo desse revolucionário [Peguy] inteiramente cantando poemas e orações, é necessariamente ir recolher este olhar modificado de uma doçura distante que não nos deixa ignorar aquelas fontes secretas emprestando seu raio: um olhar inventado por uma outra luz." (Mounier, *Le Salut par l'Espérance*, In: *La Pensée de Charles Peguy*, 1931:125).

Neste sentido, parece concordar com Jung quando afirma que:

"O 'conhecimento real' está ligado a um instinto, à participation mystique com o outro. Poder-se-ia dizer que é o 'olhar mais profundo' que vê, num ato impessoal de intuição." (Jung, 1995:56).

Algumas linhas a frente, Jung reconhece a importância daquele encontro com a natureza e com o primevo do humano, em sua viagem à África, como se o negro africano fosse o correlato de sua sombra. Como se fora o correlato da sombra da cultura ocidental:

"(...) a viagem do interior da África para o Egito tornou-se, para mim, como que o drama do nascimento da luz, estreitamente ligado a mim mesmo e à minha psicologia. Isto me trouxe um grande esclarecimento, mas não era aquele o momento de exprimi-lo em palavras. Não sabia, de antemão, o que a África me traria, mas ela detinha a resposta e a experiência satisfatória. Isso tinha mais valor, para mim, do que toda a coletânea etnológica, armas, adornos, cerâmicas, troféus de caça..." (Jung, 1995:241).

O caráter crepuscular das imagens hermesianas descortina o duplo contraditório (concorrente e complementar, acrescentaria Edgar Morin) que se constitui na base do aparelho psíquico. Como tornar consciente a existência desta sombra inconsciente que, na realidade, dirige-nos os atos tidos como conscientes, sem que nos despedacemos pela liberação explosiva de seus conteúdos, se revela uma problemática importante na psicoterapia, mas também se revela básica no processo de **individualização**. Ele próprio um processo crepuscular, pois que símbolo da *trajetividade*, está em Mounier, em sua noção básica de *personalização*, assim como no relacionamento entre corpo e espírito para Merleau-Ponty: a *corporeidade* e o *ser selvagem*. Ponto de partida para o *trajeto antropológico* de Durand, bem como para o *circuito antropológico* de Morin, na idéia de *teanthropia* de Berdyaev e na *dinamogenia ambivalente* de Bachelard.

A intuição e a experiência concreta desta sombra inconsciente se revelaram precocemente em Jung:

"Perturbadíssimo, tomei consciência de que, na realidade, havia em mim duas pessoas diferentes: uma delas era o menino de colégio que não compreendia matemática e que se caracterizava pela insegurança; o outro, era um homem importante, de grande autoridade, com quem não se podia brincar (...) Era velho, que vivia no século XVII, usava sapatos de fivela, peruca branca e tinha, como meio de transporte, uma caleça cujas rodas de trás eram grandes e côncavas e entre as quais o assento do cocheiro ficava suspenso por meio de molas e correias de couro." (Jung, 1995:43).

É interessante notar que a chamada *personalidade n.o 2* de Jung revelava um gosto e conhecimento de um passado que, Jung naquela idade, ainda não dispunha senão em imagens arquetipais das quais não poderia ter mais do que uma experiência viva, sem no entanto, naquele momento compreendê-las.

Entretantes, o vínculo hermesiano com a natureza e sua mediação com o numinoso já se configuravam:

"(...) o outro, pelo contrário, era um adulto, velho, céptico, desconfiado e distante do mundo dos homens. Vivia em contacto com a natureza, com a terra, com o sol, com a lua e com as intempéries, diante das criaturas vias e principalmente da noite, dos sonhos e de tudo o que 'Deus' evocava imediatamente em mim. Ponho a palavra 'Deus' entre aspas, pois a natureza (eu inclusive) me parecia posta por Deus, como Não-Deus, mas por Ele criada como uma Sua expressão. Não me convencia de que a semelhança com Deus se referisse apenas ao homem. As altas montanhas, os rios, os lagos, as belas árvores, as flores e os animais pareciam traduzir muito melhor a essência divina do que os homens com seus trajes ridículos, sua vulgaridade, estupidez e vaidade, sua dissimulação e seu insuportável amor-próprio. Conhecia muito bem todos esses defeitos através de mim mesmo, isto é, através de minha personalidade n.o 1, a do colegial de 1890." (pp 51-52).

Seria muito cômodo afirmar que tal experiência é resultado de uma dissociação esquizofrênica precoce. O ambiente em que Jung vivia só poderia dispor de tal interpretação. Uma das únicas possíveis naquele momento histórico, mesmo com Freud iniciando sua revolução no âmbito da psiquiatria:

“O jogo alternado das personalidades n.o 1 e n.o 2, que persistiu no decorrer de minha vida não tem nada em comum com a ‘dissociação’, no sentido médico habitual. Pelo contrário, tal dinâmica se desenrola em todo indivíduo. Em primeiro lugar, são as religiões que sempre se dirigiram ao n.o 2 do homem, ao ‘homem interior’(...) O n.o 2 é uma figura típica que só é sentida por poucas pessoas. A compreensão consciente da maioria não é suficiente para perceber sua existência.” (p.52).

Vários sonhos de Jung confirmam a configuração hermesiana no tratamento com o mundo exterior. Um deles que antecipa a ruptura com Freud, se dá através da figura comerciante de Hermes (na alfândega) que personaliza Freud *“como um desses homens que não podem morrer”*:

“Um dos mais impressionantes [sonhos] se desenrolava numa região montanhosa, nas proximidades da fronteira austro-helvécia. Era quase noite: vi um homem de certa idade trajando um uniforme de fiscal de alfândega da monarquia imperial e real. Um pouco curvo, passou perto de mim, sem me dar atenção. Outras pessoas também lá estavam, e através delas vim a saber que esse velho não era real, mas somente o espírito de um empregado da alfândega morto havia alguns anos. ‘É um desses homens que não podem morrer’, disse alguém.” (p.146).

Outro sonho também relacionado à ruptura com Freud, se enche ainda mais de sentido hermesiano. Um cavaleiro cruzado que percorre o mesmo caminho com uma regularidade secular. Aqui as relações com a alquimia medieval e a lenda do Santo Graal também se fazem presentes, na medida em que, apesar de a taça sagrada ser símbolo da estrutura mística, o segredo do Graal, é também o segredo de Merlin, o correlato medieval de Hermes.

“No meio desse fluxo humano caminhava um cavaleiro vestido com uma armadura. Subia a colina em direção a mim. Usava um capacete antigo com antolhos e uma cota de malhas; sobre ela trazia uma veste branca, com uma cruz vermelha tecida no peito e nas costas. Podem imaginar a impressão que me causou um cruzado caminhando em minha direção, de repente, numa cidade moderna, ao meio-dia, na hora de maior movimento! Observei que nenhuma das outras pessoas parecia percebê-lo. Ninguém se voltava para olhá-lo. Tive a impressão de que era completamente invisível para os outros. Eu me interrogava sobre o significado dessa aparição e ouvi, como se alguém respondesse - apesar de não haver ninguém por perto -: ‘Sim, é uma aparição, que volta regularmente; sempre entre doze e treze horas, o cavaleiro passa por aqui, há muito tempo (tive a impressão que tal coisa acontecia há séculos) e todos já sabem disso.’” (pp 147-148).

Sem dúvida, *“a alquimia como filosofia da natureza, em vigência na Idade Média, lança uma ponte tanto para o passado, a gnose, como para o futuro, a moderna psicologia do inconsciente.”*(p.177). E é aprofundando os estudos sobre a alquimia medieval que Jung vai consolidar a sua noção central de **individuação**: um processo interno do ser humano em que, pelo relacionamento com o meio, busca a realização da totalidade e seu equilíbrio, ou seja, da busca de seu centro, de seu **Selbst** (si-mesmo), para atingir, não a perfeição, mas a plenitude. E isto se dá na medida em que os conteúdos inconscientes *passíveis*⁵⁰ de serem assimilados pelo consciente, tornam esta busca consciente, intencional (*in-tensional*) e equilibrada.

Mais uma vez, ressalto a diferença interpretativa entre os adjetivos *hermesiano* e *hermético*, para que evite-se o risco costumeiro de *“esoterizar”* indevidamente o que se constitui numa investigação não somente científica do inconsciente, mas também pessoal (através dos sonhos) e coletiva (através dos mitos), na medida em que, parafraseando Campbell (1990), o *mito é um sonho coletivo*, assim como Cassirer nos lembra que *“o mito é uma objetivação da experiência do homem, não da sua experiência individual”*⁵¹.

As conseqüências mais diretas do viés hermético é o ancoramento inconsciente de um *“pro-jectum”* pessoal em instituições, confrarias e *“ismos”* que, salvo raras exceções, obstruem o próprio processo de individuação:

“A sociedade secreta é um estágio intermediário no caminho da individuação: confia-se ainda a uma organização coletiva a tarefa de ser diferenciado por ela, isto é, ainda não se compreendeu que é tarefa do indivíduo ficar de pé, por si mesmo (...) Todas as identidades coletivas, quer se refiram a organizações, profissões de fé relativas a tal ou qual

⁵⁰ Esclarecemos que esta advertência sobre os conteúdos inconscientes passíveis de serem assimilados, se deve aos mecanismos de compensação e de enantiodromia, segundo Jung, 1986.

⁵¹ Cassirer, 1976:63.

ismo, etc., ameaçam e se opõem ao cumprimento dessa tarefa (...) são muletas para os paráliticos, escudos para os ansiosos, divãs para os preguiçosos, recreio para os irresponsáveis, mas também albergues para os pobres e fracos, o porto protetor para os naufragos, o seio da família para os órfãos (...) a terra prometida para os peregrinos extenuados, o rebanho e o cercado seguro para as ovelhas desgarradas e a mãe que significa nutrição e crescimento. Por este motivo não se deve considerar esse grau intermediário como um obstáculo; ele representa, ao contrário, e ainda por muito tempo, a única possibilidade de existência do indivíduo que hoje, mais do que nunca, se encontra ameaçado pelo anonimato.” (Jung, 1995:296)

Feita a ressalva, talvez seja mais “heurística” a aproximação à rica simbologia medieval que a alquimia nos legou, em sua transmutação de símbolos de culturas tão diferentes, mas tão próximas em seu substrato. Uma delas, a imagem do *Anthropos*, a *imago omni* que se revela na *imago Dei*:

“O ouro verde é a qualidade viva que os alquimistas discerniam não só no homem, como também na natureza inorgânica. É a expressão de um espírito de vida, a anima mundi ou filius macrocosmi, o ‘Anthropos’ vivo no mundo inteiro (...) Durante esse trabalho [Anion] surgiu também o problema da figura histórica do homem Jesus. Esta questão é cheia de significado, pois a mentalidade coletiva de sua época - arquétipo que então se formara, a imagem do ‘Anthropos’ - precipitou-se sobre ele, quando ele não era mais do que um profeta judeu quase desconhecido. A antiga idéia do ‘Anthropos’, cujas raízes se encontram parte na tradição judaica, e parte no mito egípcio de Horus, se apodera dos homens no começo da era cristã, pois correspondia ao espírito do tempo. Tratava-se do ‘Filho-do-Homem’, do próprio Filho de Deus, que se opunha ao divus Augustus, soberano deste mundo. Esta noção transformou o problema judaico originalmente do Messias num problema universal.” (pp 185-186).

Na tradição cristã de Mounier isto é evidente. Assim como na vertente anárquico-religiosa de Berdyaev em sua concepção de *Teanthropia* (que aprofundaremos mais à frente). A imagem do *Anthropos* ressonava em Jung justamente o arquétipo hermesiano que se consolidava cada vez mais em sua vida. Hermes, também a *pedra filosofal*⁵², sincronicamente, aparece enquanto Jung constrói sua torre (em *Bollingen*). Torre em que Jung vai trabalhar para centrar-se, afastando-se do turbilhão das urbes, tal qual Merlin que se recolhe à floresta. Acidentalmente uma pedra fora das medidas pedidas por Jung é entregue, mas mesmo assim ele resolve ficar com ela:

“(…)no plano anterior distingui, na estrutura natural da pedra, um pequeno círculo, uma espécie de olho que me fitava. Cinzelei-o e coloquei um homenzinho no centro: é o boneco que corresponde à pupila do olho, espécie de Cabiro ou de Telésforo de Esculápio. Ele usa um manto com capuz e tem uma lanterna, tal como se vê nas representações antigas. Ao mesmo tempo, é aquele que indica o caminho! Dediquei-lhe algumas palavras que me vieram ao espírito enquanto trabalhava. A inscrição é em grego; eis a tradução: ‘O tempo é uma criança - brincando como uma criança - sobre um tabuleiro de xadrez - o reino da criança. Eis Telésforo, que vaga pelas regiões sombrias deste cosmo e que brilha qual estrela se erguendo das profundidades. Indica o caminho das portas do sol e país dos sonhos.’” (p.199).

Marie-Louise von Franz, esclarece sobre o “telésforo”:

“Na Antiguidade, também era conhecido como Telésforo, um guia de Asclépio, o deus da Medicina. No pórtico do santuário de Asclépio, em Epidauro, há imagens de Eros e Methe: o amor e o êxtase como forças psíquicas de cura. O próprio Asclépio tem Telésforo com kabir fático perto de si ou ao seu redor, como um duplo juvenil de si mesmo. O nome Telésforo significa: ‘aquele que traz completude’; é um deus da transformação interior.” (Von Franz, 1990:26).

Segundo uma nota de Aniela Jaffé, a primeira sentença da inscrição que Jung cunha na pedra é um fragmento de Heráclito, a segunda alude à liturgia de *Mithra*, e a última frase provem da *Odisséia* de Homero. Nesta mesma pedra, Jung pretendia gravar o *cri de Merlin* (o grito de Merlin), o mesmo Merlin que termina no exílio na floresta e de onde ainda se ouve seu grito. “No fundo, sua história não foi terminada e ele vaga ainda, até hoje, nas profundezas. Pode-se dizer que o segredo de Merlin continuou na Alquimia, principalmente na figura de Mercúrio. Depois foi recolhido por minha psicologia do inconsciente, mas até hoje continua incompreendido! Para a maioria dos homens, com efeito, a vida com o inconsciente é completamente incompreensível. Saber o quanto tudo isso é estranho ao homem é uma das minhas experiências mais indelévels.” (Jung, 1995:200)

⁵² Herma, em grego, *pedra*, se relaciona semanticamente com Hermes. No culto a este deus, os peregrinos depositavam montulhos de pedras à margem dos caminhos e encruzilhadas, assim como era devotada ao mesmo deus uma pedra cônica com o busto de Hermes e um *phallus*.

Cabe lembrar ainda que *Mithra* (de cuja liturgia Jung extrai um trecho para a inscrição) era entre os seres celestes mais populares entre os persas e personificava a luz do **crepúsculo matutino**, que dissipa a escuridão e sob cuja mirada nada pode esconder-se (**Cotterell**, 1988:46). O ritual mithraico que envolve o sacrifício do touro, nos lembra também o touro branco (*Nandi*) que serve de veículo a Shiva, o deus hindú da destruição e da transformação (p.104); que por sua vez, também está ligado à figura de Hermes.

Hermes, filho de Zeus e da ninfa Maya, era o mensageiro dos deuses, também psychopompo “condutor de almas” escoltava os mortos para o “país dos mortos” no reino de Hades. “Esta função explica a identificação posterior do deus germânico Odin com Mercúrio, a versão romana de Hermes. Odin era o pai dos caídos na batalha” (p.193).

Odin ou *Wotan* é o deus “torto” da batalha, da magia, da inspiração e dos mortos. Assume também outro aspecto, o de *svipall* (mutante), em que corre a terra disfarçado como um velho peregrino com seu bastão, manco, de barba esbranquiçada e com um chapéu de abas largas (pp 205:206).

Aqui percebemos também a íntima ligação do mito hermesiano com o mito de *Hefesto* (Vulcano latino), o artífice coxo imortal que faz sua forja (no Olimpo ou no centro do vulcão Etna), as jóias e as armas para os deuses e seus heróis.

A mutilação de Hefesto parece seguir o drama crepuscular (*agrolunar*, para Durand) em que os rituais do fogo se relacionam com rituais de mutilação: “em numerosas lendas e cenários relativos aos ‘senhores do fogo’, os personagens são lisiados, tem uma só perna, são tortos, e ‘recordam provavelmente mutilações iniciáticas’, proezas de ferreiros brujos. Por ser o dono do fogo, por sua vez, sujeito de paixão e ação contrárias, está sempre dotado do poder de curar, cicatrizar, reconstruir por meio do fogo e do forno.”⁵³ Hefestos é o criador da primeira mulher, *Pandora*⁵⁴; é aquele que forja com as marteladas rítmicas e com a sabedoria da *têmpera-temperança* (*sophrosyne*) conjungando o metal, o fogo, a água e o ar de seus foles, junto aos Titãs, para a emergência da Cultura: “que diferença entre o jorro das fagulhas sob os golpes fortes e as pequenas fusadas do ferro que escurece! Em tais experiências é que o ferreiro sente todos os dramas – tão diversos! – do ferro e do fogo.”⁵⁵

Durand afirma que “como Hermes, como Asclépio, Vulcanus-Medicus é um ‘Mediador’: ele coloca as coisas em ordem ainda que ele próprio venha a coxear, ele corrige, ele retifica.”⁵⁶ Já tentamos assinalar estes liames e a configuração dramática do mito hefaísta neste possível regime crepuscular de imagens no trabalho “*Georges Gusdorf e o Crepúsculo do Mestre: A Forja de Hefesto*” (**Ferreira Santos**, 1997c). Durand, apoiado em Eliade, Schmidt e Figuiet nos informa também a mesma ligação dos artífices do metal com a pregnância vegetal, ao perceber que o crescimento dos metais, para o alquimista, não é diferente do crescimento das plantas ou da gestação do feto: “paradoxalmente, o metal é um vegetal!”⁵⁷

O velho peregrino e o forjador se solicitam. Durand em “*Mito e Sociedade*”, nos deixa entrever esta silenciosa solicitação: “(...) tendes o viajante de comércio, e numerosos romances do século XIX põem-no em cena; tendes o ferreiro...”⁵⁸

Outro sonho de Jung que, desta feita, se relaciona com a morte de sua mãe, se configura também a partir de Hermes em seu correlato germânico *Wotan*, já que a perda da mãe se associa também a pátria-mãe:

“(...) na verdade, era o Caçador Selvagem, de ‘chapéu verde’, que naquela noite - era um desses dias de janeiro em que sopra o foehn - caçava com seus lobos. Era *Wotan*, o deus dos ancestrais alemães que ‘reunia’ minha mãe a seus antepassados, isto é, negativamente, às hordas selvagens e, positivamente, aos ‘mortos bem-aventurados’. Foi sob influência dos missionários cristãos que *Wotan* foi assimilado ao diabo. Em si mesmo, é um deus significativo, um Mercúrio ou um Hermes, como os romanos discerniam claramente; é um espírito da natureza que ressurge na lenda do Graal sob os traços de Merlin e que, como spiritus mercurialis, constituía o arcano procurado pelos alquimistas.” (**Jung**, 1995:272).

Jung, na busca de compreender seu próprio mito indagaria: “Ou então é o *Wotan-Hermes* cheio de inquietude dos meus ancestrais alemães e francos que me propõe enigmas provocantes?” (idem, pp 275:276). Sim, é Hermes que assinala os caminhos percorridos por Jung e ao mesmo tempo aclara as fronteiras entre um domínio e outro através de suas pedras: “(...) *Hermes* surgirá como sinalização de caminhos e marca fronteira” (**Mayr**, 1989:16). É interessante notar que o chamado *enigma de Einstein*:

“*Einstein quer ser Einstein, assim como uma pedra quer ser uma pedra*”, que brotou de sua última viagem à China, no contato com um

⁵³ Durand, 1981:293. Ver também Eliade, 1971.

⁵⁴ Mito dramático responsável pelo início do romantismo: “o interesse do século XVIII vai muito mais para Pandora do que para Prometeu em si mesmo.” (Durand, 1982:101).

⁵⁵ Bachelard, 1994b:43.

⁵⁶ Durand, 1979b, pp 160-161.

⁵⁷ Durand, 1981:290, nota 130.

⁵⁸ Durand, 1983:13.

pequeno pastor, antes de sua morte, revela este mesmo movimento a partir do símbolo da pedra⁵⁹. Nesse sentido, a complementaridade dos opostos inscrita no mito hermesiano e em suas pedras, se revelou para Einstein justamente no Oriente (região do crepúsculo matutino):

"Pelo princípio da complementação dos opostos, do hermetismo, vemos a raça branca, de Sem, a mais solar, buscar o Ocidente (mais lunar, pois é onde o Sol se põe). A raça amarela (Jafet), a mais lunar, buscou a região mais solar do mundo, o Oriente (até hoje, o Japão é chamado de 'Império do Sol Nascente', e não é de se estranhar a industrialização e 'ocidentalização' do Japão: assimilou definitivamente o caráter solar). O lunar é passivo, conservador, e destarte o Oriente conservou as memórias mais antigas de uma humanidade menos decaída, ante-diluviana. Daí o amante de esoterismo ser aconselhado a procurar o início de seus estudos no Oriente e, principalmente, na China. A nosso ver, o tratado mais primitivo (no sentido de estar próximo às fontes) ... é aquilo que Lao Tsé nos retransmitiu no Tao Te King."
(Paula Lima, introd. ao Tao Te King:12)⁶⁰.

A herança alquímica soube bem exemplificar a hermesiana conciliação e harmonização de contrários, seja nas "núpcias químicas"⁶¹ da união conjugal do "Rei e da Rainha", atores da Grande Obra, ou seja, a junção dos pólos contrários na *Art d'Amour*, como aparece no *Rosarium philosophorum*, manuscrito do séc. XVI; seja nos rebus ("coisas duplas") em que eles aparecem não mais na cópula, mas na forma andrógina de um mesmo corpo como no *Chymisches lustgärtlein* do séc. XVII⁶²; ou na representação da máxima *fac fixum volatile*, isto é, "fixar o volátil". Seja no sentido de espiritualizar o corpo, como no sentido de corporificar o espírito. Também na conjunção crepuscular de sol e lua no ovo que simboliza o arquétipo do Filho, *Filius philosophorum*⁶³.

Esta "conversão dos elementos" era obtida depois do uso do mercúrio purificador, em que as impurezas são decantadas do metal e sua forma perfeita se sublima. Neste sentido, o grifo (animal alado fabuloso com cabeça de águia e garras de leão) que sustenta pela alça, o pesado bloco quadrático que, por sua vez, prende o globo feérico e alado de Hermes (estrutura mandaliana) como na marca tipográfica de *Jérôme Marneuf*, Paris, 1557⁶⁴, pois o objetivo da Obra é encontrar a *pedra filosofal*.

A sublimação, separação e exaltação das partes sutis da matéria destinadas a se tornar pedra, concilia as "virtudes vegetativas" e as "virtudes animais" (porque "cresce na sublimação, e porque tem uma alma de cor sanguínea")⁶⁵. Assim, as cores da Grande Obra se sucedem do negro ("Reino de Saturno"), à conquista da pedra branca ("Reino da Lua"), e depois vermelha ("Reino do Sol").

Diz Bernardo Trevisano: "que a Cousa cuja cabeça é vermelha, os pés brancos e os olhos negros constitui todo o magistério."⁶⁶ Assim, segundo Nicolas Flamel, outro notável alquimista, quem não vê essa negrura no início de suas operações, falha no magistério⁶⁷. Pitágoras diz: "Sabei que toda a intenção e o começo da obra é a brancura, após o que vem a vermelhidão que é a perfeição da obra"⁶⁸. Nesta sucessão de imagens coloridas chegamos à vermelhidão do crepúsculo onde a *Phoenix* estende suas asas para conciliar o máximo dos contrários: dia e noite, ânima e animus como na figura do *Aurora consurgens*, manuscrito do séc. XV, na Biblioteca de Zurique, ou na marca tipográfica de *Louis Bégat* (Paris, 1550). Gilbert Durand, ao tratar dos símbolos cíclicos estacionais, também alude ao papel preponderante das cores, ao nos lembrar que "toda personificação das estações, seja ela musical, literária ou iconográfica, está sempre carregada de um significado dramático: sempre há uma estação de indigência e de morte que vem a lastrar o ciclo com um adágio de cores sombrias."⁶⁹ Phoenix que renasce de suas próprias cinzas.

⁵⁹ Em alemão *Ein Stein*, uma pedra. Vide "O Enigma de Einstein", documentário da NHK, Japão, 1994.

⁶⁰ Reafirmando mais uma vez o caráter ambivalente do mito hermesiano e sua síntese *puer* e *senex*, Lao-Tsé era conhecido como o "velho-menino", a criança que nasceu velha ou o velho que nasceu menino, homem que nasceu aos oitenta anos. Vide inclusive um insuspeito nesta investigação, como *Antonio Gramsci* (jornal *Il Grido del Popolo*, 25-05-1918).

⁶¹ Veja-se também Durand, 1981:286.

⁶² De *Stoltzius von Stolzenberg*, Frankfurt, 1624 *apud* Roger, 1991:89.

⁶³ Durand, 1981:288.

⁶⁴ *Apud* Roger, 1991:89. Esta mesma imagem propomos para ser utilizada como logotipo para o CICE – Centro de Estudos do Imaginário, *Culturálise de Grupos e Educação*, FEUSP, 1997.

⁶⁵ Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, Paris: Denoël, 1972 *apud* Roger, 1991:173.

⁶⁶ Trevisano, Bernardo. *La parole délaissée*, In: D'Ygé, Claude. *Nouvelle assemblée des philosophes chymiques*. Paris: Dervy-Livres, 1954:213.

⁶⁷ Flamel, Nicolas. *Le livre des figures hiéroglyphiques de Nicolas Flamel écrivain*, In: Arnauld, *Trois traictes de la philosophie naturelle*, Paris: 1612, p.107, *apud* Roger, 1991:174.

⁶⁸ "A Tubra dos Filósofos" *apud* Roger, 1991:174.

⁶⁹ Durand, 1981:282.

"Eis então o Ocidente de onde nasce o Oriente, o Jardim das Hespérides, o rubi dos últimos raios do poente, onde residem todas as riquezas, onde o Sol desaparece na noite, seu sepulcro, sua esposa e sua mãe, que, a cada manhã, dá nascimento a um astro novo. Os primeiros cristãos o velaram sob o mistério da ressurreição do 'Filho do Homem', e os Adeptos assistiram ao nascimento desse corpo glorioso no centro de seu crisol ou croiset, quando aparece a rosa hermética, que eles chamam de pedra filosofal perfeita." (Roger, 1991, pp 273-274).

Lembremos de passagem que a Espanha⁷⁰, era para os romanos, a Hespéride, país do poente e das ninfas do poente, as hespérides, filhas de Nix, a "noite": Egle, Eritia, Hespéria e Aretusa. Ali, Herácles encontra os pomos de ouro, maçãs douradas que Hera recebera de presente por seu casamento com Zeus; e que depois servirão também de "pomo da discórdia", pois Éris (a "discórdia") deixou cair uma maçã de ouro durante o banquete oferecido aos deuses na comemoração do casamento de Tétis e Peleu. Diante de tal prêmio, instituiu-se um julgamento presidido por Hermes e decidido por Páris ("o combatente"), para saber quem dentre as imortais Afrodite, Atená e Hera, seria a mais bela e, que assim sendo, ficaria com o pomo de ouro. Após as promessas de cada uma das deusas, Páris optou por Afrodite que lhe prometera o amor da mortal mais bela: Helena, filha de Menelau, rainha de Esparta. Tal decisão acarretou a Guerra de Tróia.

Nesta sucessão de conciliações e harmonizações de contrários, Hermes se apresenta ora como criança, como jovem (*puer aeternus*), ora como o velho (*senex*) telésforo, mago, Merlin, Wotan, pois:

"A partir do estado de inconsciência, o self se une a si mesmo na ação de auto-reflexão por parte do homem e surge como unidade. Na medida em que preexistiu ao ego, o self é seu pai; mas, como só pôde tornar-se manifesto por meio do trabalho realizado pelo ego, ele é seu filho - daí a identidade entre puer e senex no simbolismo de Mercurius." (Von Franz, 1990:185).

Hermes, o *puer aeternus*, nasceu num dia quatro (dia consagrado ao deus) numa caverna do monte Cilene e, mesmo todo enfaixado como era costume fazer com os recém-nascidos e colocado no vão de um salgueiro, logo se desvencilhou das faixas e saiu para suas peripécias⁷¹. Na gênese do mito percebemos as ligações com a árvore sagrada e o desafiar, desvencilhar-se dos fios, das ataduras do destino, tomando-os à mão. Sua primeira peripécia foi roubar o rebanho de seu meio-irmão Apolo, cruzando quase toda a Hélade disfarçando os rastros amarrando ramos folhudos às caudas dos bois.

Após regressar ao monte Cilene, encontrou uma tartaruga à entrada da gruta e arrancando-lhe a carapaça fez a primeira lira com as tripas de duas novilhas que havia sacrificado aos deuses. A tartaruga é o animal associado ao tempo e, desta forma, na narrativa mítica, percebe-se como a estrutura dramática domina o tempo pelos elementos cíclicos e rítmicos da harmonia musical.

Tendo sido descoberto por Apolo é levado à presença de Zeus que o obriga a não mais mentir. Este acrescenta que não seria obrigado a dizer a verdade por inteiro. Apolo fascinado com os sons que o menino extraía da lira a exigiu como resgate pelo rebanho roubado. Estes atributos musicais são os mais enfatizados na Idade Média, tanto na figura das jogralesas e trovadores como na figura dos bobos da corte, os quais possuíam grande expressividade na linguagem alquímica. Mais tarde, Hermes inventa a *syrinx* (flauta de pã) e, Apolo, igualmente fascinado pelo outro instrumento, propõe a troca pelo seu cajado de ouro. Assim, Hermes adquire o seu *caduceu* que se complementa pelas artes advinhatórias (a *mantéia*) apreendidas com Apolo e incorporadas ao *caduceu* através das serpentes entrelaçadas que rememoram a batalha de Apolo com a serpente Python na ilha de Delphos e que deram origem à sacerdotisa *pythonisa* que revela o futuro no mesmo oráculo. A mesma estrutura caducéica encontramos na tradição budista onde as serpentes-dragão *Nanda* e *Upananda* franqueiam a coluna de ouro do lago Anavapata⁷².

Sua agilidade, o *Agilus Cyllenius* como o trata o poeta Ovídio, o converte em conhecedor dos caminhos e das trevas, a quem os pastores e peregrinos invocam proteção. Assim, embora um grande *trikster*, não deixa de ser o mensageiro dos deuses, e é o predileto de Zeus e do casal ctônico por excelência: *Hades* e *Perséphone*. É Hermes que resgata Perséphone – ou *Koré* - ("a virgem", filha de Deméter, deusa da vegetação) do reino de Hades que a teria raptado iludindo-a com um lírio às bordas de um abismo. Assim, Perséphone, após várias buscas de sua mãe, Deméter, fica quatro meses com o esposo, Hades, em seu reino (ficando o inverno na Terra) e, as outras três estações no Olimpo⁷³.

⁷⁰ "Os castelos na Espanha são blocos de futuro. São sólidos como as promessas que o hoje faz ao amanhã, como as promessas que o bom trabalhador faz, na noite de hoje, à aurora de amanhã." (Bachelard, 1994b:80).

⁷¹ Brandão, 1993, vol. I:548.

⁷² Przulski, Viennot e mesmo Zimmer confirmam esta isomorfia. Vide Durand, 1981:274.

⁷³ É este movimento de *catábase* (descida) e *anábase* (subida e retorno) de Perséphone do reino de Hades que provocaram a instituição dos célebres *Mistérios de Eléusis*. (Brandão, 1993, vol. II:268).

Desta forma, se torna o *psychopompo*, o condutor das almas, pois trafega tranqüilo desde o mundo dos mortos até o Olimpo, morada dos deuses, além de ser o grande companheiro dos mortais. Pela sua inventividade, criatividade e sabedoria é patrono das ciências, dos magos, dos intérpretes, dos comerciantes e dos ladrões.

Assim, adota também a forma de velho peregrino. Daí a ambivalente forma de *puer* e *senex*. Esta duplicidade também aparece no seu caráter hermafrodito, de conciliação dos contrários (o *hermafrodito* é filho de Hermes e de Afrodite) no *orto conclusus* (o jardim interior que é circundado por um círculo - o *mandala*):

“Mercurius é também hermafrodita; os textos o chamam de ‘o verdadeiro Adão hermafrodita’, e ele contém em si os quatro elementos (...) uma representação do self (...) O aspecto de unidade todo-abrangente costumava ser simbolizado pelo dragão ou cobra que toma a forma de anel e morde a própria cauda (uroboros) ou pelos seres fabulosos que combinam em si os atributos da terra, da água e do ar.” (Von Franz, pp 170:171).

Desta forma, Hermes será o mito cujos arquétipos, nascidos de sua origem patriarcal (como filho de Zeus) e também matriarcal (filho da ninfa Maya), guiam o trabalho interpretativo hermenêutico:

“Hermes oferece assim uma dupla face ou androginia: seu falicismo masculino e seu matriarcalismo de origem. Ao expor assim o deus Hermes a linguagem totalizadora do feminino-masculino, está oferecendo o paradigma simbólico da ‘hermeneia’ ou interpretação da vida como diálogo entre a natureza e cultura, noite e dia, devir e ser.” (Mayr, 1989:17).

Esta androginia, por vezes, se revela em pares aparentemente dissociados como bem assinala Jung:

“Ao longo das peregrinações oníricas encontra-se mesmo muitas vezes um velho acompanhado por uma moça; e em numerosos relatos míticos encontram-se exemplos desse mesmo par. Assim, segundo a tradição gnóstica, Simão⁷⁴, o Mago, peregrinava com uma jovem que tirara de um bordel. Ela se chamava Helena e era tida como uma reencarnação de Helena de Tróia. Klingsor e Jundry, Lao-Tse e a dançarina são exemplos do mesmo caso.” (Jung, 1995:161).

De toda forma, creio ter ficado claro o papel preponderante da figura de Hermes nestas realizações mitopoéticas, notadamente, de Mounier e Jung:

“Na Grécia antiga, Hermes, o mensageiro dos deuses, era representado por um falo e, tal como Osiris, era tanto condutor como rei dos mortos. Como Quilênio, era o deus do amor e da fertilidade. Hermes-Mercúrio é o deus dos pacificadores, dos eruditos, dos intérpretes, dos cozinheiros e dos alquimistas - aspectos que Jung concretizou na própria vida.” (Von Franz, 1990:27).

O correlato egípcio de Hermes, *Osiris*, é também o condutor das almas. Filho de *Nut*, deusa do firmamento é irmão de *Hórus* (correlato de Apolo) e de *Ísis* (correlato de Afrodite) que vem a ser também sua esposa. O aspecto fálico também se faz presente na medida em que no mito egípcio, Osiris estando já no reino dos mortos sob a guarda de *Anúbis*, é ressuscitado por *Isis* através da insuflação da vida em seu falo.

De falo transformado em flecha, o mito grego de *Quíron*, evidencia o aspecto conciliador de contrários no *“médico ferido”*. Do grego, *Kheíron*, derivado de *kheirurgós*, “cirurgião”, “aquele que trabalha com as mãos”, *Quíron* foi o protótipo do grande médico e mestre. Filho de *Crono* e da oceânide *Fílira*, é um centauro, meio-homem e meio-cavalo, muito embora não tenha nenhuma ligação com os centauros selvagens dionisiacos. Diz a narrativa que Crono para evitar o ciúmes de sua esposa, *Réia*, transformou-se em cavalo para possuir *Fílira*. Outra vertente nos conta que *Fílira*, envergonhada transformou-se em égua, o que não impediu que Crono, sob a forma de cavalo, a possuísse. Personagem híbrido, *Quíron* era sábio, prudente e civilizador.

Habitando uma gruta no monte *Pélion*, educou e instruiu vários heróis como *Asclépio* (*Esculápio* latino), *Aquiles*, *Jasão*, *Peleu* e outros com seus conhecimentos de medicina, música, ética (atributos hermesianos), cultos aos deuses e artes (atributos dionisiacos), caça e guerra (atributos apolíneos). Manacorda também nos diz que *“este é também um mestre de armas, já que as artes de médico e guerreiro são muito relacionadas, até complementares: quem com lança fere, com remédio cura.”*⁷⁵

Sua saga finda, embora imortal, com um acidente com *Héacles* (*Hércules* latino). Este perseguia o centauro *Élato* que escondera-se na gruta de *Quíron*. Tendo o coração de *Élato* sido transpassado pela flecha envenenada de *Héacles*, esta também atinge o mestre *Quíron*. O *“médico ferido”*, tentou em vão aplicar unguentos porém o veneno era incurável e desejou morrer para descansar.

⁷⁴ Aniela Jaffé anota que pela tradição familiar o prenome do avô de Jung não era Carlos, mas *Simão* (apud Jung, 1995:349).

⁷⁵ Manacorda, 1989:43.

Prometeu, o personagem mortal heróico por excelência, cede a Quíron o seu direito à morte que, assim, ascende ao céu sob a forma da constelação de Sagitário⁷⁶. Brandão cita Homero que se refere a Quíron como "o mais justo dos centauros"⁷⁷.

Muito embora algumas tradições hermenêuticas atestem que o correlato de Hermes no mundo védico se dá no deus *Ganesha*⁷⁸, um dos mais populares na Índia, deus glutão e barrigudo, com cabeça de elefante; acreditamos que o seu correlato mais homólogo é *Shiva*, do qual *Ganesha* é um dos epítetos⁷⁹. O deus elefantino é o patrono dos intérpretes, letrados e sábios. É ele que escreve o poema épico *Mahabharata*, ditado pelo poeta *Vyasa*. Assegurando riqueza e bem-estar aos seus fiéis, dentre os quais muitos comerciantes, nunca se devendo iniciar qualquer empreitada sem oferecê-la à *Ganesha*, pois outro atributo do deus é ser *Vighneshvara*, "senhor dos obstáculos". Talvez daí a sua rápida identificação com alguns atributos de Hermes-Mercurius, o que acreditamos deve ser relativizada como manifestação de *Shiva*. Senão vejamos: segundo algumas explicações nas escrituras védicas, *Ganesha* é filho de *Shiva* e *Parvati*. Logo após o seu nascimento, quando se convidou todos os deuses do panteão hindustani para lhe trazer os votos de bem-aventurança, somente *Shani*⁸⁰ não compareceu. Na insistência de *Parvati*, *Shani* aparece e fulmina com seu olhar a cabeça do recém-nascido.

A pedido de *Parvati*, *Shiva* traz a cabeça de *Airávata*, o elefante de *Indra*⁸¹, que se coloca sobre o pescoço de *Ganesha*. Outra vertente menos autorizada nos diz que *Ganesha* ainda menino teria surpreendido sua mãe *Parvati* banhando-se no rio e como castigo teve a cabeça transformada em elefante.

Em outro episódio, fica mais claro a ligação de *Ganesha* como epíteto de *Shiva*: *Ganesha* é o apelo ao poder espiritual enquanto que seu irmão, *Skanda*, é o apelo ao poder das coisas materiais.

Numa competição entre os dois opostos para que *Shiva* determinasse quais dos dois teria o privilégio da manifestação, a prova seria a volta ao redor da Terra⁸². Quem primeiro chegasse teria o privilégio.

Tão logo *Skanda* saiu em disparada para a viagem, *Ganesha* foi lentamente e sem alardes dando voltas em torno de seus pais. Perguntado por *Shiva* sobre o motivo disso, respondeu:

"Está escrito nos Vedas que aquele que honra seus pais andando sete vezes em volta deles, merece mais que aquele que faz sete voltas em torno da Terra" (apud Spalding, 1973:103).

Assim, *Shiva* tornou *Ganesha* o vencedor e, portanto, uma de suas manifestações divinas.

Shiva, por outro lado, é mais homólogo ao *Hermes*, principalmente nos seus atributos fálicos, ritmicos, de transformação e andróginos. Sendo uma das manifestações da *trimúrti* (triade divina que inclui também *Brahma*, o Criador; e *Vishnu*, o Conservador). É aquele que trouxe o Ganges do Céu para a Terra depois da água fluir docemente através de sua cabeleira e que permitiu-se aparecer sob a forma de glorioso *lingam* (grande falo), flamejante e faiscante, de cujas bases foram procurar *Brahma* e *Vishnu*, sem contudo lograr encontrá-las em mil anos de subida de *Brahma*, como cisne branco, nem de descida de *Vishnu*, como javali nas profundezas da terra (alusão ao *omphalós* ou *herma*).

É o senhor da dança universal, *Natarajan*, tradicionalmente na sua representação rítmica e escultural em que figura no centro de um nascente formado por um semi-círculo de pequenas chamas que se acendem e apagam, assim como os mundos. Sob os seus pés está o demônio *Tripurasura*. É que quando *Shiva* visitou os dez mil *rishis* para que vissem a verdade, foi recepcionado com maldições que não lhe afetaram. Então enviaram um feroz tigre ao qual *Shiva* esfolou com a unha do dedo mínimo usando sua pele como xale. Enviaram-lhe uma poderosa serpente *Naja* ao qual *Shiva* usou-a como guirlanda em volta do pescoço. Em seguida, lhe veio o anão demoníaco, *Tripurasura*, negro e armado com uma maça que precipitou-se sobre *Shiva*, mas este pisou-lhe a nuca e pôs-se a dançar, criando todo o Universo. Então também os *rishis* puseram-se a adorar o deus dançarino embevecidos com o ritmo de sua dança. Diz um poeta shivaya do sul da Índia: "Aquilo que nenhum sinal pode descrever, a dança mística nos faz compreender."⁸³

Seu aspecto destruidor é conhecido por *Rudra*, aquele que tudo destrói pela transformação. Em sua iconografia aparece com quatro braços nos quais segura uma *tabla* (tamborilete) e um tridente. Seu cabelo é ornado com o coque dos ascetas (*jata*) e uma lua crescente, em sua testa o terceiro olho e as três listras pintadas que identificam os *shivayas*. Veste-se com a pele de um tigre e em

⁷⁶ *Sagitta*, "flecha" em latim.

⁷⁷ Brandão, 1993, vol. II:356.

⁷⁸ Literalmente significa "Senhor dos Exércitos", também conhecido como *Ganapati*.

⁷⁹ Spalding, 1973:103.

⁸⁰ *Shani* no panteão hindustani é uma espécie de *Saturno* devorador.

⁸¹ *Indra* é o deus dos raios, relâmpagos e trovões, *maha-ishvara*, deus supremo dos trinta e três deuses, deus dos *kshatryas* (casta dos guerreiros). Sua montaria é o elefante branco *Airávata*, também *Gaja pandura*. *Indra* simboliza também o poder mental levado ao apogeu.

⁸² Segundo Spalding, a prova se traduz na necessidade de se abarcar a totalidade das manifestações terrestres e dominá-las (1973:103).

⁸³ apud Spalding, 1973:90.

volta de seu pescoço há uma naja. Sua montaria é o touro branco *Nandi*. Como destruidor habita os locais onde é realizada a cremação dos cadáveres, com uma guirlanda de crâneos e cercado de *bhutas* (fantasmas) e *pishachas* (vampiros). Nesta sua manifestação como *psychopompo*, os crâneos são a representação da morte do ego, pois a transformação a que tudo Shiva submete se integra no ciclo cósmico da *trimúrti*: "A germinação cria a árvore, destrói a semente e conserva a espécie. O marceneiro cria a mesa, destrói a árvore e conserva a madeira."⁸⁴

Shiva ainda tem o aspecto andrógino no abraço *tântrico*⁸⁵ em que os duplos se unem numa unicidade; na sua forma de *Ardha-Narishvara*, "O Deus cuja metade é uma mulher", correlato do *yab-yum* no budismo tibetano que é a união sexual do *bodhisattva* com sua *shakti*: *yab* é o tempo feminino e *yum* é a eternidade masculina⁸⁶; bem como Shiva na sua manifestação como *Hari-Hara*, "o que cultiva e provoca mudança", composto de duas metades: no lado direito os atributos de Shiva com o *jata*, o tridente, a pele de trigre e a naja; e no lado esquerdo os atributos de Vishnu: a tiara, o disco solar, a flor de lótus e a guirlanda de flores, como se vê ainda nas ruínas do tempo de *Angkor Thom*, no Camboja, onde há também vários *mukha-lingams*, esculturas em torres em que figuram Shiva e seu falo.

Outra figura mítica hindustani que nos remete a Hermes e consolida nossas intuições crepusculares é **Ushas**, deusa da aurora, filha do Céu. Segundo Spalding⁸⁷, é ela que faz os deuses acordarem, agirem e se desenvolverem em todas as narrativas dos *Vedas*. Atravessa os céus num carro brilhante puxado por vacas ou cavalos vermelhos, também figura andrógina, mescla o *puer aeternus* e o *senex*, pois é jovem e formosa pois renasce todas as manhãs, entretanto também é velha pois, apesar de todas as gerações, é imortal. É ela que acende as chamas sacrificiais e permite aos pássaros voarem quando a noite cai. Dissipa as obscuridades deixando ver entre as dobras de suas vestes todos os mistérios e tesouros ocultos, pois não é apenas a mãe de todas as verdades, mas a própria verdade (*sunrita*). Ora aparece na iconografia como uma bela e deslumbrante virgem dançarina toda ornada de jóias, ora como uma adolescente que sai do banho.

Seu correlato grego é a **Eos** ("aurora"), aquela que **antecipa** o carro solar de Apolo. A deusa amante raptora de jovens amores, castigada por Afrodite para ser sempre insatisfeita. Filha de *Hiperion* e de *Téia*, irmã de *Hélio* (o Sol) e de *Selene* (a Lua), faz parte da primeira geração dos olímpicos, mãe dos ventos *Bóreas*, *Zéfiro* e *Noto*. No cortejo de seus raptados estão o gigante *Orion*, *Céphalo* e *Titono* entre outros. Com relação a este último, Eos suplicou a Zeus que o tornasse imortal, mas esqueceu-se de pedir que lhe desse também a eterna juventude e assim, Titono envelheceu tanto que transformou-se numa cigarra dessecada. O caráter erótico dos raptos é evidente, mas ela não rapta apenas jovens efecos, mas também os *éidola* (fantasmas) dos mortos, pois a aurora é a região limite entre a vida e a morte.

Seu caráter de *psychopompa* dos amantes a faz *rhododáktylos*, a "deusa dos dedos cor-de-rosa", como a chama Homero. Os gregos faziam as exéquias e funerais somente à noite para não macular o dia e, sobretudo, porque "nas asas da manhã", Eos conduziria o morto por amor ou atração sexual, principalmente efecos e adolescentes, leves demais para que *Thánatos* ou *Hipnos* os carregassem⁸⁸.

Seu sentimento epíteto é *póthos* ("desejo, saudade"), dolorido e cáustico sentimento de nostalgia, desejo de rever e amar seres ausentes, amores que se foram para além-mar ou para o reino de Hades, elemento primordial das lamentações. Segundo os poetas *Arquíloco de Paros* (séc. VIII a.C.) e *Alcman de Sardes* (séc. VII a.C.), é o sentimento que pode levar à morte e o mais possante desmembrador, dilacerador, mais ainda que *Eros*. O *póthos* pode ainda, durante o sono, evocar os *éidola* dos que desceram ao reino de Hades⁸⁹. Mas, como diz Epicuro, neste gênero de sensibilidade: "Acostuma-te à idéia de que a morte nada significa para nós (...) compreender [isto] torna desfrutável a mortalidade de nossa vida, não porque acrescenta a esta um período ilimitado de tempo, mas porque elimina o desejo de imortalidade (...) De maneira que é tolo quem diz temer a morte, não porque esta será dolorosa quando chegar, mas porque doloroso é a sua expectativa."⁹⁰

⁸⁴ Idem:77.

⁸⁵ Relativo à **Tantra Yoga**, forma de relação numinosa em que se exercita a *kundalini* no ato sexual protelando o gozo, pois o ato sexual propicia o *êxtase* necessário. Dentre os escritos sagrados desta vertente yogui está o *Kama Sutra*, que o ocidental estereotipa num "manual sexual", desconhecendo sua gênese numinosa.

⁸⁶ Cotterell, 1988:131.

⁸⁷ Spalding, 1973, pp 98-99.

⁸⁸ Brandão, 1993, vol. I, pp 338-340.

⁸⁹ Brandão, 1993, vol. II, pp 318-319.

⁹⁰ Epicuro *apud Eliade*, 1995:370.

A angústia crepuscular de Berdyaev mais uma vez. No México, *Macuilxochitl*, deus da aurora, é também senhor da primavera, dos jogos, da música, da dança e do amor⁹¹. Assim, o crepúsculo evidencia suas ligações com o hermesiano psychopompo, musical e transformador. Na própria retórica de Durand, nos apercebemos da imensa força desta imagem crepuscular: “a aurora de toda criação do espírito humano, tanto teórico como prático, está governada pela função fantástica.”⁹².

Retornando à figura de Hermes, Gilbert Durand analisa o mito clássico hermesiano destacando três estruturas gerais que nos serão de grande valia:

- a) a potência do ínfimo: *puer aeternus*, a eterna criança (inventando a lira e a flauta de Pã), e seu caráter ágil;
- b) o mediador: o intermediário, a troca, o roubo, a harmonia;
- c) o psicagogo: o guia, o iniciador, o civilizador⁹³.

Estas estruturas gerais e suas qualidades traduziriam as novas (ou não tão novas) características da *razão outra* (a *hermetica ratio*) contraditorial, que se contraporia à razão clássica de contornos prometeicos e guiada pela lógica da identidade e do terceiro excluído. Seria a base de um novo espírito antropológico.

“Com E. Neumann poderíamos dizer que se trata de uma relação com o inconsciente que, na Escola de Jung, é essencialmente feminino. Hermes como intérprete encontra assim sua força inspiradora em sua ânima enquanto personificação do arquétipo feminino. Se trata de uma situação que comparece no xamanismo, em cujo contexto o mago ou vidente é um possuído inspirado pela ânima.” (Mayr, 1989, pp 20:21).

Tal interpretação de Mayr, ao assinalar o inconsciente na Escola de Jung como “essencialmente feminino”, me parece bastante coerente, embora ainda seja preciso enfatizar o caráter andrógino das configurações hermesianas, não esquecendo a origem também patriarcal (fálica) de Hermes, que o próprio Mayr ressalta. Além do fato de que o inconsciente se caracteriza por vários complexos, entre os quais a *ânima* (ou *ânimus*). Esta ênfase se justifica tendo em mente as advertências do próprio Jung:

“Mercurius, o deus de duas faces, vem como a lumen naturae (...) apenas para aqueles cuja razão labuta por alcançar a mais elevada luz recebida pelo homem e que não se apóiam exclusivamente na cognitio vespertina. Para aqueles que não prestam atenção a essa luz, a lumen naturae se transforma num perigoso ignis fatuus e a psicopompa, num sedutor diabólico. Lúcifer, que poderia trazer a luz, torna-se o pai das mentiras, cuja voz, apoiando-se na imprensa e no rádio, se entrega, na nossa época, a orgias de propaganda, levando milhões de pessoas à ruína.” (Jung apud Von Franz, 1990:173).

No caso do Brasil, algumas figuras hermesianas podem ser apreendidas no *moitará*, troca inter-tribal que ocorre entre os índios no alto-Xingú, momento em que várias tribos se visitam e estabelecem trocas materiais e simbólicas na medida em que os ancestrais são invocados para celebrar a troca. A festa do *bumba-meu-boi* é outra das reminiscências hermesianas pelo seu caráter de transformação e conciliação de opostos (homem/boi) e seu drama narrativo-musical, além da própria figura do boi que nos remete tanto a Hermes como a Mithra. Outra figura hermesiana é o próprio caráter *mazombo* do brasileiro, mestiço que concilia de maneira extremamente peculiar e, muitas vezes, harmoniosa as contradições de sua formação cultural e sócio-econômico-política conjugada com sua miscigenação genética. Excelente exemplo é o quadro “O Lavrador” de Cândido Portinari que nos mostra o que entendemos como *mazombo*. No entanto, para esta configuração seria necessário uma outra investigação que não caberia no escopo deste trabalho, detendo-me aqui em alguns exemplos mais significativos e não pretendendo esgotar a riqueza de figuras míticas ainda que nosso acervo iconográfico, neste sentido, seja bem mais reduzido.

Mas, podemos afirmar com tranquilidade que a figura mazomba hermesiana por excelência é o *boto*. Segundo Câmara Cascudo⁹⁴, também chamado em tupi de *uauiará*, o boto branco ou boto vermelho (*tucuxi*) é o responsável por várias lendas amazônicas e ribeirinhas em que o elemento de transformação, de fecundidade e de velocidade estão presentes. Seus primeiros registros são do século XIX e parece não ser tão antigo, mesmo entre os indígenas. O boto sai das águas tranquilas do rio ou do mar após o crepúsculo vespertino e se transforma num jovem rapaz que vai participar das festas com muita dança e beberagem e seduzir as ribeirinhas. É símbolo da transformação, da união de contrários: homem e ser aquático, peixe e mamífero. Nas representações mais comuns do boto, se surpreendido ao seduzir as mulheres, sai correndo saltitante, rápido e ágil como se tivesse asas nos pés, fugindo em direção ao rio ou ao mar, pois os pescadores o perseguem com arpões. Vários são os registros de que, quando perseguidos e feridos, são encontrados no dia seguinte na sua forma original de boto, boiando com arpões cravados em seu corpo e

⁹¹ Durand, 1981:314.

⁹² Durand, 1981:378.

⁹³ Durand, 1979:148 ss.

⁹⁴ Cascudo, 1972, pp 181:185.

forte cheiro de *cachaça*. Assim, é o responsável pela gravidez inesperada das mulheres e defloramentos. "*Filho de boto*" é expressão corrente naquelas regiões para filhos de mães solteiras ou adúlteras.

Utiliza sempre um chapéu (hermesiano) para esconder o furo na testa para respirar, "*bonito rapaz, alto, branco, forte, grande dançador e bebedor, aparece nos bailes, namora, conversa, freqüente reuniões e comparece fielmente aos encontros femininos. Antes da madrugada pula para a água e volta a ser boto.*" (Cascudo, 1972:181).

Apesar do perigo sedutor do boto para as suas mulheres, ainda é considerado como um companheiro dos pescadores pois aproxima os cardumes, auxilia os naufragos, brinca com seus bufados foliões e orienta os perdidos à deriva.

Uma anotação de César Famin, sobre os golfinhos ainda no século XIX, nos esclarece a estreita relação entre estes cetáceos e a idéia de fecundidade e sedução:

"*Consagra-se [o delfim] a Afrodite, porque os movimentos do animal, muito parecidos com os de um navio, que, ao impulso das ondas, se eleva e desce, tem semelhança notável com os que acompanham o ato sexual*" (Famin, 1832)⁹⁵.

Sintetizando as sub-estruturas que caracterizam a estrutura mítica de sensibilidade dramática, temos:

- . estrutura de harmonização de contrários (*coincidentia oppositorum*) que desemboca no espírito de sistema (visão cíclica), próxima da estrutura musical;
- . estrutura dialética (caráter dialético contrastante e dramático);
- . estrutura historiadora (centrada no presente da narração); e a
- . estrutura "progressista" (centrada na hipotipósis futura)⁹⁶.

Se iniciamos com a estrutura dramática é porque ela nos autoriza perceber a possibilidade da constituição de um regime próprio. Aquilo que poderia denominar de **Regime Crepuscular** ao lado dos regimes diurno e noturno de Durand. Ainda que não se trate de uma evolução linear de regimes e estruturas, pois para o humano, a sua configuração estrutural de sensibilidade dependerá da correlação das influências entre suas pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações do meio cósmico-social, primordialmente, através das pedagogias a que será submetido; nos parece que a constituição andrógina (da estrutura dramática) é anteriormente experimentada à cisão (estrutura heróica) do nascimento ou à adesividade digestiva do aleitamento (estrutura mística).

Nas investigações mais recentes em musicoterapia e, principalmente, a partir de **Ruud** (1990 e 1991), **Benenson** (1972 e 1981), **Costa**, (1989), **Nordoff & Robbins** (1971 e 1977), e **Leinig** (1977), chega-se, consensualmente, ao fato de que as primeiras impressões rítmicas que o humano recebe, se dão na vida intra-uterina, ainda como feto. A rigor, a primeira informação externa do embrião é a informação rítmica e cíclica através do batimento cardíaco da mãe. Em breve nota, Durand admite com base em Willems e Gevaert "*o valor fisiológico da fórmula grega que define o ritmo, arsthésis, diástole-sístole. O ritmo não só pode ser sugerido pelos movimentos cardíacos, como também pela respiração, o caminhar e o amor (carícia, desejo, movimento das cadeiras que se fazem às vezes mais excitantes com o emprego de pequenos instrumentos sonoros)*"⁹⁷.

Daí o papel importante de compassos ternários, tanto na sensibilização musicoterápica como nas produções musicais folclóricas: a repetição do ritmo cardíaco da mãe. O mesmo ritmo das marteladas na forja de *Hefesto*. O mesmo ritmo que imprime *Shiva* na sua dança da criação do universo. O mesmo ritmo das festas do *boto*. O mesmo ritmo de *Hermes* com sua lira e sua syrinx. Durand nos confirma: "*O drama do Filho, o ciclo dramático das estações e das lunações, não é senão em poucas exceções, projeção mundana do 'drama'sexual do qual a música, acima das técnicas forjadoras e das artes do fogo, é o símbolo mais sublimado.*"⁹⁸

Alia-se a isto, o fato de que o feto, antes das especializações dos órgãos na crescente especialização celular, é andrógino. As informações genéticas não nos autorizam a antiga crença biológica do germe, ou seja, que o humano está pronto em escala menor e então cresce. Ao contrário, a informação genética inscrita no DNA é, antes de tudo, simbólica. Daí nos referirmos a ela como *código*. Portanto, está no código simbólico sua sexuação. Antes de especializar-se, o ser é essencialmente andrógino.

Se pudéssemos ver com os olhos do neo-nato seu próprio nascimento, a passagem do útero pelo canal vaginal ao mundo exterior, mui provavelmente, não diferiria dos matizes vermelhos, alaranjados e púrpuras de uma *phoenix* no crepúsculo. Talvez, daí, a angústia do crepúsculo de que fala Berdyaev. Por isso, "*o nascimento do homem é um ato mítico, não físico.*"⁹⁹

Androgenia, ritmo, ciclo e crepúsculo parecem consubstanciar muito antes do reflexo copulativo, o *schème* que se consolida na vida adulta dos vertebrados superiores. Assim esperamos evidenciar a gênese desta estrutura mítica de sensibilidade dramática que, ante a terra-vontade do heróico ou a mulher-messias do místico, fica com ambos: "*a terra ou a mulher? Ou antes: a terra e a*

⁹⁵ Famin, César. *Cabinet Secret du Musée de Naples*, Paris, nota à prancha XXXIV, 1832 *apud* Cascudo, 1972:184.

⁹⁶ Durand, 1981, pp 330-338.

⁹⁷ Durand, 1981:320, nota 302.

⁹⁸ Durand, 1981:320.

⁹⁹ Cassirer, 1976:55.

mulher. Os grandes sonhadores não escolhem."¹⁰⁰. Entretanto, sigamos pelas outras estruturas e regimes abordados por Durand para tentarmos aclarar as diferenças entre eles.

"O conjunto de idéias de cada um parece inconciliável com o do outro: Lao Tsé é demasiado espiritual, e o outro preocupa-se com as questões concretas de conciliar a religião e a política, e a boa administração moral do estado e da família. De fato, um continua o outro, mas seria trabalhoso para Lao Tsé explicá-lo ao jovem filósofo, e este, Confúcio considerou-o 'inatingível como o dragão'."
(Paula Lima, *introd. ao Tao Te King*:14)

¹⁰⁰ Bachelard, 1994b:61.