

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS/INGLÊS**

RODRIGO LUCIANI FARIA

**O HERDEIRO DA CONQUISTA ESPACIAL: UM OLHAR
JUNGUIANO SOBRE O HOMEM NA OBRA *ERA ESPACIAL* DE
HELENA KOLODY**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURITIBA

2014

RODRIGO LUCIANI FARIA

**O HERDEIRO DA CONQUISTA ESPACIAL: UM OLHAR
JUNGUIANO SOBRE O HOMEM NA OBRA *ERA ESPACIAL* DE
HELENA KOLODY**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras Português/Inglês do Departamento Acadêmico de Comunicação e Expressão e Departamento Acadêmico de Línguas Estrangeiras Modernas da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Zama C. Nascentes

CURITIBA

2014



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Curitiba

Departamento de Comunicação e Expressão
Departamento de Letras Estrangeiras Modernas
Licenciatura em Letras Português/Inglês



TERMO DE APROVAÇÃO

O HERDEIRO DA CONQUISTA ESPACIAL: UM OLHAR JUNGUIANO SOBRE O
HOMEM NA OBRA *ERA ESPACIAL* DE HELENA KOLODY

por

RODRIGO LUCIANI FARIA

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi apresentado em 27 de fevereiro de 2014 como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras Português e Inglês. O candidato foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

Zama Caixeta Nascentes
Prof. Orientador

Márcio Matiassi Cantarin
Membro titular

Regina Helena Urias Cabreira
Membro titular

Para Ventura.

AGRADECIMENTOS

Tão limitado espaço não será suficiente para incluir todos aos quais sou grato, direta ou indiretamente, no desenvolvimento deste trabalho. Portanto, peço desculpas antecipadas aos que aqui não figuram, embora grande seja minha gratidão para com todos. Assim sendo, uso das próximas linhas para agradecer especificamente:

a meus pais, Elizete Luciani Faria e Lauro Rosa Faria, pelas oportunidades que me foram dadas durante toda minha vida;

ao professor orientador Zama Caixeta Nascentes, pelos inestimáveis ensinamentos, no tocante à teoria, à literatura e também a muitos outros aspectos da vida;

ao professor Rogério Caetano de Almeida, pelas contribuições feitas durante o desenvolvimento do projeto deste trabalho e pelos outros conteúdos nas aulas de Poesia Brasileira;

ao professor Márcio Matiassi Cantarin e à professora Regina Helena Urias Cabreira, pelas contribuições para este trabalho, na forma de sugestões a serem trabalhadas e de incentivo para pesquisas futuras;

a Hadi, Léo, Lucio, Mateus, Sikora, Wesley e Israel, pelos momentos de descontração;

às colegas Ana Júlia de Siqueira Callegari e Luma Estela Marchi, pelas madrugadas acordadas, surtos compartilhados, nervosismo dividido e apoio nos momentos em que este mais foi preciso, tanto em questões acadêmicas quanto fora delas;

à amiga e professora Cleonice Machado, por servir de tão belo exemplo e por mostrar que apenas a amizade vale mais do que a força de uma opinião;

ao professor Juarez Poletto, pelos momentos de loucura nas manhãs de quinta, regados a risadas e poesia;

à professora Lucimar, alfabetizadora;

à J. K. Rowling, por me apresentar a beleza das páginas de um livro;

ao Sr. Luiz Santos, embora não o conheça, o qual foi o dono das edições da obra de Jung que encontram-se na Biblioteca Pública do Paraná. Ao senhor, ou a quem tenha doado teus livros para a biblioteca, meus sinceros agradecimentos, pois o desenvolvimento deste trabalho seria mais difícil sem tal fonte de pesquisa.

Two little men in a flying saucer
flew down to Earth one day.
Looked to left and right of it,
couldn't stand the sight of it,
and said "let's fly away!"
(PITT; WISE, 2007)

Oh, oh! Seu moço
do disco voador
me leve com você
pra onde você for.
Oh, oh! Seu moço,
mas não me deixe aqui
enquanto eu sei que tem
tanta estrela por aí.
(SEIXAS, 1974)

RESUMO

FARIA, Rodrigo L. **O herdeiro da conquista espacial:** um olhar junguiano sobre o homem na obra *Era Espacial* de Helena Kolody. 2014. 57p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português e Inglês) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2014.

O presente trabalho tem por objetivo analisar a obra *Era Espacial*, de Helena Kolody, publicada em 1966, investigando a ruptura entre o consciente e o inconsciente no homem do Século XX, especificamente no período da Conquista Espacial. Com base nos escritos de Jung (1985, 1993), Adorno (1975) e Pound (1990), faremos uma análise psicológica a partir dos símbolos de totalidade presentes na obra da poeta paranaense, relacionando a ruptura na consciência com o contexto histórico da obra, a fim de verificar o entendimento da obra com relação à Conquista Espacial.

Palavras-chave: Poesia. Helena Kolody. Carl Gustav Jung. Conquista Espacial. Símbolos. Literatura.

ABSTRACT

FARIA, Rodrigo L. **The heir of the space age:** a junguian psychology view on the man on *Era Espacial* by Helena Kolody. 2014. 57p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português e Inglês) – Federal Technology University - Paraná. Curitiba, 2014.

This research aims the analysis of the book *Era Espacial*, by Helena Kolody, published in 1966 according to specifically the rupture between conscious and unconscious on the humankind during the 20th Century. According to Jung (1985, 1993), Adorno (1975), and Pound (1990), we will analyze the symbols of wholeness found on *Era Espacial* in relation to the historic context and its consequences for the humanity.

Keywords: Poetry. Helena Kolody. Carl Gustav Jung. Space race. Symbols. Literature.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
2 ESTADO DA ARTE	12
3 REFERENCIAL TEÓRICO	13
3.1 ALGUNS CONCEITOS DA PSICOLOGIA ANALÍTICA	13
3.2 A POESIA E OS SÍMBOLOS DO INCONSCIENTE COLETIVO	16
3.3 O POETA: AS ANTENAS DA RAÇA	20
3.4 A POESIA E O EU SOCIAL DO POETA	22
3.5 O MITO MODERNO	24
4 CONTEXTO HISTÓRICO	26
5 ERA ESPACIAL	30
5.1 COSMONAUTA	31
5.2 ASCENSÃO	38
5.3 RONDA DE SATÉLITES	43
5.4 TRANSUNIVERSAL	45
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS	51
ANEXOS	54

1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O espaço sempre gerou fascínio no ser humano. Observar os céus é uma atividade que se confunde com a própria história da humanidade. Registros e monumentos remontam o interesse pelos céus até cerca de três mil anos antes da era cristã. Desde então, é possível traçar a história do conhecimento desenvolvido a partir do estudo dos astros e os avanços por este possibilitados.

Mas não foi apenas no campo da ciência que os céus estiveram presentes. Muitas são as ocorrências da temática do espaço sideral no domínio das artes. Na literatura, temos inúmeros poemas referindo-se ao espaço, como Olavo Bilac ao cantar as estrelas em *Via Láctea* ou obras de ficção científica como *Da Terra à Lua*, de Júlio Verne, publicada em 1865 e já antecipando a Conquista Espacial, a qual ocorreria quase cem anos depois, no século XX.

É justamente na esteira da Conquista Espacial que Helena Kolody publica *Era Espacial* (1966). Nesse livro, a poeta aborda temas relacionados ao espaço sideral, evocando imagens de estrelas e planetas para fazer conexões entre o mundo em que vivemos e as consequências que todo este avanço tecnológico nos traria. Neste trabalho, voltamos nossa atenção para o homem produto dessa era, buscando explorar qual seria o herdeiro de tamanhos feitos a partir da obra de Helena Kolody.

Para tanto, em um primeiro momento precisamos traçar um esboço histórico do período sobre o qual canta a poeta aqui estudada. O século XX foi, na história da humanidade, um momento em que o mundo se transformou de maneira rápida e conturbada. No período em questão, podemos verificar uma gama de conflitos, guerras, movimentos e revoluções, entre outros acontecimentos, responsáveis por moldar a sociedade ocidental como a conhecemos hoje.

Entre todos estes fatos, dedicamos atenção especial à Guerra Fria, a qual se estendeu por mais de 40 anos e, mesmo não apresentando um conflito direto entre as duas potências dominantes à época, se desenrolou em outros conflitos menores, como a Guerra da Coreia e a Guerra do Vietnã, ou na forma de outras disputas, como a Corrida Armamentista ou a Conquista Espacial. Além disso, destacamos também a ciência e a tecnologia desenvolvidas no período, pois “não pode haver dúvida de que o século XX foi aquele em que a ciência transformou tanto o mundo quanto o nosso conhecimento dele” (HOBSBAWM, 1995, p. 510).

Tudo isto é sentido ainda hoje. Pela proximidade com o nosso tempo, difícil é a tarefa de compreender esse século que recém deixamos para trás e sua influência no mundo

em que vivemos. Desse modo, acreditamos na importância de estudar a produção do período, a fim de compreender melhor o processo pelo qual a humanidade tem passado.

Dentre os artistas que produziram na época, lembramos de Helena Kolody. Nascida em Cruz Machado e radicada em Curitiba, produziu uma obra poética que não só serviu de referência para outros artistas da literatura brasileira, como Paulo Leminski, Wilson Bueno e Alice Ruiz (CRUZ, 2010, p. 47), como recebeu reconhecimento de nomes como Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade (CRUZ, 2010, p. 23), reconhecimento também expresso nas homenagens recebidas ao longo dos anos. A poesia de Helena Kolody já foi objeto de estudos no âmbito acadêmico, sobretudo em questões referentes à forma poética. Em alguns, o foco é a religiosidade, a figura feminina, as imagens da natureza, entre outros temas.

Publicado em plena Guerra Fria, *Era Espacial* apresenta a já conhecida busca da autora por poemas curtos, incluindo seus característicos haicais e tankas. Aqui, é possível encontrar uma síntese do período vivido pela humanidade na forma de poemas concisos, de versos livres, brancos e polimétricos. O fio condutor visto explicitamente na obra são as figuras decorrentes da Conquista Espacial: planetas, estrelas e constelações. Elas dão a tônica em textos que aproximam o espaço da Terra, o mitológico da ciência, o passado do presente e, no centro, o homem, desconhecedor do futuro que o aguarda.

É sobre este homem que nosso trabalho propõe a análise. A partir de uma leitura psicológica da obra, é possível explicar os vários retratos do ser humano encontrados nos poemas, os quais mostram o homem em posições antagônicas. Entre elas, podemos citar o cosmonauta, desbravador do desconhecido e o homem-criança, assustado pelas horríveis imagens que dominam o planeta. Passível de explicação também são as consequências acarretadas por essas divisões. Assim sendo, a presente pesquisa tem por objetivo discutir a figura do homem representado na obra *Era Espacial* (1966), de Helena Kolody, tomando por base princípios da psicologia analítica, sobretudo a hipótese da ruptura entre consciente e inconsciente na psique do homem moderno.¹

Propomos este trabalho pois entendemos que a literatura pode ser compreendida como um caminho para a reflexão. Ler e analisar uma obra literária nos fornece material para pensar o mundo que nos cerca e, além disso, nós mesmos. Essa função fica ainda mais

¹ No projeto de pesquisa, o objetivo foi apresentado como “Discutir as representações do homem presentes na obra *Era Espacial*, de Helena Kolody, a partir da ruptura entre consciente e inconsciente em decorrência dos avanços tecnológicos do Século XX, especificamente no período da Conquista espacial.” Justificamos a ligeira mudança no objetivo por perceber, durante a realização do trabalho, o quão simplista seria reduzir as causas desse rompimento somente à Conquista Espacial. Assim, percebemos este episódio como um sintoma, e não mais uma causa, como pensado originalmente.

explícita ao pensar na poesia, responsável por, geralmente, trazer à tona temáticas mais íntimas, proporcionando um olhar para o interior do indivíduo. Estudar literatura é refletir sobre nós e nosso tempo. Dessa forma, cada nova análise, diferentes enfoques teóricos ou mesmo um outro estudioso da arte, enfim, um novo olhar sobre a mesma obra sempre trará novos significados antes deixados na penumbra. Assim sendo, mesmo um texto já bastante explorado sempre apresentará novas possibilidades de análise. Este, porém, não é o nosso caso.

Apesar da fortuna crítica disponível sobre a obra de Helena Kolody, o livro que nos propomos a estudar, *Era Espacial*, ainda não foi objeto de extensas análises. Publicado em 1966 e financiado pela própria autora, foi lançado em tiragem limitada. Assim, *Era Espacial*, talvez por trazer uma temática social distante dos consagrados poemas intimistas da autora, nunca recebeu tantos olhares por parte da crítica e da academia, sendo *Maquinomem* o único poema do livro a alcançar considerável notoriedade. Mesmo assim, ainda é possível verificar a ocorrência de sua temática mais intimista voltada para um contexto sócio-histórico efervescente, o qual nos permite questionar os avanços de um tempo a fim de refletir sobre nossa própria condição enquanto humanos.

Assim sendo, o desenvolvimento deste trabalho deu-se a partir de uma pesquisa bibliográfica, a qual partiu de um breve levantamento histórico dos acontecimentos do período para caracterizar o contexto histórico em que a obra foi publicada. Outro levantamento foi feito a partir da obra de Jung (1993) sobre símbolos e arquétipos de totalidade presentes no inconsciente. Após um levantamento inicial desses conceitos, debruçamo-nos sobre a obra *Era Espacial* visando a interpretação dos poemas em consonância com a ocorrência dos símbolos previamente selecionados.

Em um segundo momento, passamos para uma análise dos símbolos encontrados na obra de Kolody em relação à teoria de Jung (1993), buscando os pontos convergentes com as ideias de Adorno (1975) e Pound (1990), relacionando o fenômeno psíquico visível na obra de arte com o contexto histórico de produção da mesma. Na sequência da análise, procuramos verificar qual é a posição vista na obra em relação aos avanços da Conquista Espacial. Esses dois passos caracterizam a pesquisa como analítica.

Pelo pouco material encontrado acerca do livro *Era Espacial*, bem como a impossibilidade de localizar estudos relacionando a teoria de Jung com a obra poética de Helena Kolody, podemos, ainda, categorizar esta pesquisa como exploratória.

2 – ESTADO DA ARTE

As reflexões proporcionadas pelos poemas de Helena Kolody acarretam, naturalmente, em diversas pesquisas, as quais enfocam diferentes temáticas dentro da obra da autora. Entre os pesquisadores de Kolody podemos citar Cruz (2010), o qual analisa poemas líricos de vários livros da autora em busca do fenômeno da inquietação. Após um extenso levantamento, cobrindo todos os livros publicados de Helena Kolody e ainda poemas até então inéditos, fornecidos pela própria autora, Cruz conclui que, para a poesia kolodyana, a inquietação é um dos eixos centrais, pois a autora “tematiza os aspectos mais inquietantes da condição humana”, de forma a questionar a realidade da vida e, assim, abrindo caminho para a revelação desta condição (CRUZ, 2010, p. 129-130).

Zanini e Cruz (2010, p. 98-99) destacam a linguagem “indagadora e crítica da condição humana” encontrada em Helena Kolody, e estudam o modo como a poeta, a partir dessa linguagem, trabalha a religiosidade através de temas como a brevidade, vida, morte, solidão, a divisão entre os planos terreno e espiritual, entre outros. Zanini (2011) também foca seu estudo na religiosidade, tomando esse como eixo central na poesia de Kolody para explorar a temática do amor a partir de uma ótica biografista.

Além disso, Cruz (2006) estuda a construção poética da autora, explorando os temas recorrentes da lírica kolodyana bem como a busca da síntese. Nesse estudo, o professor parte de reflexões quanto às diversas influências de Helena Kolody, como a herança modernista em sua escolha pelo verso livre e seu percurso de enxugamento até alcançar o haicai para concluir que a construção poética e o projeto estético da autora são alcançados nos “procedimentos e nas formas escolhidas, nos ritmos, no enxugamento dos textos.” (CRUZ, 2006, p. 276). Ainda acerca do fazer poético, Cruz (2009) estuda diversas poetisas brasileiras, entre elas Helena Kolody, a fim de verificar como se dá a construção poética a partir das marcas da modernidade, principalmente sob o prisma da preocupação com a linguagem enquanto síntese crítico-reflexiva, transpassada de imagens e símbolos para que tal fim seja alcançado.

Especificamente sobre o livro *Era Espacial*, foram encontrados apenas breves parágrafos ao seu respeito. Fernandes e Sabóia (1970) organizam a *Antologia didática de escritores paranaenses* na qual reúnem textos de diversos autores do Paraná. Sobre Helena Kolody, as pesquisadoras trazem poemas seguidos de comentários de cunho didático. De *Era Espacial*, apenas a informação de que Kolody “abre um hiato no seu mundo interior, para fixar aspectos típicos da vida atual” (1970, p. 156-157), antes de passarem rapidamente para a

análise de outras obras. Mesmo a extensa pesquisa de Cruz (2010) trata de apenas um poema de *Era Espacial*. Para o professor, no poema *Incógnita*, “os versos apontam para o conflito existencial do ser humano que busca respostas para sua existência.” (CRUZ, 2010, p. 111). Também não foi possível localizar estudos relacionando a obra de Helena Kolody com estudos da psicologia analítica de Jung.

3 – REFERENCIAL TEÓRICO

Cruz (2010, p. 129) conclui seu estudo afirmando que a inquietação é um elemento constante na poesia de Helena Kolody. Para ele, a obra da poeta apresenta uma contínua indagação a respeito da existência humana. Segundo o professor, a poesia é uma força capaz de tocar o “mistério oculto das coisas” e o “sentido da vida”, sendo que a poesia kolodyana vai além da “transitoriedade do real e do humano” (CRUZ, 2010, p. 131).

Não questionamos as conclusões alcançadas por Cruz (2010). Muito pelo contrário, assumimos essa busca pela essência humana, essas indagações sobre o sentido da vida e o mistério das coisas como presentes na obra da poeta para levantar outras questões. *Era Espacial* é marcada pelo hiato nas reflexões da autora sobre o mundo interior, para manter a expressão de Fernandes & Sabóia (1970, p. 156-157). Sendo assim, acreditamos na necessidade de buscar uma explicação para tais questionamentos na relação da poesia com a sociedade.

É nessa linha de reflexão que encontramos Pound (1990), Jung (1985, 1991) e Adorno (1975). Para o filósofo alemão, “o conteúdo de uma poesia não é somente a expressão de motivações e experiências individuais”, pois também possuem participação no universal (ADORNO, 1975, p. 201). Podemos relacionar o pensamento de Adorno com o famoso conceito lançado por Pound em *Abc da literatura*, de que “os artistas são as antenas da raça” (1990, p. 71). Ainda, Jung (1991, p. 71) defende que o significado social da obra de arte reside no fato de que esta trabalha na educação do espírito da época, ao evocar os conteúdos de que ele mais precisa. Na sequência, trabalharemos com maior atenção os conceitos mais significativos, a partir dos três autores supracitados, para o desenvolvimento de nossa pesquisa.

3.1. – ALGUNS CONCEITOS DA PSICOLOGIA ANALÍTICA

Neste momento, faz-se necessário explicar alguns conceitos da psicologia analítica

que auxiliarão em nosso trabalho.

Jung (1978) diferencia os conceitos *inconsciente pessoal* e *inconsciente coletivo*. O primeiro refere-se a conteúdos de origem pessoal. Estes são adquiridos durante a vida, podendo ser, posteriormente, reprimidos por diversos fatores. Para Jung, os conteúdos presentes no inconsciente pessoal foram, um dia, parte do consciente, e para ele podem retornar a partir de um processo reflexivo. Além dos conteúdos reprimidos, Jung afirma que o inconsciente pessoal também é formado por “componentes psíquicos subliminais” e outros que ainda não alcançaram o consciente, sendo, portanto, “sementes de futuros conteúdos conscientes” (JUNG, 1978, p. 3). Em resumo, ele considera que os conteúdos são de origem pessoal quando é possível reconhecer, no passado do indivíduo, seus efeitos, manifestações parciais ou mesmo sua origem (1978, p. 11).

Já o *inconsciente coletivo* refere-se a algo maior. Para Jung (1978, p. 12), o inconsciente abriga mais conteúdos do que apenas os de ordem pessoal. O psicólogo explica tais conteúdos a partir do relato de um caso de uma paciente. Esta sonhava ser segurada nos braços por uma figura masculina, idosa, de proporções exageradas (JUNG, 1978, p. 4-10). Em uma primeira análise, tal figura poderia representar o pai ou mesmo o médico, porém, este homem é uma figura que foge à alçada do pessoal. Na análise de Jung, é uma figura que representa Deus. Trata-se, portanto, de uma imagem coletiva, histórica, “que se propagou universalmente e irrompe de novo na existência através de uma função psíquica natural” (JUNG, 1978, p. 13). Assim, para Jung, o inconsciente, em níveis profundos, possui conteúdos de caráter coletivo. A estes níveis ele denominou *inconsciente coletivo*. Para os efeitos de nossa pesquisa, trataremos apenas do inconsciente coletivo.

Para o psicólogo suíço, os conteúdos impessoais encontrados no inconsciente coletivo, e aqui tomamos a imagem de Deus falada anteriormente como um exemplo, são formados por imagens primordiais, os *arquétipos* (JUNG, 1978, p. 13). O próprio Jung explica o arquétipo em texto que discutiremos com mais detalhes na sequência, porém, ressaltamos aqui a definição:

A imagem primordial, ou arquétipo, é uma figura - seja ela demônio, ser humano ou processo - que reaparece no decorrer da história, sempre que a imaginação criativa for livremente expressa. É portanto, em primeiro lugar, uma figura mitológica. Examinando essas imagens mais detalhadamente, constataremos que elas são, de certo modo, o resultado formado por inúmeras experiências típicas de toda uma genealogia. Elas são, por assim dizer, os resíduos psíquicos de inúmeras vivências do mesmo tipo. Elas descrevem a média de milhões de experiências individuais apresentando, dessa maneira, uma imagem da vida psíquica dividida e projetada nas diversas formas do pandemônio mitológico. (JUNG, 1991, p. 69)

Diferente do que ocorre com os conteúdos do inconsciente pessoal, os quais podem integrar-se ao consciente, os arquétipos nunca serão puramente lembrados, pois estes não foram esquecidos ou reprimidos (JUNG, 1985, p. 69). Eles pertencem tanto à comunidade quanto ao indivíduo (JUNG, 1993, p. 323). Fazem parte do inconsciente e atuam na consciência através dos símbolos. Ao discorrer sobre a relação da psicologia analítica com a obra de arte poética, Jung (1991, p. 71) explica que, no processo criativo, existe uma formulação dos arquétipos para que estes possam ser entendidos. Em outras palavras, os arquétipos moldam-se, assumindo a forma de imagens que podem ser assimiladas pelo consciente. Após essa formulação, temos os símbolos, os quais atuam como pontes entre o consciente e as imagens primordiais (os arquétipos, os conteúdos do inconsciente coletivo). Assim, o verdadeiro símbolo expressa “uma concepção para a qual ainda não se encontrou outra ou melhor” (JUNG, 1991, p. 59), pois ele se adequa à consciência, de modo que esta possa compreender os arquétipos.

Outro conceito que será importante em nosso estudo é o *si-mesmo*: “a personalidade global que existe realmente, mas não pode ser captada em sua totalidade” (JUNG, 1982, p. 4), “a soma dos conteúdos conscientes e inconscientes” (JUNG, 1982, p. 58). Em outras palavras, o si-mesmo representa a totalidade psíquica (JUNG, 1990, p. 51). Ele possui ligação com o inconsciente coletivo pois se situa “além dos limites pessoais” e manifesta-se na forma de mitologemas religiosos (JUNG, 1982, p. 28), isto é, padrões, temas ou eventos recorrentes em mitos, antecipados por símbolos espontâneos. Estes, para Jung, são os símbolos de quaternidade ou as mandalas, os quais “aparecem amplamente difundidos nos monumentos históricos de muitos povos e épocas” (JUNG, 1982, p. 29).

Para Jung (1993, p. 300), a mandala é um símbolo onipresente, aparecendo em diferentes tempos mas com o mesmo significado. Do sânscrito, significa “círculo” e, dentre outras formas nas quais pode ter aparecido ao longo da história, Jung enumera o círculo apotropeico, a roda solar pré-histórica e o microcosmo alquimista. Assim, a mandala atua como um *símbolo de individuação*², representando a totalidade composta de consciente e inconsciente, pois ela “descreve a totalidade psíquica protegendo de dentro para fora e procurando unir opostos internos” (JUNG, 1993, p. 301). Além disso, ressaltamos as oposições, pois “entre os opostos, forma-se, espontaneamente, um símbolo de unidade e totalidade” (JUNG, 1993, p. 358). Desta feita, pensando no caráter oposto embora

² Apesar a individuação ser um conceito chave na psicologia analítica, não iremos nos prender em maiores explicações pois isto nos desviaria muito do foco de nosso estudo. Porém, ressaltamos a definição de Jung (2008, p. 269) como um processo que gera um “indivíduo” psicológico, uma unidade indivisível.

complementar da psique, formada pelo consciente e inconsciente, imagens opostas como masculino e feminino, claro e escuro, entre outros, sugerem, também a totalidade.

Nesta seção, apresentamos os conceitos da psicologia analítica que auxiliarão nosso estudo. Não nos aprofundamos em muitas de suas relações pois aqui nosso objetivo é análise literária e não a psicologia, e isso nos distanciaria de nosso objetivo. Desta feita, passamos na sequência para a relação da obra de arte poética com a psicologia analítica.

3.2 – A POESIA E OS SÍMBOLOS DO INCONSCIENTE COLETIVO

Em um palestra proferida em maio de 1922, Jung (1985) tece importantes considerações sobre a relação da obra de arte poética com a psicologia analítica. Ele justifica que a manifestação da arte é uma atividade psicológica, o que garante a legitimidade da preocupação da psicologia analítica quanto a este objeto. Por conta disso, os aspectos atuantes no processo psíquico da criação artística serão objeto de estudo da psicologia (JUNG, 1985, p. 54).

Apesar disso, Jung (1991, p. 56-57) nutre ressalvas quanto ao modo como alguns estudos da psicologia são conduzidos a partir da análise de obras de arte. O psicólogo alerta para o perigo de partir por um caminho no qual a vida do artista é analisada a partir da obra. Segundo ele, atribuir as condições de criação artística às relações do artista com seus pais, por exemplo, não contribuiria em nada para a compreensão de sua arte (1991, p. 55). Retomaremos essa ideia adiante.

Jung (1991, p. 62) diferencia o processo de criação artística em dois tipos, os quais ele chama de “extrovertidos” e “introvertidos”. O primeiro refere-se aos artistas dominados por sua arte, a qual “é um acontecimento de natureza inconsciente que se impõe sem a participação da consciência humana e algumas vezes até contra ela” (1991, p. 64). Jung (1985, p. 61-62) explica o processo de produção do artista extrovertido, o qual recebe um “impulso aparentemente estranho”, o qual resultará em uma obra portadora de sua própria forma. Ao seu criador, resta então conformar-se que sua criação possui algo que parece imposto. Imposto pelo inconsciente, pois ao passo que “seu consciente está perplexo e vazio (...) ele é inundado por uma torrente de pensamentos e imagens que jamais pensou em criar”. Estes são pensamentos e imagens geradas no inconsciente, a fala do si-mesmo.

Podemos confirmar esta presença do si-mesmo na manifestação artística de poetas como Leminski e sua *Razão de ser*, ao assumir que escreve porque precisa mas sem ter porquê; de Ferreira Gullar, em *Fica o não dito por dito*, ao sustentar que o poema é, antes de

ser escrito, um aflito silêncio, um rumor; de Bandeira, em *Poética*, ao preferir o lirismo dos loucos e de Helena Kolody, ao confessar que era assaltada por poemas, vemos a possibilidade levantada por Jung (1985, p. 63) “de como o consciente não só pode ser influenciado pelo inconsciente, mas até dirigido por ele.” Aqui, as manifestações artísticas são repletas da fala do si-mesmo (JUNG, 1985, p. 61). Talvez o exemplo mais eloquente esteja no *Prefácio interessantíssimo*: “quando sinto a impulsão lírica escrevo sem / pensar tudo o que meu inconsciente me grita. / Penso depois” (ANDRADE, 198-?, p. 19). Primeiro se dá o grito do inconsciente, o qual concederá à obra uma qualidade simbólica, pois aquele se manifesta na consciência através dos símbolos no processo de formulação do qual tratamos anteriormente. Apenas em um segundo momento ocorrerá o trabalho consciente por parte do artista.

O segundo grupo trata dos artistas que pensam racionalmente seu objeto, com objetivos e metas. Para eles, a arte é “uma produção intencional, acompanhada e dirigida pelo consciente, construída com discernimento” (1991, p. 64). Para Jung (1991, p. 62), os artistas introvertidos são aqueles que pensam seu fazer poético, quando “o autor é aparentemente o próprio criador, completamente livre e sem a mínima coação” (JUNG, 1991, p. 62). Neste caso, Jung aponta para a possibilidade do poeta estar tão imerso no seu processo criativo que já não se lembra de outras vontades. “Assim sendo, a convicção do poeta de estar criando com liberdade absoluta seria uma ilusão de seu consciente” (JUNG, 1991, p. 63). Podemos citar como exemplo o caso de João Cabral de Melo Neto. Vemos no poema *Catar feijão* um paralelo entre a escrita poética e a atividade de catar os grãos de feijão para o preparo. Ao escolher os grãos de feijão, é justamente a pedra, que escapa a seleção, o componente que dará gosto ao prato. Do mesmo modo, o que dará gosto à poesia, apesar do cuidadoso trabalho no trato com a linguagem ao escolher as palavras, será uma palavra que foge ao método, ao consciente. Essa palavra-pedra inesperada é o símbolo do qual fala Jung, gerado no inconsciente e lançado para o consciente pousando, por fim, no poema.

Assim sendo, em maior ou menor escala, ambos os processos são influenciados pelo inconsciente. Não obstante, todos os artistas “têm a possibilidade de produzir, ora em atitude introvertida, ora em atitude extrovertida”. (JUNG, 1991, p. 64). Desta forma, independente do processo com o qual se identifique, o poeta acabará por impregnar sua obra de uma qualidade simbólica, a qual pode fugir, em um primeiro momento, ao leitor. Afinal, este, assim como o artista, é um homem de seu tempo, e, como tal, poderá não perceber de imediato o fenômeno ali contido. Em outras palavras, é possível que as imagens criadas pelos símbolos presentes na obra estejam muito distantes dos horizontes de ambos, tornando-se ininteligíveis. Porém, o fato da obra ser composta por esses símbolos “significa possibilidade e indício de um sentido

mais amplo e elevado, além da nossa capacidade de compreensão atual” (JUNG, 1985, p. 65). A obra simbólica pode dizer além do que está explícito.

Nesse sentido, encontramos a belíssima metáfora do atalho. Jung (1985, p. 71) aponta o todo de uma sociedade, de uma época, como os caminhantes de uma estrada, ao passo que o poeta é o indivíduo que toma um atalho na mesma direção para a qual caminha o seu povo. O artista está inserido em uma sociedade, embora afastado, e essa distância permite que este siga “seus próprios anseios” para “encontrar aquilo que os outros, sem o saber, sentiam falta.” (JUNG, 1985, p. 71). Tanto para Jung quanto para Pound, como veremos adiante, o artista, enquanto membro de uma sociedade, está inserido em um contexto histórico, percebendo os anseios de sua época. Ele possui uma sensibilidade maior em comparação aos seus contemporâneos e é captando a vivência do outro a partir desta sensibilidade que irá produzir uma arte na qual podemos estudar aspectos da sociedade da qual ele faz parte. Ao discorrer sobre a sensibilidade do poeta, Helena Kolody também fala da relação entre pessoal e social em sua poesia:

A sensibilidade do poeta é como a da harpa eólia que os gregos penduravam nas árvores, e que vibrava com o menor sopro de vento. Ele vibra intensamente, não só com as próprias emoções; capta, com o radar da imaginação, o sentir do outro, o viver do outro. Esse *ver os outros* com os olhos da imaginação é, também, um dom do poeta; nem sempre é a sua própria experiência que ele expressa em versos. Incorporamos em nossa vivência as vivências alheias que nos atingem, nos alegam ou nos fazem sofrer. Não só o *eu pessoal*, mas também o *eu social* interferem em nossa maneira de escrever e nos temas que versamos. (KOLODY, 1986, p. 18, grifos da autora)

Assim, podemos afirmar que, ao preocupar-se com o tempo em que vive, o poeta traz para a obra de arte poética, mesmo inconscientemente, aquilo que seu tempo necessita. Isto ocorre porque o artista, insatisfeito com a realidade que o cerca, recebe do inconsciente a forma primordial como um modo de compensar “a carência e unilateralidade do espírito da época” (JUNG, 1985, p. 65). Isto ocorre, porém, quando os símbolos presentes na obra remetem ao *inconsciente coletivo*, aquela “esfera da mitologia inconsciente, cujas imagens primitivas pertencem ao patrimônio comum da humanidade” (JUNG, 1991, p. 68). Para Jung, são os conteúdos do inconsciente coletivo, quando transpassados para a obra, que garantem a esta a qualidade de símbolo.

Por outro lado, quando os conteúdos do inconsciente pessoal influenciam a obra, o que é uma possibilidade, não temos símbolos mas sim sintomas. É por esta razão que Jung nutre ressalvas quanto ao modo com o qual algumas análises de obras artísticas são levadas, como dissemos anteriormente. É possível para um psicólogo olhar a criação artística de um

paciente para a formulação de um diagnóstico, ou mesmo a configuração de um trabalho para um pesquisador interessado na vida do artista. Aqui, porém, nosso objetivo é estudar uma obra de arte com características simbólicas, a qual pode representar os anseios e angústias de uma época, e não os conflitos do inconsciente pessoal, caracterizados como sintomas. Na obra simbólica, o arquétipo modifica-se para tornar-se inteligível aos contemporâneos e lança-se para o consciente (JUNG, 1985, p. 71). Dessa forma, munido de qualidades simbólicas, o poema pode atingir “o limiar do indefinido” e ultrapassar a “consciência contemporânea” (JUNG, 1985, p. 65). É por esta razão que, no decorrer de nossa pesquisa, trataremos sempre do inconsciente coletivo, como previamente delimitamos na sessão 3.1.

Quando influenciada pelo inconsciente, a obra de arte compensa os anseios de uma época, do mesmo modo que, nos conceitos da psicologia analítica, um sonho compensará valores dos quais o indivíduo sente falta. Jung (1991, p. 70) explica que, cada vez em que entramos em contato com uma referência ao arquétipo, é como se uma força fosse desencadeada, um sentimento perturbador, pois esse é um momento em que nos identificamos como uma espécie: “a voz de toda a humanidade ressoa em nós”. É isso que a obra poética é capaz de fazer quando portadora dos conteúdos que sua época necessita. Nas palavras do médico:

Quem fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga, elevando simultaneamente aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade e com isto também solta em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram a humanidade salvar-se de todos os perigos e também sobreviver à mais longa noite. (JUNG, 1991, p. 70):

Por isso acreditamos na possibilidade de estudar uma obra que tão explicitamente fala de um tempo conturbado da história da humanidade. Para Jung (1991, p. 71), a partir do artista, o arquétipo é transcrito para a linguagem presente, permitindo a cada um ter acesso “às fontes mais profundas da vida”, pois isto torna possível para uma sociedade buscar valores que encontram-se em escassez. Segundo o psicólogo, este é o significado social da obra de arte: “ela trabalha continuamente na educação do espírito da época, pois traz à tona aquelas formas das quais a época mais necessita” (JUNG, 1991, p. 71).

Nesta seção, apresentamos reflexões de Jung (1985, 1991) quanto ao estudo da obra de arte poética sob o prisma da psicologia analítica. Nosso trabalho está inserido no campo dos estudos literários, pois nosso objetivo é a análise literária fazendo uso de conceitos junguianos para o estudo de poesia e sua relação com a sociedade. Acreditamos na pertinência de trazer o referencial aqui exposto pois nos permite traçar conexões entre poesia,

sociedade e os conceitos com os quais iremos trabalhar, tomados de empréstimo da psicologia analítica. Na sequência, veremos como se dá a relação entre poesia e sociedade para outros autores.

3.3 – O POETA: AS ANTENAS DA RAÇA

Pensar na produção crítica de Ezra Pound é lembrar, de imediato, o *Abc da literatura* e a definição de que “os artistas são as antenas da raça” (POUND, 1990, p. 71). Publicado originalmente em 1934, o trabalho de Pound possui pontos de contato com os escritos de Jung, expostos na seção anterior desta pesquisa, e também com Adorno (1975), o qual iremos abordar na sequência, os quais nos guiarão nas análises a serem feitas.

No início do capítulo III da referida obra, Pound (1990, p. 36) afirma que “a literatura não existe num vácuo”. O poeta está inserido em sua sociedade. Antes de ser poeta ele é humano como todos aqueles que o cercam. Sofre das mesmas angústias que seus contemporâneos. Sua poesia pode ser marcadamente social, explícita portadora do grito de revolta de uma classe subjugada e, nesses casos, não há dúvidas de como relacioná-la com o contexto sócio-histórico em que está inserido. Por outro lado, mesmo a produção de uma lírica intimista, voltada para o passado, para a infância ou para sentimentos abstratos é produto da criação artística de um indivíduo inserido em uma sociedade. Pensando em termos grosseiros, diferentes poemas de diversas épocas com um tema em comum serão dessemelhantes entre si. Afinal, um beijo assumirá significados diversos dependendo da cultura sob a qual o avaliamos, e diferentes poetas inseridos nessas culturas cantarão este ato de maneiras distintas.

Pensando nisso, a comparação com a antena torna-se muito parecida ao caminhante do atalho explicado por Jung. Este faz parte de um grupo embora encontre-se distante de seus semelhantes. Ele caminha pelo atalho mas anda no mesmo sentido para o qual o seu povo segue. Assim, o artista é parte da sua sociedade e é apenas a sua sensibilidade de artista que o permite perceber a atmosfera que cerca seu povo. Já o artista enquanto antena sugere uma relação ainda mais estreita do que a criada pela ideia do atalho, pois aqui o artista e a sociedade formam um único organismo, enquanto lá, mesmo sendo parte de um povo, ele encontra-se, de certa forma, distanciado dos seus.

Nesse sentido, “um animal que negligencia os avisos de suas percepções necessita de enormes poderes de resistência para sobreviver”, afirma Pound (1990, p. 78). Nos insetos, por exemplo, as antenas são órgãos sensoriais. Sua função, em geral, é perceber calor, cheiros,

entre outros. É uma parte tão importante do organismo quanto julgaríamos o sistema digestivo, por exemplo. A sobrevivência do inseto, em determinadas situações, pode partir de suas antenas. Do mesmo modo, prosseguindo na analogia, o poeta conclui que “uma nação que negligencia as percepções de seus artistas entra em declínio. Depois de um certo tempo ela cessa de agir e apenas sobrevive” (POUND, 1990, p. 78).

Assim, assumimos que a sensibilidade do artista é mais apurada do que a do homem comum (POUND, 1990, p. 77). Ele faz parte de um todo, do qual capta indicações, sinais ou vibrações, na falta de melhores termos, do momento em que vive, e veremos indicações desse todo em sua arte. Ainda segundo Pound (1990, p. 78), é normal que artistas e poetas fiquem excitados por algumas coisas bem antes do público em geral. Da atitude recorrente de julgar o artista como louco, nasce a necessidade de pensar se este excitação é realmente sinal de loucura ou uma indicação no sentido de o artista ter percebido algo que escapa aos olhos do homem comum. Por isso, Pound questiona a origem do estranho comportamento do artista: teria ele sentido a aproximação de um terremoto ou farejado o fogo de uma floresta, fenômenos não acessíveis para os outros? Para o desenvolvimento de nossa pesquisa, aproximaremos essa reflexão daquela feita por Jung, segundo a qual o artista, em sua arte, é responsável por educar o espírito de sua época. A relação do poeta com a sociedade é bastante explícita em Pound (1990). A função do artista, aqui, é alertar seu povo para os perigos que se avizinham.

Outro ponto abordado por Pound que merece nossa atenção trata da linguagem. Para Pound (1990, p. 32), “literatura é linguagem carregada de significado.” Já a poesia é “a mais condensada forma de expressão verbal” (POUND, 1990, p. 40). Não temos a pretensão de definir literatura, linguagem ou poesia, pois isso ultrapassa o objeto de nosso estudo. Porém, é totalmente possível conectar as metáforas tão características da poesia, essa linguagem condensada e cheia de significados, com os símbolos de que fala Jung. Símbolos que ampliam a significação da obra a tal ponto em que esta torna-se universal e atemporal, atingindo a todos.

Por fim, em determinado momento de *Abc da literatura*, Pound propõe vários exercícios de escrita, além de questões para a reflexão. Dentre elas, destacamos o seguinte questionamento: “se você quisesse encontrar um sumário da consciência de um dado século, onde você o iria procurar?” (POUND, 1990, p. 76). Por todas as relações traçadas até o momento, as quais transpassam os escritos de um psicólogo, um poeta e, como veremos na sequência, um filósofo, não temos dúvidas de que, mesmo não sendo a única opção, a poesia é um bom ponto de partida.

Assim sendo, nesta sessão buscamos um panorama geral no trabalho de Pound (1990) com o intuito de apontar as semelhanças encontradas nas reflexões de um poeta com aquelas vistas no trabalho de Jung. Apesar de o psicólogo suíço ter legitimado a aproximação dos estudos de poesia com a psicologia analítica, julgamos importante evocar a opinião de um nome da área, principalmente pelas semelhanças aqui apontadas. Na sequência, passamos para uma terceira voz na questão da relação da poesia com a sociedade.

3.4 – A POESIA E O EU SOCIAL DO POETA

A partir de *Conferência sobre lírica e sociedade*, de 1957, é possível traçar uma relação entre a poesia e o elemento social em um sentido muito semelhante ao que vimos previamente em Jung e Pound.

Adorno (1975) afirma que, na relação entre a lírica e o social, este é responsável por nos conduzir “mais profundamente” ao interior daquela (ADORNO, 1975, p. 201). Isto, porém, com a ressalva de que os poemas líricos não devem ser usados como “demonstrações de teses sociológicas”, isto é, forçar neles conteúdos sociais ao bel prazer do analista. Para Adorno, tal relação é vista quando o social desvela na lírica algo de essencial.

Partindo do pressuposto de que há uma intrínseca relação entre a poesia e a sociedade, Adorno explica que a poesia não se resume a expressões individuais. Estas podem ser a matéria primeira do fazer poético, mas tornam-se artísticas ao adquirir “participação no universal”. Assim, é justamente o aprofundamento no indivíduo que garantirá ao poema lírico a sua qualidade de universal, o qual é, em essência, social. Em outras palavras, na medida em que o poeta mergulha em si, na sua subjetividade, ele encontrará algo ainda inominável, ainda não desfigurado ou apreendido (ADORNO, 1975, p. 202), livre do molde sócio-ideológico do mundo, algo humano, comum a toda a raça. Isto é o social.

Adorno não nomeia explicitamente este nível comum para todos os humanos, mas ao pensar nesta estrutura comum à humanidade, é fácil fazer a imediata relação com o conceito de *inconsciente coletivo* de Jung. Para Adorno, a subjetividade do indivíduo deve ser refletida na linguagem, o próprio sujeito deve soar na linguagem até se fazer ouvir, pois “a linguagem mediatiza, de forma mais íntima, lírica e sociedade” (ADORNO, 1975, p. 206). É a linguagem, a qual se confunde com o sujeito, que tornará o subjetivo em objetivo. Isto ocorre porque este é um fenômeno de mão dupla: embora singular, os conteúdos são sempre sociais, da mesma forma que a sociedade se compõe e sobrevive de indivíduos. Assim, o eu vive na linguagem. Porém, isto não basta para compreender a lírica, pois a subjetividade

poética “é devida, ela mesma, ao privilégio que foi permitido apenas a uma minoria dentre os homens por parte da pressão das necessidades vitais de se desenvolver como sujeitos autônomos”, explica Adorno (1975, p. 207). Apesar de toda a humanidade estar conectada por este nível subjetivo, apenas os poetas têm a sensibilidade necessária para fazê-lo aflorar na lírica.

Estes homens, artistas, poetas, são as antenas da raça, os caminhantes do atalho. Para Adorno, “uma corrente subterrânea coletiva fundamenta toda a lírica individual”. Há, em determinado nível interior, algo que subjaz a todos os poetas. Um sujeito poético sempre representa um sujeito coletivo. Para ele, algo essencialmente social revelar-se-á através da linguagem poética, aquela com a qual o sujeito se identifica. E é neste sujeito, o eu lírico, a voz que fala no poema, enquanto estrutura imanente da obra, que, através da imersão no subjetivo, a qual é social, e na conseguinte expressão pela linguagem, tentará restaurar o seu contato, enquanto humano, com a natureza. Aqui está a semelhança com o artista que traz os símbolos dos quais a época sente falta. Em paralelo, afirma que “só entende o que diz o poema aquele que divisa na solidão deste a voz da humanidade” (ADORNO, 1975, p. 202).

Isto ocorre porque “a grandeza das obras de arte, contudo, consiste unicamente no permitirem expressar o que a ideologia encobre” (1975, p. 203). Lembramos que Adorno (1975, p. 202) nutre ressalvas quanto à ideologia, especificamente a dominante, a qual ele define como “não-verdade, falsa consciência, mentira”. Ora, mais um paralelo torna-se possível ao retomar Jung. Lá, a função da obra de arte é educar o espírito da época. Aqui, a função da obra de arte é revelar o lado da sociedade encoberto pela ideologia. Em ambos, a obra de arte contribui no desenvolvimento do indivíduo pois resgata algo comum a todos os seres humanos.

Na tarefa de revelar o que a ideologia encobre, ao fazer uma interpretação social de uma obra de arte, Adorno afirma que devemos precisar de que maneira o todo de uma sociedade aparece na obra e como esta se relaciona com aquela, ultrapassando seus limites. Porém, ele destaca que esse procedimento deve ser imanente, ao auferir os conceitos sociais a partir das formações líricas pois “justamente o que na poesia não é social deverá constituir o seu elemento social” (ADORNO, 1975, p. 205). A partir dos elementos composicionais do poema, sua estrutura, a escolha lexical, o ritmo e a métrica é que poderemos estudar sua relação com a sociedade. Como lembra o próprio Adorno (1975, p. 205), é costume afirmar que o poema lírico “precisa possuir totalidade ou universalidade, precisa apresentar, na sua limitação, o todo, na sua finitude, o infinito”.

Mas esse mostrar em si o infinito se dá não de forma explícita, mas subjetiva. Em

todo poema lírico, o social será exposto de maneira perfeita não ao utilizar do próprio social enquanto tema, mas sim quando este, involuntariamente, surgir no poema. Involuntariamente, tal qual um símbolo do inconsciente surgindo na composição do poeta. Nada impede que um poema que tematize certos aspectos da sociedade seja portador das qualidades subjetivas de que fala Adorno (1975).

Nesta seção, apresentamos uma reflexão a partir da fala de Adorno (1975) sobre a relação da poesia lírica com a sociedade. Ao nosso ver, muito de sua visão assemelha-se com o exposto por Jung (1985, 1991) e Pound (1990). Para o primeiro, o poeta recebe do inconsciente coletivo os símbolos de que sua época necessita. Sua obra, então, é impregnada por estes símbolos, assumindo a função de compensar os conteúdos dos quais sua sociedade necessita, numa função educadora. Tais conteúdos vem de um estrato psíquico formado de conteúdos comuns à humanidade. O segundo vê no artista uma figura com participação no social e função definida de alertar o seu povo, como parte de um organismo. Por fim, Adorno acredita que, a partir de um mergulho na subjetividade do poeta, este alcançará uma camada inominável compartilhada por todo os homens. Esta camada, essencialmente social e universal, será refletida na obra poética, de modo que, a partir das estruturas imanentes do poema, será possível revelar os conteúdos encobertos pela ideologia, em um processo, também, educativo.

Na sequência, abordaremos outro escrito de Jung, no qual o psicólogo suíço discutirá as causas psíquicas dos fenômenos de avistamentos de discos voadores. Tal pesquisa mostrar-se-á fundamental na realização de nosso trabalho, como demonstraremos a seguir.

3.5 - O MITO MODERNO

Pensando na data de publicação da obra aqui analisada a partir do que foi exposto até o momento em nossa fundamentação teórica, podemos discorrer sobre nosso objeto em relação com a sociedade e as formas das quais a época em questão necessita. No texto intitulado *Um mito moderno sobre coisas vistas no céu* (1993), publicado originalmente em 1958, Jung analisa as aparições de objetos voadores não identificados (doravante OVNI's).

Jung (1993, p. 285) afirma que a motivação para tal pesquisa parte de sua “consciência médica”, a qual o instiga para o dever de alertar as pessoas para os acontecimentos vividos à época, os quais “significam o fim de um éon (era)” e geram “um tremor que abala os alicerces do mundo” (p. 333). Estes acontecimentos serão abordados

com mais atenção na contextualização histórica, mas por ora lembramos rapidamente da então recém fundada Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria, a descoberta da dupla hélice do DNA, testes com a bomba de hidrogênio, o lançamento do satélite Sputnik 1 e a organização da NASA, por exemplo.

A partir da análise de sonhos, pinturas e também relatos de avistamentos, Jung busca as causas psíquicas do fenômeno dos OVNI's. Para ele, há uma situação de calamidade coletiva, a então pressão política soviética, a qual gerou uma tensão emocional responsável por criar os avistamentos no indivíduo psicologicamente dissociado, ou seja, naquele que sofreu uma divisão entre “a atitude da consciência e os respectivos conteúdos opostos do inconsciente” (JUNG, 1993, p. 294). É a partir dessa situação, desse medo incompreendido, que surgem os boatos sobre o espaço, tanto em pessoas que encontravam-se em estado de vigília quanto para indivíduos adormecidos, ao receber imagens semelhantes em seus sonhos.

Vivemos em uma era “de ciência e abundância” (POUND, 1990, p. 23), “esclarecida e racionalista” (JUNG, 1993, p. 299), de incríveis avanços tecnológicos, coroados pelas maravilhas da Conquista Espacial, que saía do campo da fantasia para tornar-se uma possibilidade real. Assim, é bastante óbvio concluir a exaltação da consciência, do racional, do científico, em detrimento dos conteúdos do inconsciente, os arquétipos, adquiridos na história da humanidade e repletos de mitologia e crenças. Isto causa uma ruptura na psique do indivíduo. Isto ocorre pois a “atitude do homem primitivo tem um caráter de totalidade, da qual o homem civilizado tenta se livrar, como carga supérflua”, explica Jung (1993, p. 321). O homem moderno não aceita tais conteúdos, causando uma ruptura em sua psique.

Desta ruptura surge a impossibilidade de formar o si-mesmo, isto é, “a totalidade composta de consciente e inconsciente” (JUNG, 1993, p. 301), o “homem todo” (p. 353), o qual já foi tratado anteriormente. Frente a essa situação, o inconsciente se manifesta projetando o símbolo da mandala na consciência, de modo a compensar o desequilíbrio psíquico vivido pelo homem. Assim, temos a teoria da compensação: o homem, carente dessa faceta mais primitiva de sua constituição psíquica, recebe do inconsciente os símbolos necessários para equilibrar sua psique. O todo é formado de opostos. Água e fogo, claro e escuro, luz e sombra, masculino e feminino, consciente e inconsciente, primitivo e moderno. Para a psique de um indivíduo carente de alguma forma arquetípica, o inconsciente se encarregará de fornecê-la para compensar essa falta. No ser humano, o inconsciente está sempre ativo, agrupando e reagrupando seus conteúdos de modo a criar uma relação compensadora coordenada com a consciência (JUNG, 1978, p. 4).

Como exemplo, Jung analisa o sonho de um homem aficionado por astrologia. Em determinado momento, o sonhador se encontra com uma moça, sentada em uma cadeira e com um livro à sua frente. Quando perguntada se gostaria de seguir com o grupo, a mulher responde negativamente. Na sequência, encontra ainda uma segunda moça, mais alta e imponente do que a primeira, a qual fala com ele. Ao comentar o sonho, Jung (1993, p. 339-340) explica que a imagem da jovem pode acrescentar os traços femininos à personalidade. Explica que ela aparece quando “as qualidades femininas da personalidade ainda não foram integradas. Quando estes opostos não são unificados, então, a totalidade não está constituída”. Pra um indivíduo humilde, sonhar com uma posição de destaque pode ser uma compensação. A hipótese de Jung é de que, em uma época racional, o artista, sentindo as necessidades de seu povo, terá em sua obra as expressões compensadoras das quais seus contemporâneos necessitam. Assim, os símbolos no sonho de um indivíduo compensam algum aspecto de sua psique. Já os símbolos de uma obra de arte compensam a atitude de toda uma época.

Nas palavras de Jung, “enquanto o consciente é dominado pelo funcionalismo, é o inconsciente que contém o símbolo compensador da totalidade” (p. 333). Em seu estudo, o médico aponta os símbolos de totalidade, os quais denotam a compensação psíquica dos indivíduos que avistaram ou sonharam com OVNI's. O principal símbolo aqui exposto é o da mandala, do qual já falamos acima. Outros símbolos de totalidade serão explorados com o decorrer das análises, conforme isto se mostrar necessário.

Nesta sessão, discorreremos sobre a hipótese de Jung de que os conturbados tempos vividos na metade do século XX geraram um rompimento nos conteúdos da psique humana. Por conta disso, na sequência passamos a uma breve contextualização histórica do período.

4 – CONTEXTO HISTÓRICO

O século XX foi, na história da humanidade, um período extremamente inquieto. Pela sua proximidade com o nosso tempo, ainda é difícil compreender muito do que a humanidade viveu no período em questão. Mas, apesar dessa dificuldade encontrada, ainda é necessário olhar para este passado recente pois, nas palavras de Hobsbawm (1995, p. 13), “somos parte deste século. Ele é parte de nós”. Se a humanidade chegou ao patamar em que se encontra nos dias atuais, muito se deve aos acontecimentos do século XX.

Século este definido por Hobsbawm como uma era dos extremos, no livro de mesmo nome. O historiador inglês define o período como um “sanduíche histórico”: entre duas eras

de crise, vivemos uma curta Era de Ouro, para, ao final do século, entrar em um futuro “desconhecido e problemático” (HOBSBAWM, 1995, p. 15-16). Assim, nessa sessão, nos apoiaremos no trabalho de Hobsbawm para traçar um panorama geral sobre a ciência e a tecnologia e suas implicações na história do século XX.

O autor aponta o início do breve século XX com a Primeira Guerra Mundial e o colapso da civilização ocidental do século XIX, uma sociedade que, entre outras características, se mostrava “exultante com o avanço da ciência, do conhecimento e da educação e também com o progresso material e moral” (p. 16). Ao contrário do período de progresso material, intelectual e moral que foi o século XIX, o século XX foi o mais assassino em termos de guerra, o século em que vimos inúmeras catástrofes humanas além de uma regressão de padrões tidos como normais nos países desenvolvidos. Um exemplo disso é a ausência de declarações de guerra ou *ultimata* nos últimos conflitos protagonizados pela humanidade (p. 22-23).

No período, a Primeira (1914-1918) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) colocaram em dúvida o futuro da humanidade. Segundo o autor, não faltaram momentos em que o fim da raça humana parecia iminente. Contudo, o ser humano sobreviveu, embora marcado profundamente por essa guerra que durou 31 anos. E nessas décadas, podemos pensar a ação da tecnologia nos conflitos. O uso do gás venenoso pelos alemães durante a Primeira Guerra, o qual foi banido para retornar em 1980; o desenvolvimento dos tanques pelos britânicos; o uso do avião por ambos os lados do confronto; e, por fim, o submarino, usado na tentativa de cortar os suprimentos de comida do adversário (p. 35-36). Avançando cronologicamente, encontraremos outros exemplos do uso bélico da ciência, como nas bombas de napalm no Vietnã ou nas bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki.

Todo o século foi marcado por conflitos. O homem “viveu e pensou em termos de guerra mundial, mesmo quando os canhões se calavam e as bombas não explodiam”, explica Hobsbawm (1995, p. 30). Estes tensos períodos silenciosos não se resumem à calmaria vivida entre as Grandes Guerras, mas estão presentes também na Guerra Fria. O período de 45 anos pelos quais o conflito entre os dois blocos econômicos se estendeu foi de grandes tensões nesse sentido.

“Gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento, e devastar a humanidade” (p. 224). Nesse período, os Estados industriais se armaram (p. 250), tornando constante a ameaça da eclosão de um confronto nuclear. O poder de devastação do homem já fora provado ao final da Segunda Guerra Mundial, e a imagem de um Grande Botão Vermelho, o qual iniciaria o

fim ao ser pressionado, povoou o imaginário do homem do século passado. O medo era constante. Hobsbawm explica:

Na verdade, mesmo os que não acreditavam que qualquer um dos lados pretendia atacar o outro achavam difícil não ser pessimistas, pois a Lei de Murphy é uma das mais poderosas generalizações sobre as questões humanas (“Se algo pode dar errado, mais cedo ou mais tarde vai dar”). À medida que o tempo passava, mais e mais coisas podiam dar errado, política e tecnologicamente, num confronto nuclear permanente baseado na suposição de que só o medo da “destruição mútua inevitável” (adequadamente expresso na sigla MAD, das iniciais da expressão em inglês - *mutually assumed destruction*) impediria um lado ou outro de dar o sempre pronto sinal para o planejado suicídio da civilização. Não aconteceu, mas por cerca de quarenta anos pareceu uma possibilidade diária. (HOBBSAWM, 1995, p. 224):

Este estado de calamidade, vivenciado durante o século XX, cria uma tensão emocional, a qual irá, por sua vez, gerar um boato visionário. Este, para Jung, como vimos anteriormente, relaciona-se com os avistamentos de OVNI's (JUNG, 1993, p. 294). Desesperado com a situação vista na Terra, o ser humano volta os olhos aos céus. Sob a ameaça da bomba de hidrogênio, ou mesmo da explosão demográfica, a humanidade vivencia uma situação aflitiva de perigo de vida e, por conta disso, busca fugir de sua prisão (JUNG, 1993, p. 298).

Para Hobsbawm (1995, p. 226-227), esse período de tensão atingiu seu ápice entre 1947 e 1951. O historiador explica que, paralelamente à ascensão do Partido Comunista da China ao poder em 1949, o que tornava real a possibilidade de acontecerem revoluções sociais em partes não soviéticas do globo, os Estados Unidos ainda mantinham o monopólio das armas nucleares e propagavam discursos anticomunismo. Ainda em 1949, a União Soviética adquire armas nucleares, e então as duas superpotências “abandonaram a guerra como instrumento de política, pois isso equivalia a um pacto suicida” (p. 227). A guerra nunca foi deflagrada, mas a ameaça tornou-se uma constante, pois ambos os lados passaram a usar a iminência de um ataque para fins de negociação, embora as potências confiassem no fato do confronto não ser desejado por nenhum deles. “Essa confiança revelou-se justificada, mas ao custo de abalar os nervos de várias gerações” (p. 227).

Considerando a constante ameaça de uma guerra atômica, podemos pensar na influência da tecnologia e da ciência no período. Sobre a relação do século XX com as ciências naturais, Hobsbawm afirma que “nenhum período na história foi mais penetrado pelas ciências naturais nem mais dependente delas do que o século XX”, e ainda que “o fato de que o século XX dependeu da ciência dificilmente precisa de prova” (p. 506-507). Ao comparar as tecnologias de 1914, o início da era dos extremos, com as vistas no final do

século, o historiador constata que, neste período, era possível ter em casa mais informação e entretenimento do que os imperadores do início do século. Mesmo assim, já em 1914 era possível sentir a evolução tecnológica pela qual passaria o mundo, sendo a revolução nos transportes e nas comunicações o ponto mais explícito desses avanços.

Até o século XIX, a ciência “avançada” era restrita a um limitado número de aplicações práticas. A tônica da vida diária ainda era dada pela experiência, experimentação e treinamento. A população comum não conseguia enxergar a aplicabilidade da ciência. Porém, ao final da Era dos Impérios, isto é, pouco antes de 1914, começamos a ter indícios das mudanças agora próximas. Automóveis, aviões, rádio e cinema apontavam o desenvolvimento da tecnologia, enquanto a telegrafia sem fio e o uso médico do raio X mostravam aplicações práticas para as descobertas científicas. Entretanto, estas tecnologias estavam tão distantes do mundo do cidadão comum que, mesmo em países desenvolvidos, eram poucos os que compreendiam as implicações práticas da ciência.

Apesar disso, explica Hobsbawm (1995, p. 508-509), por mais distantes que fossem as inovações das ciências, elas logo se traduziam em tecnologias práticas. Como exemplo, ele cita as pesquisas com *lasers* que, em 20 anos, saíram dos laboratórios para chegar ao consumidor na forma de *compact disc*. Assim, “novos avanços científicos foram se traduzindo, em espaços de tempo cada vez menores, numa tecnologia que não exigia qualquer compreensão dos usuários finais” (p. 509). Deste modo, a tecnologia passou a ser cada vez mais uma parte integrante na construção da sociedade, sendo também, em partes, responsável pelo *boom* econômico visto ao final do século (p. 507).

Entretanto, o homem moderno ainda nutre ressalvas quanto à tecnologia. “O século XX não se sentia a vontade com a ciência (...) da qual dependia” (p. 511). Geladeiras, fotocopiadoras, energia nuclear, jogos eletrônicos, computadores, vacinas, veículos motorizados, efeitos especiais no cinema, conservantes de alimentos e aviação comercial são apenas algumas das vantagens do século XX citadas por participantes na pesquisa de Fishhoff et al. (1978, p. 127-152), mas, ainda assim, continua a existir um sentimento avesso à ciência e tecnologia.

Hobsbawm explica que, em linhas gerais, quatro sentimentos alimentavam a desconfiança do homem para com a ciência: a ciência era incompreensível; suas consequências imprevisíveis e catastróficas; acentuava o desamparo do indivíduo e prejudicava a autoridade. Também há o fato de ela ser inerentemente perigosa, uma vez que altera a ordem natural das coisas. Para o historiador, os dois primeiros eram sentimentos compartilhados por leigos e especialistas, enquanto os últimos eram exclusividade do homem

comum. A partir disso, o pesquisador sugere uma causa para os avistamentos de OVNI: como o homem do período encontra-se em um tempo em que a ciência explica tudo, vê-se na necessidade de buscar o inexplicável. Isso porque “num mundo desconhecido e incognoscível todos estariam igualmente impotentes” (p. 512). Assim, acreditar na existência dos discos voadores seria uma forma de rejeitar o domínio da ciência, uma vez que esta seria incapaz de explicar aqueles.

Colocando em paralelo os escritos de Jung (1993) e Hobsbawm (1995) aqui analisados, é possível encontrar alguns pontos de convergência no trabalho dos pesquisadores. O momento de tensão pelo qual passava a humanidade no período é inegável. A ciência tem grande importância em nossa época, modificando e até mesmo guiando nossas vidas em alguns pontos, sendo a revolução sexual proporcionada pelo desenvolvimento da pílula anticoncepcional um bom exemplo. O homem do século XX torna-se mais tecnológico a cada geração. Frente a isso, o ser humano encontra um certo conforto no desconhecido, no mítico, no arquetípico. Assim sendo, podemos afirmar que a “fome” pelo inexplicável da qual fala Hobsbawm (1995, p. 512), sob um prisma junguiano, é originada no inconsciente. Não aceitar a ciência também é uma forma de causar um desequilíbrio psíquico.

Nesta sessão buscamos explorar o contexto histórico que cerca a obra aqui analisada. Em linhas gerais, traçamos um panorama do momento conflituoso que foi o século XX, bem como a sua relação com a ciência e o tecnológico. A seguir, passamos para a análise de poemas selecionados na obra aqui estudada de Helena Kolody.

5 – ERA ESPACIAL

Era Espacial foi publicado por Helena Kolody em 1966, em edição própria, juntamente com a obra *Trilha Sonora*.

A obra em questão é composta por 23 poemas sendo muitos deles curtos, estendendo-se por não mais do que duas páginas. Mesmo nos poemas com mais estrofes, estas não são longas, totalizando dísticos ou tercetos, em sua maioria. A partir da já característica busca pelo enxugamento kolodyana, vemos uma obra construída sobre imagens da Conquista Espacial. Muitos dos poemas encontrados na obra são logopéicos, para usar a terminologia de Pound, criando imagens da era descrita, cantando planetas, naves e viagens ao espaço sideral.

Para a confecção deste trabalho realizamos uma pesquisa analítica, buscando nos escritos de Jung (1978; 1982; 1985; 1991; 1993) sua fala sobre a psique humana na relação compensadora entre consciente e inconsciente. Considerando a função social da poesia como

entregar ao seu tempo os valores dos quais a sociedade necessita, em consonância com os escritos de Adorno (1975) e Pound (1990), analisamos 4 poemas da obra selecionada, apontando a sua relação com o contexto histórico e os conceitos da psicologia analítica previamente selecionados. Também podemos caracterizar nosso trabalho como uma pesquisa exploratória, pela impossibilidade de encontrar outras pesquisas sobre a obra *Era Espacial*, bem como trabalhos estudando a obra de Helena Kolody sob uma ótica junguiana.

Todos os poemas citados nas próximas páginas foram retirados de Kolody (1966) e são analisados na ordem em que aparecem na publicação original. Os mesmos encontram-se em anexo neste trabalho.

5.1 - COSMONAUTA

Cosmonauta é o poema mais longo de *Era Espacial*, estendendo-se por três páginas. Nele, temos a descrição da figura do cosmonauta, o protagonista dos tempos aqui retratados. É interessante ressaltar que esta descrição, porém, assume um caráter mais subjetivo pois se constrói a partir de metáforas, sinestésias, antíteses e outros conceitos mais íntimos como a solidão.

A primeira estrofe do poema começa por apresentar a situação em que encontramos o cosmonauta. Ele está na espaçonave, a qual ruma para os descobrimentos “num afã de conquista, alucinante”. A ânsia pela conquista do espaço é tão grande que causa alucinações, tira o homem de sua razão, deixa-o desorientado. Em nossa interpretação, podemos creditar essas alucinações como responsável pelas imagens sinestésicas formadas no decorrer do poema. Por ora, concentramo-nos nos dois últimos versos da primeira estrofe, os quais carregam a primeira oposição entre tecnológico e natural: “Mas nenhum contrôle remoto corrige o coração / carente de calor humano”. A espaçonave do primeiro verso relaciona-se com o controle remoto. Apoiado na tecnologia, a humanidade busca compensar a ausência de calor humano. Esta, junto do coração, são as figuras da natureza usadas para equilibrar a oposição.

Na segunda estrofe a descrição do cosmonauta prossegue na metáfora do fruto, mais um elemento natural, em oposição ao tecnológico, na construção do poema. O substantivo masculino “fruto” e o adjetivo “imaturo”, componentes da oração “fruto imaturo num berço que o amor não embalou”, são separados pela oração subordinada restritiva “que a vida colheu”, gerando um hipérbato. Ainda, o “homem-criança” introduzido no terceiro verso retoma o “fruto imaturo”, pois ambos referem-se à mesma entidade, o cosmonauta. Desta

forma, os dois primeiros versos da estrofe podem ser considerados aposto da oração “o homem-criança soluça em gargalhadas / seu abandono”, terceiro e quarto versos da estrofe analisada, configurando esta, em sua totalidade, como outro grande hipérbato.

Tal construção, embaralhada, vai ao encontro da antítese “soluça em gargalhadas”, a qual aproxima o riso do pranto. Aqui, tanto os hipérbatos quanto a antítese representam a confusão, a incerteza, o sentimento de estar perdido do “homem-criança”, substantivo composto que também expressa essa ideia. A aproximação do homem, sujeito formado, crescido, racional, com suas responsabilidades, e a criança, ser em formação, ainda sobretudo emocional, é outra mostra do conflito vivido pela humanidade na *Era espacial*. Por outro lado, as oposições riso x choro, adulto x criança também exprimem a busca pela totalidade, tema de nosso estudo, pois opostos se reúnem. O homem em si é um ser contraditório, e, ao ser colhido imaturo, sem estar pronto para a vida, encontra-se confuso. Para acalmar tal situação, busca, na conquista do espaço, aquilo que sente falta, o que não encontrou na Terra. Tenta compensar com a conquista a ausência de calor humano, carinho e amor.

A segunda estrofe é encerrada com o verso “seu abandono”, de modo a criar a ideia de que é essa solidão que o homem-criança chora e celebra. Isso nos leva à próxima estrofe do poema, iniciada com os versos “Isolamento humano a aflorar na dança, / onde cada qual baila, alheio ao par,”, e a partir da qual teremos o prosseguimento na discussão da ideia de solidão. “Isolamento” garante a coerência com a ideia de abandono expressa na estrofe anterior. Já o fato de cada um dançar individualmente uma dança que o poema indica ser em duplas aponta, novamente, para a ideia de divisão. A dança é uma interação, uma troca para que sua execução se torne possível. Seguindo nosso referencial teórico, podemos afirmar que este par é formado por consciente e inconsciente, os quais, para o homem da época em questão, não se comunicam devidamente, impossibilitando a relação coordenada da qual fala Jung, da qual já tratamos anteriormente.

Na sequência, o verbo tecer, apresentado aqui no gerúndio, complementa a ideia de dança e movimento, pois expressa uma ação contínua. Porém, o indivíduo do qual fala o eu lírico tece “seus próprios desejos confusos”. Dessa forma, vemos a aproximação da ação de tecer com a matéria prima, movimento e ritmo, e o produto final (os desejos), sendo que a primeira é uma imagem física, real, enquanto as outras duas são abstratas. O mesmo ocorre ao compararmos “abandono”, “isolamento” e “solidão”, pois os dois primeiros sugerem um ato enquanto o terceiro elemento aponta para um estado. Dessa forma, podemos pensar que as ações correntes no mundo são responsáveis por causar toda essa sensação de desencontro no homem. Este, afinal, é apenas um fruto que a vida colhe.

A terceira estrofe do poema é concluída com os versos “Dança para acalantar o coração dorido, / para sacudir d’alma a cinza do tédio / que deixa tudo opaco e pegajoso”. Assim, além de exteriorizar os desejos confusos, a dança serve como um consolo. Dança em um sentido metafórico. Entendemos aqui como uma tentativa de adequação àquilo que o mundo pede. É claro que é com o intento de acalantar o coração e sacudir a alma que aquela adequação é buscada, o que não significa que tal objetivo seja atingido. Aparece novamente a figura do coração, a qual acreditamos ser uma evolução do coração carente da outra estrofe, pois a carência é responsável por deixá-lo dorido. Já a alma cumpre aqui um importante papel. Jung explica que a alma individual era considerada de origem celestial, uma partícula “da alma mundial, sendo, respectivamente, compreendida como um microcosmo” (JUNG, 1993, p. 309-310). Ele ainda explica também que “já se atribuiu à alma a forma esférica” (p. 301), em uma aproximação com a mandala. A alma é perfeita, ela é completa. Mas não quando encontrada na situação descrita pelo poema: impregnada da cinza do tédio, de aparência pegajosa. Aqui, a alma não é mais luz, completude, transcendente. Ela também foi corrompida, é incapaz de formar o todo junto com o corpo.

As duas estrofes seguintes tratam da solidão, e ambas trabalham com uma espécie de definição. Na primeira delas, lemos “Solidão, o desmembramento do vocábulo / da expressão desarticulada”. “Desmembramento” e “desarticulada” passam a ideia de não-funcionalidade. Uma expressão desarticulada pode não fazer sentido. Como se não bastasse, o vocábulo é desmembrado. Pensando na língua enquanto interação, fica óbvia a causa da solidão: o ser humano não interage mais com seus semelhantes. Está isolado, dançando sozinho, abandonado. Isso porque “perdeu-se a solidariedade das palavras”, como podemos ler no terceiro verso da quarta estrofe. Além disso, podemos pensar no “desmembramento do vocábulo” em outros termos. Tomando um vocábulo, uma palavra, e tirando seus membros, prefixos, sufixos, desinências e assim por diante, chegamos na raiz. Assim, retornamos ao primordial, o princípio. E “no princípio está a totalidade”, explica Neumann (2008, p. 25) ao estudar a formação da consciência a partir das narrativas mitológicas. Na conquista espacial está a busca pela totalidade, isto é, o equilíbrio psíquico entre consciente e inconsciente, mas o homem deste tempo não encontra este equilíbrio. Retornando ao início, ele poderá encontrar a totalidade, isto é, o si-mesmo.

A solidariedade das palavras foi perdida “num mundo que desmorona sem cessar”. Aqui, vemos a contraposição com a imagem criada no primeiro verso do poema, quando o eu-lírico diz “Sobem para os descobrimentos”. O todo é formado de opostos. As espaçonaves sobem em busca do descobrimento, da conquista do espaço. Em contrapartida, o mundo

desmorona. Isto ocorre pela falta da interação do homem com seus semelhantes, pelo seu isolamento. Esta hipótese é comprovada ao olharmos para o substantivo “solidariedade”, que contém o sentido de interação com o semelhante: só é possível ser solidário com o outro, numa relação recíproca. Desta feita, o homem tenta compensar, com a conquista espacial, a sua derrota terrestre. Aqui, na Terra, o mundo desmorona pela individualidade, por não ouvir o outro. Semelhante com a psique que ouve apenas o consciente, ignorando o inconsciente. Sair da Terra e olhar para o espaço, então, é uma tentativa de buscar aquilo que falta na Terra, a totalidade.

Lembremos de Jung ao discorrer sobre a situação do piloto de avião, o qual é obrigado, por força da ocupação, a encarar o vazio do espaço enquanto concentra sua atenção no painel de comando. Nesta situação, seu consciente concentra-se nos controles da viagem, enquanto o inconsciente tenta preencher o vazio do espaço com projeções psíquicas. Mas o piloto é incapaz de compreender essas projeções. Assim, uma situação como esta é propícia para “fenômenos psíquicos espontâneos, como é sabido por qualquer pessoa que já tenha ficado a mercê da solidão, do silêncio e do vazio do deserto, do mar, das montanhas e da selva”, afirma Jung (1993, p. 315). Então, parece-nos apropriado entender a solidão do espaço sideral como um bom momento para as projeções psíquicas, um momento para entrar em contato com o inconsciente, tão renegado em nossa época, e finalmente ouvir o que ele nos diz. Assim, as imagens sinestésicas, metafóricas, os hipérbatos e antíteses vistas ao longo do poema analisado, sob o prisma da psicologia analítica, tornam-se os símbolos que nos guiarão até o contato com o inconsciente.

Na sequência, o poema apresenta novamente a solidão com os versos “Solidão, o desterro da harmonia / da música de ruídos obsedantes”. Na música, construímos uma harmonia ao ordenar diferentes acordes. O “desterro da harmonia” significa que a harmonia foi tirada da música. Tal música não funciona mais de modo ordenado, harmônico. Porém, esta música é uma “música de ruídos obsedantes”. O ruído, por si só, já indica algo desagradável, e o fato de ser obsedante agrava ainda mais esse incômodo. Mas esta é a música de nosso tempo, música como metáfora de nossa sociedade. Se a música é feita por ruídos obsedantes, assumimos uma falta de harmonia em sua composição. Ela não é agradável, é incômoda. Logo, se não há uma harmonia com a música que incomoda, esta harmonia agradável foi desterrada. Ela se encontra na solidão. Já em uma leitura calcada na psicologia analítica, podemos dizer que a música representa o consciente. Confuso, cheio de dúvidas. Isolado dele, em nossa época, está o inconsciente, a harmonia perdida por não ser aceita entre os ruídos.

Os ruídos obsessantes constroem a era espacial. Automóveis, maquinário, explosões bélicas ou no lançamento de foguetes, uma “cachoeira atoadora de som”, como veremos em *Ascensão*. Os sons da cidade incomodam. Não há harmonia nas vidas dos homens deste tempo. Há uma antítese desta estrofe com relação a anterior. Lá, a solidão pode ser considerada algo ruim. Aqui, a solidão é encontrar uma certa paz, uma harmonia, que não se vê na música de nosso cotidiano. Afastar-se da vida sufocante de nosso tempo pode ser algo bom. É olhar para o que nos diz o inconsciente.

Fechando esta estrofe, lemos “Ecuridão do caos, cortada de relâmpagos. / Ribombo de trovões, rolando em ecos primitivos.” Tudo está confuso, nada parece fazer sentido. Aqui, retomamos os conceitos da psicologia analítica. Se a harmonia dos versos anteriores está no inconsciente, assumimos que a “escuridão do caos” também representa o inconsciente pois é possível construir a oposição entre consciente-luz-conhecido e inconsciente-trevas-desconhecido, por exemplo. Trevas e desconhecido não assumem necessariamente um caráter negativo. Elas apenas estão lá. E este inconsciente é cortado de relâmpagos. Relâmpago é luz. Pode ser acompanhado do raio, embora aqui ele apareça sozinho. Luz em contato com as trevas, opostos aparecendo unidos apontam para o caráter complementar do si-mesmo. Consciente e inconsciente em contato a partir da solidão, a partir do momento em que o homem, afastando-se da sociedade, olha para o seu interior.

Outro indício que nos leva para essa direção é o último verso da estrofe. Novamente temos o som, agora com os trovões. Trovão e relâmpago indicam uma tempestade. Usualmente uma tempestade representa a mudança. Na era espacial isto é palpável. O mundo passa por transformações, sendo a maioria turbulenta, assustadora. Já para o cosmonauta, o homem dessa época, para toda a coletividade, temos uma tempestade na psique. A era que o produziu passa por mudanças, então ele também deverá fazê-lo. Se o inconsciente é a escuridão do caos, então os relâmpagos e trovões são símbolos de iluminação. A humanidade consegue entendê-los, os quais são responsáveis por iluminar o desconhecido, inconsciente, de onde buscamos as respostas para o conturbado período no qual vivemos. Por isso os “ecos primitivos”. O eco não é um som, é uma marca do passado. Um eco primitivo, então, é algo muito mais longínquo. É o arquétipo. O poema sugere que há uma mudança ocorrendo, tanto na sociedade quanto no indivíduo.

A estrofe seguinte possui indícios significativos para o viés sobre o qual construímos nossa análise. Os primeiros versos dizem “Nas telas, fim e gênese de mundos: / desintegração da forma / nas explosões de côres;”. Levando em conta apenas o primeiro verso, poderíamos pensar em pinturas. Representações artísticas do Gênese e do Apocalipse são comuns na

história da arte. Porém, em uma era tecnológica é possível que “telas” faça referência às telas do cinema e da TV, o que nos parece mais apropriado, embora ambas as leituras sejam possíveis. Considerando o cinema e a TV, lembramos do advento da televisão em cores ao final da década de 1960. Assim, as representações antes exclusivas da arte, agora encontram-se na sala de estar do homem médio. É a avalanche de informação e entretenimento da qual fala Hobsbawm, pois a íntima relação com a TV e a informação é um dos pontos marcantes do século XX. Outra indicação para esta possibilidade está no poema *Vênus*, no qual lemos “Na tela crua dos filmes espaciais, / a face escura de Vênus, / nebulosa e manchada, / chora o mistério perdido”. Vênus, outrora “soberana dos poetas”, astro tão belo que recebeu o nome da deusa do amor, único planeta do sistema solar nomeado em homenagem a uma mulher, tem a sua face escura revelada. Não há mais mistério, perdemos a magia. Resta o cinema, mas este é uma “tela crua”, representando mundos mas sem possibilitar a mesma reflexão que a arte nos garante.

A estrofe em questão se encerra com os versos “flutuações geométricas / no oceano primordial”. Não é novidade pensar na água como um elemento primordial, gerador de vida. O próprio oceano figura em diversas mitologias, como no nascimento de Vênus, por exemplo. Além disso, Neumann explica que coisas profundas e envolventes, que preservam e protegem, como o oceano, remetem ao arquétipo materno. Para o psicólogo, em uma das fases do desenvolvimento da psique nós temos o *incesto urobórico*, na qual a Grande Mãe recolhe e acolhe o indivíduo em uma dissolução final. Assim, o indivíduo retorna para o todo, o redondo. O oxímoro “fim e gênese de mundos” corrobora esta leitura. Fim e gênese, nessa ordem, criam uma imagem urobórica, pois os mundos acabam para, em seguida, começar novamente.

Tomando esta imagem do “oceano primordial” como um símbolo da origem, da totalidade, vemos que a humanidade tenta retornar para ela com as viagens espaciais. Nesta estrofe, temos “flutuações geométricas” no oceano primordial. Não fica explícita a forma geométrica em questão, mas não é exagero pensar na forma cilíndrica, a mesma forma dos foguetes espaciais. Dessa forma, temos a aproximação do símbolo fálico com o símbolo da Grande Mãe. Mesmo assim, não há uma reintegração total, pois a forma geométrica apenas flutua no oceano primordial, apesar da “desintegração da forma” expressa no segundo verso desta estrofe. O homem tenta retornar ao primordial, mas não consegue. Nesse sentido, o berço, presente na segunda estrofe do poema, também age como um símbolo da Grande Mãe. Lá, a criança foi retirada do berço. Não podemos afirmar com certeza que tal estágio foi superado, pois lembramos que o fruto foi colhido imaturo. Por isso, vamos no sentido de

compreender a necessidade do homem de buscar a totalidade. Mas ele busca sem saber, necessariamente, o que procura, por isso na penúltima estrofe, vemos que “O homem evade-se, rumo à aventura, / com uma alegria de criança fugitiva”.

No dístico supracitado retorna a figura do homem-criança. E ele foge, em uma ação frisada duas vezes: o homem *evade-se*, e a alegria da criança *fugitiva*. Também frisada duas vezes está a felicidade, na alegria da criança e em “rumo à aventura”, pois a pronúncia deste trecho cria uma ambiguidade fonética que aceita ao menos duas interpretações. Na primeira, temos a contração “à” e o substantivo “aventura”. Isso significa que a fuga do homem tem como destino a aventura, ligando-se com os “descobrimientos” referidos no primeiro verso do poema. A conquista espacial, a busca pelo desconhecido, o ganho de conhecimento, entre outros, são aventuras possibilitadas pela tecnológica era espacial. Já em uma segunda leitura, podemos compreender o verso como “rumo à ventura”. Nesta hipótese, fugir é ir ao encontro da alegria. Corroboramos esta leitura a partir da ligação estabelecida com a quarta e quinta estrofes. O homem-criança é o cosmonauta. Então, fugir, isolar-se, afastar-se do contato humano, como visto anteriormente, é encontrar o inconsciente, o primordial. Deste, aproximam-se mais a criança e o homem primitivo, enquanto que o adulto e o homem civilizado aproximam-se mais da consciência. Logo, encontrar o primordial é a busca da felicidade.

Este distanciamento é retomado no terceto que encerra o poema. “Para o cosmonauta / a Terra é uma nota irisada / na sinfonia universal”. A imagem aqui formada nos remete ao vôo de Gagarin e a visão que um observador externo tem de um planeta. O cosmonauta, isolado, mergulhado na solidão, não considera mais o bilhão de pessoas, a história ou questões sócio-políticas. O planeta passa a ser apenas uma nota de uma sinfonia. Temos aqui uma sinestesia, pois irisar é uma técnica da pintura que consiste em manipular as cores de uma imagem apenas com as cores do arco-íris. Faz sentido pensando em termos físicos pois no vácuo do espaço não há som, então o cosmonauta pode apenas ver os planetas. Isolado do convívio humano, não ouve mais a “música de ruídos obsedantes”. Também há uma interpretação para o homem que busca o contato com seu inconsciente. Assim, a Terra atua como sinédoque para a humanidade, pois aqui ela é mostrada apenas como uma parte do todo, apenas uma nota da sinfonia.

Neste poema, vemos que a psique do homem atual está desequilibrada. Pensando literalmente, a era espacial é uma prova disso, pois a humanidade busca a solução de suas angústias em outras instâncias. Nesse sentido, a era espacial denota a ruptura entre consciente e inconsciente, pois o homem não chegaria a atitudes tão extremadas quanto mandar um

semelhante para o espaço caso estivesse bem com a sua psique. Porém, pensando nas metáforas do poema, o eu lírico parte dessa saída vislumbrada pela humanidade, pois ele é um membro dessa sociedade, é uma antena da raça, o caminhante que toma o atalho, e mostra na corrida espacial o símbolo de totalidade. Se é nessa direção que o homem olha, é por essas ferramentas que o poema mostrará o que a humanidade realmente busca, que é a totalidade do si-mesmo.

5.2 - ASCENSÃO

Ascensão é outro exemplo das composições longas vistas em *Era Espacial*. Nas seis estrofes que formam este poema, podemos verificar uma descrição do lançamento de um foguete. Uma das características que salta aos nossos olhos logo de início é a abundância de sinais de pontuação ao longo do texto. Por se tratar da descrição do lançamento e da chegada de um foguete ao espaço, podemos dizer que o ritmo de leitura pausado, sugerido pela pontuação, indica, em um primeiro momento, uma certa tensão ante a aventura que se aproxima e, depois disso, a calma e solidão vivenciadas no espaço.

O dístico de abertura do poema traz uma contagem regressiva iniciando em quatro, com cada número antecedido e precedido por reticências, criando um efeito de espaçamento a cada segundo da contagem, gerando um tom de expectativa. Dessa forma, o poema apresenta uma característica logopéica pois a associação com a imagem do lançamento e um foguete é imediata. Além disso, Jung explica que as quatro partes são a divisão natural do círculo, ou seja, mais uma representação do si-mesmo no número 4. Ao ser dividido em 4, a totalidade é partida, o mesmo vocábulo que finaliza o dístico de abertura: “ignição... partida!”

Na sequência, temos o terceto “O foguete arranca, / numa explosão súbita de chamas / na cachoeira atoadora de som”. Analisemos primeiro o verbo intransitivo arrancar. O foguete parte subitamente em sua viagem. Não necessariamente uma viagem física, mas na psique do indivíduo. Arrancar é dar a partida, é colocar-se em movimento. Não fica claro o destino dessa viagem, apenas que ela foi iniciada. Talvez isso se deva ao fato de que, nesta estrofe, o eu lírico refere-se à ação do foguete enquanto um observador externo. A experiência dele nesta viagem se dá mais como espectador do que como ator da era espacial. Por isso, o que ele tira da jornada é apenas a experiência sinestésica de ver as chamas em uma cachoeira de som. Outra hipótese é a de que a humanidade embarca nessa viagem sem realmente saber o destino ou mesmo o seu objetivo. Também, na associação entre espaço e inconsciente, podemos dizer que é esperado esse desconhecimento quando lidamos com inconsciente e

arquétipos.

Além disso, podemos nos prender um pouco mais à chama. Jung explica que o salmo 104 compara os servos de Deus a chamas de fogo, sendo Deus um “fogo devorador”. Além disso, o símbolo “fogo” “é a intensidade de qualquer afeto e o símbolo do Espírito Santo, que no milagre de Pentecostes se derrama, em forma de chamas individuais” (JUNG, 1993, p. 358). O fogo destrói. Uma leitura possível para o fogo é a de que, amparado na tecnologia, ao partir em sua viagem, o homem acaba destruindo o que fica para trás, o passado, os conteúdos primitivos de sua psique, pois a vê como carga supérflua (JUNG, 1993, p. 321), leitura possível na associação entre Terra-consciente e espaço-inconsciente. Na sequência, temos a cachoeira feita não de água, mas de som. Novamente uma bela imagem do lançamento do foguete: primeiro o som dos motores, frisado na proximidade das sílabas tônicas em “explosão súbita”, seguido das chamas do lançamento.

Voltando os olhos para a mitologia, Prometeu deu o fogo aos homens, o que garantiu a superioridade destes. Aqui, as chamas, o fogo, lançam o foguete em seu trajeto vertical rumo aos céus. O homem então alcança a morada dos deuses. Não um deus literal, mas num sentido metafórico. Deus é um símbolo representante do perfeito, da unidade, da totalidade, e é isto que o homem vai buscar fora da Terra. É surpreendente pensar na contradição criada pelo homem moderno: na Terra, nega seus conteúdos arquetípicos, destruindo-os com o fogo. O fogo aqui assume também uma característica de recomeço, pois destrói o anterior para iniciar novamente. Assim, o fogo que destrói é o mesmo que o impulsiona para o espaço, ou seja, aqui o fogo assume o papel da tecnologia e do consciente. Porém, o motivo de ir para o espaço, para o inconsciente, é justamente para buscar lá os conteúdos que ele negou na Terra.

A terceira estrofe é iniciada com uma sequência de cores: “azul-celeste, / verde-alfazema, / violeta, / índigo...”. Logo em uma primeira leitura, temos outra contagem regressiva, agora na métrica dos versos aqui usados, começando com quatro até uma sílaba poética. Por outro lado, há uma progressão de cores que não coincide com o sentido das cores do arco-íris, introduzido no verso seguinte. Este, assim como a aurora boreal, é um fenômeno óptico. No primeiro, a luz do sol é separada de seu espectro ao brilhar sobre gotas de chuva. No segundo, temos o impacto de partículas de vento solar com a poeira espacial da via láctea na alta atmosfera da Terra. Assim, a viagem pela psique - nos versos que encerram a estrofe, lemos “arco-íris e auroras boreais / no trajeto vertical da cosmonave” - desconstrói aquilo que estabelecemos com os nossos sentidos. Na medida em que nos afastamos da Terra na direção do espaço nossas percepções se embaralham pois não podemos entender puramente o que o inconsciente nos fala. Nós precisamos de pontes, isto é, o arco-íris e a aurora boreal, os

símbolos, para compreender as projeções do inconsciente.

Outro dado importante ao pensar na aurora boreal é sua descrição atribuída ao profeta Ezequiel, no Antigo Testamento. Às margens do rio Cobar, os céus se abrem e o profeta tem visões:

Tive então uma visão: soprava do lado norte um vento impetuoso, uma espessa nuvem com um feixe de fogo resplandecente, e, no centro, saído do meio do fogo, algo que possuía um brilho vermelho. Distinguia-se no centro a imagem de quatro seres que aparentavam possuir forma humana. Cada um tinha quatro faces e quatro asas. (EZEQUIEL, 1, 4-6)

A imagem aqui evocada é bastante eloquente. A aurora boreal aparece como uma manifestação do inconsciente. Ela forma a ponte através da qual o profeta enxerga diversos símbolos de totalidade: o fogo, quatro seres com quatro faces e quatro asas. Se são manifestações divinas, então são manifestações do si-mesmo. Assim sendo, a aurora boreal torna-se uma etapa na jornada em busca da totalidade.

A associação com o texto bíblico nos é permitida, especificamente pensando no profeta Ezequiel, pois outro capítulo de seu livro é citado como epígrafe de *Era Espacial*:

Eu olhei ainda. Havia ao lado dos querubins quatro rodas, uma junto a cada um deles. Possuíam o clarão da gema da Társis. Todas as quatro pareciam ter a mesma forma, e cada uma parecia estar no meio da outra. Deslocando-se nas quatro direções, avançavam sem se voltarem, porque iam sempre na direção tomada pela que ia à frente, sem se voltar em seu movimento. Todo o seu corpo, suas costas, suas mãos e suas asas, assim como as rodas, achavam-se guarnecidas de olhos em derredor: cada um dos quatro possuía uma roda. Ouvei que se dava a essas rodas o nome de *turbilhão*. (EZEQUIEL, 10, 8-13)

Novamente, uma profusão de repetições do símbolo de totalidade. Quatro rodas, as rodas por si só, quatro direções e olhos. Os símbolos redondos retomam a mandala, enquanto o quatro é divisão natural do círculo. Os querubins, anjos, criaturas divinas, carregam as rodas e as mostram, entrando em contato com o observador, o profeta. Assim sendo, aqui os querubins assumem uma função semelhante à da aurora boreal no trecho destacado anteriormente, a de ponte entre o mundo superior (consciente) e o inferior (inconsciente). Acreditamos na importância de destacar que inferior não atribui um aspecto necessariamente negativo ao inconsciente, sendo estas oposições feitas apenas para exemplificar a formação do todo.

Dando prosseguimento à análise do poema, temos o terceto “Rochedo de Sísifo, / a pressão oprime o navegante / na vertiginosa ascensão”. Por “rochedo de Sísifo”, temos uma representação da gravidade. Força que desde a mitologia grega já aparece representada e

desde Newton está definida, mas é vencida na tecnologia do século XX. Na era espacial, o homem é capaz de superá-la e partir para o espaço. Essa viagem, porém, a ascensão, é vertiginosa. O homem da era espacial sobe para o espaço em sua busca pelo si-mesmo. Mas essa busca é vertiginosa, é alucinante, como já vimos em *Cosmonauta*. Sendo alucinante, justificamos a evocação de diferentes sentidos na construção do poema: na segunda estrofe, audição, cachoeira de som; na terceira, visão, nas cores, e olfato, ao trazer o alfazema; na quarta estrofe, o tato, sobre o qual age a gravidade. O poema tem um caráter quase sinestésico, resultado das alucinações e vertigens ao mergulhar nas camadas mais profundas da psique em busca do si-mesmo. Esta desorientação ocorre pois o eu lírico está lidando com símbolos e arquétipos. Como explica Jung, nesses momentos é gerada uma intensidade emocional, desencadeando forças das quais não tínhamos consciência. Para o psicólogo, “em tais momentos não somos mais indivíduos, mas uma espécie; pois a voz de toda a humanidade ressoa em nós” (JUNG, 1985, p. 70).

Por outro lado, a busca parece ser uma tarefa ingrata, pois “Rochedo de Sísifo” retoma o “trajeto vertical”, a ascensão da qual fala o título. Na mitologia grega, o castigo de Sísifo por ofender os deuses era empurrar uma pedra morro acima, mas aquela tornava a cair sempre que ele se via próximo ao topo. Então, se o trajeto da cosmonave é a busca pelo si-mesmo, e esta é comparada ao rochedo de Sísifo, podemos afirmar que, na melhor das hipóteses, a conclusão da referida busca ainda está longe do fim. Voltar os olhos para os céus, ou seja, tornar a aceitar os conteúdos do inconsciente, é mostrado aqui como um passo no desenvolvimento da psique do homem moderno. É apenas a “ignição... partida!”, segundo verso do poema.

A descrição da ascensão prossegue na estrofe seguinte, com uma espantosa reviravolta: “Cápsula em órbita,”. O verso revela que o momento da decolagem já passou. Agora, o foguete encontra-se no espaço. Nesse momento, as pausas do poema mostram a calma, como dissemos anteriormente. “leve e liberto, / o astronauta flutua: / peixe sideral / em aquário volante”. Liberto da gravidade da Terra o astronauta flutua. No vácuo do espaço o astronauta é definido como um “peixe sideral”. “O ‘peixe’ (ichthys) tanto quanto o ‘sol’ (novus sol) são alegorias de Cristo, que como o ‘olho’ representam a divindade”, explica Jung (1993, p. 395). Desse modo, o astronauta transforma-se no peixe, tornando-se divindade. O “aquário volante” é, então, um símbolo da Grande Mãe, o qual aceita peixe, a humanidade, sendo que este para aquela retorna.

Mas isso é apenas aparente. O aquário, embora aceite o peixe, não é a sua morada natural. Desejar voltar ao urobora é uma fase do desenvolvimento da psique. De acordo com:

É natural, portanto, que as primeiras fases da consciência do ego humano em evolução estejam sob o domínio da uroboros. São as fases de uma consciência do ego infantil que, embora já não sendo embrionária e possuindo existência própria, vive ainda no redondo, de que ainda não se desprende e do qual mal começa a se distinguir. Esse estágio inicial, em que a consciência do ego ainda se encontra no nível infantil, é marcado pela predominância do lado maternal da uroboros. (NEUMANN, 2008, p. 31):

O homem da era espacial ainda está nessa fase infantil. Afinal, o cosmonauta também é o homem-criança, o fruto imaturo colhido no berço que o amor não embalou, como vimos anteriormente em *Cosmonauta*. Ele sai de um símbolo da Grande Mãe e, apoiado na tecnologia, busca outro. Neumann explica a relação de dependência da criança com relação à Grande Mãe. A natureza daquela é pertencer a esta. Ainda para Neumann (2008, p. 50), “esse relacionamento é expresso de forma mais vívida nos símbolos ‘pré-humanos’, em que a Mãe é o mar, um lago ou um rio, e a criança, um peixe que nada nas águas envolventes”. O homem torna-se o peixe, mas não encontra o mar, o oceano ou um rio, e sim um aquário. Este funciona momentaneamente como símbolo da Grande Mãe, mas fica latente a ideia de que isto não é o suficiente, pois um aquário não possui toda a profundidade do oceano. A integração não é total. Assim, o homem da era espacial busca, no espaço, a totalidade perdida na Terra. Está correta a procura pela totalidade, mas incorreta o local na qual esta é performada.

Por fim, temos a última estrofe do poema com outras indicações de que este encontro não se realiza totalmente. Como é uma característica recorrente na obra aqui analisada, vimos a construção de um poema polimétrico. Em *Ascensão*, apenas a última estrofe segue um esquema métrico fixo, sendo esta uma sextilha com versos hexassílabos. Na estrofe aqui analisada, encontramos os versos “Na translação veloz / em tórno do planêta, / a prata azul dos mares / colore-se de aurora, / de zênite e de ocaso / no prazo de uma hora”. Constatamos que todos os versos desta estrofe possuem acento na sexta sílaba. Por conta disso, caso fossem unidos os pares, com as vírgulas marcando a pausa ao final do verso, teríamos versos alexandrinos heróicos, com cesura na sexta sílaba. Nunca a nomenclatura “verso heróico quebrado” pareceu tão propícia, uma vez chegar ao espaço é um feito heróico, embora não no sentido de encontrar o si-mesmo.

Na estrofe em questão, retornam as cores. Dessa vez, o observador encontra-se fora do planeta e, no movimento de translação, observa a mudança de cores dos mares. Esta é ocasionada pela luz solar, pois o mar colore-se de aurora, zênite e ocaso. Aurora é o amanhecer, nascimento; zênite, o ponto do céu sobre a cabeça do observador, o ápice; ocaso,

o desaparecimento do sol no horizonte, fim, morte. Esta progressão remete a outra imagem urobórica, como já vimos em *Cosmonauta*. No prazo de uma hora o dia se vai e a hora seguinte tem início. Além disso, consideramos os versos heróicos quebrados, pois 12 indica um ciclo completo, mas os versos aqui foram propositalmente organizados em sextilhas, indicando que o ciclo está incompleto. Por isso, no espaço, a totalidade não se forma completamente.

Ao não encontrar a totalidade no espaço, o astronauta olha novamente para a Terra e a estrofe inunda-se de símbolos da totalidade. Translação é um movimento circular, redondo, que, neste caso, toma a Terra como centro. Os mares são as partes do oceano que tocam a costa, ou seja, é possível encontrar a Grande Mãe aqui em nosso planeta. A tríade aurora - zênite - ocaso remete ao três, número da perfeição, do equilíbrio e da totalidade. Por fim, uma hora são 60 minutos, uma volta completa no relógio, um ciclo que se fecha assim como o dia que se inicia na alvorada e se encerra no poente.

Por conta disso, podemos dizer que *Ascensão* nos mostra muito bem a totalidade buscada pelo homem da era espacial, e como esta experiência pode ser de certa forma confusa, embora compensadora. O homem deixa a Terra em busca da totalidade a qual está no espaço, mas lá não se integra totalmente. Após isso, voltando-se novamente para a Terra, também encontra aqui a totalidade. Ele precisou ir até o espaço, afastar-se da sociedade para compreender que aquilo que buscava sempre esteve em seu planeta.

5.3 – RONDA DE SATÉLITES

O poema *Ronda de satélites* foge da configuração clássica do haikai ao ser composto por dois versos pentassílabos e um alexandrino. Retomaremos este dado posteriormente. Apesar de ser uma estrutura gramaticalmente perfeita, os dois primeiros versos da composição são apostos. Um primeiro contato com o poema nos fará pensar que “olhos vigilantes” trata-se do sujeito, sendo “espelhos do espaço” aposto, em uma oração a ser completada no terceiro verso. Esse, porém, quebra esta ideia com a introdução dos satélites, o real sujeito da frase.

Ao introduzir primeiro os olhos, órgãos, ditos usualmente como sendo as janelas da alma, e na sequência o espelho, tecnologia antiga, temos uma indicação que nos parece bastante clara: primeiro o natural, depois a tecnologia. Falemos primeiro dos olhos. Sua natureza esférica remete, sem maiores problemas, à mandala, símbolo da totalidade. Estes olhos podem ser tanto humanos quanto divinos. Humanos ao pensar em um homem atento ao seu redor, pois são olhos vigilantes, justificando a *ronda* vista no título da composição.

Divinos se lembramos da onisciência. Deus tudo vê, tudo sabe. Vigilante para com a sua criação. Porém, os olhos vigilantes também representam uma metáfora para os satélites, então uma associação e talvez até mesmo uma substituição aos símbolos divinos, vistos na antiguidade. Como aponta Jung (1993, p. 295) ao discorrer sobre as projeções de OVNI, os céus foram, outrora, vistos como a morada dos deuses. Consideramos as imagens de deuses como símbolos da perfeição, da totalidade. Então hoje, como mostra o poema, este espaço está tomado pela tecnologia, pois o tecnológico, enquanto símbolo do divino, substitui o símbolo de deus. Jung explica como, em nossa época, é comum que o arquétipo adquira uma forma tecnológica “para esquivar-se do incômodo de uma personificação mitológica” (JUNG, 1993, p. 303).

Passemos agora para os espelhos, objetos repletos de simbologia. Pensando em sua propriedade física, o espelho reflete a luz, gerando então imagens. Como lembra Jung (1993, p. 312), “luz = ver”. Iluminação acarreta a reflexão. O espelho possui um caráter ambíguo. Ele gera uma nova imagem em oposição ao que se coloca na sua frente, podendo representar sentimentos, coisas ou valores conflitantes. As imagens opostas geradas no espelho, então, nos remetem à formação do todo a partir da união de opostos. Assim sendo, considerando que, neste poema, os olhos são os espelhos, temos a figura de totalidade repetida diversas vezes. Olhos vigilantes que não estão voltados para a Terra, mas sim para o espaço, pois deste são espelhos. Criação humana, os satélites, os olhos aqui discutidos, não possuem mais interesse em olhar para a Terra. Procuram algo no espaço, a totalidade não encontrada na Terra.

Mas o terceiro verso indica que os satélites anunciam as tormentas. Satélites, produtos de uma *era espacial*, anunciam os problemas a serem enfrentados pela humanidade. Tormentas evocam tempestades e destruição. Em um sentido mais literal, podemos pensar nas chuvas de meteoros ou nas tempestades solares. Como metáfora, tempos funestos são anunciados. Em nosso século, a sensibilidade da poeta exprime, para usar as palavras de Jung (1993, p. 333), os “tremores que abalam os alicerces do mundo”.

Retomando a métrica usada no haicai, voltamos nossa atenção para o terceiro verso, dodecassílabo. Da junção dos satélites, produto artificial, criado pelo homem, e as tormentas, fenômeno natural, pode-se dizer até mesmo divino, temos a completude, o balanço entre natural e tecnológico, como já visto anteriormente na análise de *Cosmonauta*. Isso é expresso também nas 12 sílabas, pois 12 remete a um ciclo completo. Na tradição judaico-cristã, abundante são as recorrências para este número, seja nos 12 apóstolos, 12 tribos de Israel ou nas 12 portas de Jerusalém. Já os dois versos pentassílabos nos remetem à alquimia. Lá, o 5

expressa a quinta essentia. Os “olhos vigilantes, / espelhos do espaço,” buscam e refletem este quinto elemento, para com o qual é possível a associação com a alma, o divino, a totalidade.

Como se não bastasse, ainda podemos retornar ao título da composição. O substantivo feminino “ronda” remete, naturalmente, à ideia de patrulha, vigia, a qual já foi aqui explorada. Porém, ronda, na dança, é o movimento circular, em sentido anti-horário, realizado pelos pares ao redor do salão em alguns estilos, como samba, tango e bolero. Então, temos o símbolo da mandala aparecendo novamente, na circularidade da dança. Além disso, podemos pensar na semelhança com os movimentos de rotação e translação: o casal gira no próprio eixo e também ao redor do salão.

A associação com a dança nos é permitida, embora nenhum termo nesse sentido esteja presente na composição aqui analisada, pois outros poemas do livro referenciam esta ideia. No poema *Ballet*, o vôo do astronauta é um bailado no tablado da noite, iluminado pelas constelações. Já em *Cosmonauta* vemos a descrição de uma dança solitária, na qual “cada qual baila, alheio ao par, / tecendo em movimento e ritmo / seus próprios desejos confusos”. Também não é nova a metáfora da “dança dos astros”, mais um dado para legitimar a associação.

Assim sendo, o homem, através do satélite, a sua criação, poderá participar da dança cósmica dos astros. A humanidade sai da Terra com as atenções voltadas para o espaço, em busca de compensação. Compensação esta para a qual o próprio poema aponta um caminho, na terceira estrofe, ao colocar lado a lado o tecnológico e o natural. Aqui, é assim que encontraremos o tão procurado equilíbrio.

5.4 - TRANSUNIVERSAL

O poema *Transuniversal*, desde o título, nos mostra como serão as viagens da *Era espacial*: iremos além do nosso universo. Neste poema, possuímos indicações tanto no sentido de viagens espaciais quanto, a partir do foco adotado em nossa pesquisa, uma viagem pela psique na busca do equilíbrio.

O dístico de abertura do poema, “As constelações do Zodíaco / estarão no roteiro das viagens” permite ao menos duas interpretações em nossa leitura. Na primeira, podemos dizer que há uma desmistificação das constelações. A presença do zodíaco na humanidade remonta à Babilônia e, até hoje, transpassando diferentes culturas, possui um significado sobrenatural em alguns círculos. Lembramos que a observação dessas constelações assume papel importante tanto na astronomia quanto na astrologia. Entre ciência e crença encontramos o

equilíbrio.

Porém, ao tornar tais constelações pontos de um roteiro de viagens, o eu-lírico retira a importância simbólica que tais astros tiveram no decorrer da história humana. Na *era espacial*, as tecnologias nos permitem olhar os céus não mais como inalcançáveis, distantes e divinos, mas como a próxima parada em uma viagem. É o triunfo da ciência sobre a crença. Além disso, ainda é possível verificar o tom de conquista no segundo verso da estrofe, decassílabo heróico, o qual ocorre também em outros dois versos deste poema. Métrica usada por Camões para cantar a conquista dos mares, na atualidade é a escolhida para mostrar a conquista do espaço. Por se tratar de um poema polimétrico, acreditamos na importância de ressaltar as diferentes métricas utilizadas nas diferentes passagens do poema.

Esta viagem, por outro lado, também pode ser simbólica. É uma viagem na psique humana em busca de equilíbrio. Este substantivo feminino por si só carrega um valor simbólico. Ao empreender uma viagem, chegamos a um ponto diferente daquele em que estávamos na partida. Fácil se pensada literalmente, na ida até as constelações do Zodíaco. Mas lembramos que o Zodíaco é composto por 12 signos. Além disso, a organização das constelações do zodíaco quando vistas da Terra forma um círculo, novamente, a totalidade aqui buscada. Assim sendo, nos deparamos com uma viagem na busca do si-mesmo.

Falaremos com mais atenção do verso “Iremos a Aldebaran” no decorrer da análise. Por enquanto, assumimos o sentido das viagens interplanetárias previamente citado para analisar a segunda estrofe do poema: “Iremos a Aldebaran, / afrontando as aspas de ouro / de Tauro”. Aldebaran apresenta-se como destino das viagens na era espacial na qual vivemos. Nesse sentido, afrontar as aspas de Tauro também assume significação de que o homem tecnológico vence as representações mitológicas. Alcançar os céus, como quer a humanidade, não é uma tarefa fácil. O mesmo é visto posteriormente na quarta estrofe: Sagitário, Áries e Capricórnio lutarão contra as naves, representando as dificuldades a serem superadas na jornada.

Ainda pensando nessas duas estrofes, é possível verificar a ocorrência de outros símbolos de totalidade. O substantivo feminino “aspas” assume caráter ambíguo. Refere tanto aos chifres do touro quanto ao sautor, a cruz de Santo André. Cruz, em suas quatro pontas, é divisão natural do círculo como lembra Jung. Do mesmo modo, “Áries e Capricórnio / darão marradas de luz / nas cosmonaves;”. As cosmonaves receberão chifradas de luz, isto é, ao passo que o homem se aproxima das constelações, do mitológico, ele recebe a iluminação. A batalha travada com as estrelas não é apenas no sentido de dominação do espaço, mas, na viagem psicológica, é uma batalha também na direção do próprio entendimento, do si-mesmo.

Já na terceira estrofe nós temos a imagem da “balança estelar de Libra”, a qual é bastante eloquente. Não só a balança em si já representa o equilíbrio, como também não se trata de qualquer balança, é uma balança estelar. Vamos até as estrelas buscar o equilíbrio não encontrado na Terra. Além disso, o terceiro verso da estrofe traz o sujeito da oração: quem buscará o equilíbrio é o lastro de sonho. Ora, lastro é aquilo que é usado para aumentar o peso ou manter a estabilidade de um objeto, usualmente veículos de transporte. Estabilidade remete ao equilíbrio. Isso significa que são justamente os sonhos uma das instâncias responsáveis por dar o equilíbrio do qual o homem necessita. Lembramos que, para a psicologia analítica, os sonhos são produções do inconsciente, através dos quais a psique projeta o que foi negado ou esquecido pelo indivíduo, exatamente o que o poeta faz para o seu povo através de sua arte.

A seguir, passamos para os dois únicos versos decassílabos do poema, no dístico “a precisão objetiva da viagem / perturbará os presságios dos signos...”. Aqui, não temos um retrato do equilíbrio buscado, mas do desequilíbrio vivido. “Precisão” é uma marca de nosso tempo, em que cada vez mais as tecnologias nos permitem aprimorar as técnicas usadas em nossas atividades. O mesmo serve para “objetiva”. Em uma era na qual “tempo é dinheiro”, não há um segundo a se perder com mitos e crenças. Por isso, a “precisão objetiva”, representando uma exaltação do consciente, “perturbará os presságios do signo”. “Presságio” distancia as constelações da ciência da astronomia e as aproxima da pseudociência da astrologia. Esta ainda está em contato com a faceta do mito, da crença, da qual o homem moderno tenta se livrar, e é esta carga, do inconsciente, que é perturbada pelos nossos tempos.

Já o verso “Iremos a Aldebaran” parece ser o mais emblemático da composição. Repetido duas vezes, na segunda e sexta estrofes, é também o verso responsável por fechar o poema. O fato da última estrofe ser composta por este único verso acrescido do ponto de exclamação aponta Aldebaran como o destino final do “roteiro de viagens” citado na primeira estrofe.

Para melhor compreensão deste poema a partir desta passagem julgada importante, buscamos as significações atribuídas a Aldebaran, estrela mais brilhante da constelação de Tauro, localizada próxima ao olho esquerdo do referido animal. Além disso, o nome Aldebaran é de origem árabe, e significa literalmente “aquele que segue”. Daí temos a lenda das Plêiades: 7 filhas de Atlas, o titã responsável por segurar os céus, são perseguidas durante 7 anos por Órion, o caçador. Penalizado, Zeus as transforma em estrelas e as envia para os céus. Durante o movimento das estrelas no céu noturno, Aldebaran parece seguir as Plêiades, pois acompanha o movimento do aglomerado estelar.

Em termos da psicologia analítica, temos diversas indicações no sentido da busca

pelo si-mesmo. O número 7 aparece duas vezes, nas Plêiades e no tempo investido por Órion para persegui-las. Faz-se desnecessário lembrar de todas as ocorrências deste número no texto bíblico ou de suas repetidas aparições em outras culturas, desde as Sete Maravilhas do Mundo até os sete anões da Branca de Neve, para marcar a importância de sua ocorrência aqui, mas devemos sim ressaltar como este é o número que representa a perfeição. Na mitologia egípcia, o 7 representa a vida eterna, o ciclo completo. Completo, por sua vez, nos remete ao si-mesmo. O próprio verso aqui analisado é uma redondilha maior, caracterizando mais uma ocorrência do número 7. Assim, a busca pela totalidade não se dá apenas no nível semântico, mas também na métrica do verso anunciador dessa busca.

Quando o eu-lírico coloca que “iremos a Aldebaran”, nessa viagem simbólica pela psique humana, temos verbalizado o objetivo dessa busca, que é justamente a totalidade, o si-mesmo, representado aqui pelos símbolos de totalidade previamente citados: o número 7 na figura das Plêiades e o olho do Touro. Porém, esta busca parece estar fadada ao fracasso, pois nosso destino é Aldebaran. Afinal, não chegaremos ao 7, a totalidade, e sim em um local no qual esta totalidade ainda é buscada e nunca alcançada, na dança dos astros em que as Plêiades sempre fogem de seu observador.

Neste poema, vemos como a humanidade empreende uma viagem em busca do si-mesmo. Porém, o destino final deste percurso nos parece pessimista, pois há indicações de que não será alcançado. Ou seja, a busca pela totalidade está sendo executada no âmbito errado, pois mesmo a dominação do espaço cósmico numa tentativa de compensação irá resultar em uma eterna busca.

6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho, vimos como se deu a relação do ser humano com o conturbado século XX. Este foi um tempo de guerras e de tecnologia, no qual a tensão vivida foi sentida na maior parte do tempo, como nos mostrou Hobsbawm (1995). Com vistas nessa tensão, temos Jung (1993), apontando os conflitos vivenciados pelo homem, a tensão política e a iminência de uma guerra atômica como causas da ruptura na psique do homem moderno.

Para o psicólogo, um dos sintomas dessa ruptura são os avistamentos de OVNI's. Ele explica que, por não existir uma relação equilibrada entre consciente e inconsciente, pendendo mais para o primeiro, o inconsciente tenta compensar o desequilíbrio projetando na consciência um símbolo de totalidade, a mandala. Hobsbawm também percebe um desequilíbrio no que tange a percepção da ciência, pois, para ele, o homem do século XX,

assustado e desconhecedor dos avanços tecnológicos, busca no inexplicável uma forma de defesa.

Pensando na relação da poesia com sociedade, debruçamo-nos sobre a fala de três estudiosos de áreas distintas: o médico Jung (1985, 1991), o poeta Pound (1990) e o filósofo Adorno (1975). Foi possível traçar paralelos entre os três pensadores, uma vez que seus escritos possuem pontos de convergência. Para o primeiro, a arte poética é uma atividade do inconsciente e possui uma função compensadora, tendo por objetivo educar o espírito da época. Inconscientemente o poeta percebe o que falta para a sua sociedade e, ao escrever, recebe do inconsciente coletivo tais conteúdos, que estarão presentes em seu fazer poético. Para o segundo, o poeta faz parte do todo de uma sociedade em uma relação quase orgânica, comparada com a relação do inseto e suas antenas. Aqui, o poeta capta a atmosfera de sua época e busca alertar seus contemporâneos, a partir de sua arte, para os perigos a serem enfrentados. Já o terceiro, vê uma relação intrínseca entre poesia e sociedade, sendo que aspectos desta estão presentes naquela a partir de seu estudo. Para ele, na medida em que um poema é pessoal, temos um mergulho na subjetividade do indivíduo até alcançar um ponto essencialmente social, um ponto comum para toda a sociedade.

Assim, acreditamos que o desequilíbrio psíquico do homem moderno seria retratado em uma obra poética do período. Escolhemos *Era Espacial*, de Helena Kolody, por esta tematizar tão explicitamente um dos acontecimentos marcantes do período, a Conquista Espacial, além de não ter sido objeto de extensas pesquisas previamente. Com base nisso, propomos a análise literária dos poemas do referido livro em busca dos símbolos de totalidade vistos em Jung (1978, 1982, 1985, 1991, 1993, 2008) e sua relação com a época da qual trata nossa pesquisa.

Nos poemas de Helena Kolody aqui analisados, foi possível verificar uma profusão de símbolos de totalidade. Como se não bastasse, também encontramos outras referências às mandalas nas imagens construídas, como por exemplo no fenômeno de translação e de rotação, referenciados pelos poemas e do qual a natureza circular retoma o símbolo da totalidade.

Nos poemas, encontramos a representação de um homem confuso quanto ao tempo em que vive. Se por um lado ele está fascinado pelas viagens espaciais, por outro está temeroso quanto às consequências de sua era. Os símbolos de totalidade verificados apontam para a dissociação psíquica destes indivíduos, a humanidade do século XX. Assim, *Era Espacial* nos mostra a busca da totalidade psíquica perdida na Terra, corroborando a hipótese de Jung: o homem busca, no espaço, a totalidade perdida.

Isto ocorre pelo estado de tensão e calamidade enfrentado pela humanidade. Assim, esta volta-se para o espaço, local no qual ela crê ser possível encontrar a totalidade. Por um breve momento isto ocorre, mas tal encontro não se completa totalmente. O homem, então, percebe a possibilidade de ter os mesmos símbolos na Terra, a mesma Terra deixada para trás na jornada pelo espaço. Assim, a conquista espacial é uma representação metafórica dessa procura. A dissociação psíquica pode levar o ser humano a medidas desesperadas na busca pela totalidade, a qual poderia ser encontrada aqui em nosso planeta.

Na relação compensadora da obra de arte com o seu tempo, as várias representações da mandala encontradas apontam para uma tentativa inconsciente de compensar o desequilíbrio vivido pelos contemporâneos da poeta, os mesmos representados na obra. Explicitamente, conscientemente, está a urgência de cantar um assunto, atual para a época, visando alertar os seus do perigo dos tempos vividos. Assim sendo, confirmamos a hipótese de uma relação compensadora da arte com a sociedade, pois a obra analisada nos fornece os símbolos de que a época necessita.

Assim, pensando na inquietação da qual discorre Cruz (2010), podemos concluir que esta tem sua origem no inconsciente coletivo e na relação do poeta com a sua sociedade. Desta feita, comprovamos estas relações em *Era Espacial*. Deste modo, é possível propor a realização de um estudo semelhante para verificar esta mesma hipótese da ruptura da psique humana em outras obras produzidas no período.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodoro W. Conferência sobre lírica e sociedade. Tradução de Wolfgang Leo Maar. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril, 1975. p. 201-214. (Os pensadores, v. XLVIII)

ANDRADE, Mário de. Paulicéia desvairada. In: _____. **De paulicéia desvairada a café: poesias completas**. São Paulo: Círculo do Livro, 198-?. p. 17-65.

CRUZ, Antonio D. da. A construção poética em Helena Kolody. **Ciências e letras**, Porto Alegre, n. 39, 2006. p. 264-278. Disponível em: <<http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/php/sumario.php?sum=39>>. Acesso em: 01 ago. 2013.

_____. Vozes femininas na recente poesia brasileira: linguagem e modernidade. **Revista de literatura, história e memória**, Cascavel, v. 5, n. 6, 2009. p. 47-63. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/3126/2462>>. Acesso em: 02 jul. 2013.

_____. **Helena Kolody: a poesia da inquietação**. Marechal Cândido Rondon: Edunioeste, 2010. 184p.

EZEQUIEL. In: A BÍBLIA. Tradução ave maria. 58. ed. São Paulo: Ave-Maria, 2005.

FERNANDES, Hellê V.; SABÓIA, América da C. **Antologia didática de escritores paranaenses**. Curitiba: Vicentina, 1970.

FISHHOFF, Baruch et al. How safe is enough?: A psychometric study of attitudes towards technological risks and benefits. **Policy sciences**, Amsterdã, v. 9, n. 2, 1978. p. 127-152. Disponível em: <http://www.researchgate.net/publication/226850591_How_safe_is_safe_enough_A_psychometric_study_of_attitudes_towards_technological_risks_and_benefits>. Acesso em: 06 fev. 2014.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 598p.

JUNG, Carl Gustav. O inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo. In: _____. **O eu e o inconsciente**. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 3-13. (Obras completas de C. G. Jung, v. VII, t. 2)

_____. Eu. In: _____. **Aion**: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1982. p. 1-5. (Obras completas de C. G. Jung, v. XIX, t. 2)

_____. O si-mesmo. In: _____. _____. p. 21-33. (Obras completas de C. G. Jung, v. XIX, t. 2)

_____. Cristo, símbolo do si-mesmo. In: _____. _____. p. 34-66. (Obras completas de C. G. Jung, v. XIX, t. 2)

_____. Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética. In: _____. **O espírito na arte e na ciência**. Tradução de Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 54-72. (Obras completas de C. G. Jung, v. XV)

_____. _____. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 54-72. (Obras completas de C. G. Jung, v. XV)

_____. Um mito moderno: sobre coisas vistas no céu. Tradução de Elva Bornemann Abramowitz. In: _____. **Psicologia em transição**. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 285-404. (Obras completas de C. G. Jung, v. X)

_____. Consciência, inconsciente e individuação. In: _____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luiza Appy e Dora Martins R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 267-348. (Obras completas de C. G. Jung, v. IX, t. 1)

KOLOGY, Helena. **Era espacial**. Curitiba: Edição da autora, 1966.

_____. **Um escritor na biblioteca**: Helena Kolody. Curitiba: BPP/SECE, 1986. 42p.

NEUMANN, Erich. **História da origem da consciência**. 5. ed. Tradução de Margit Martinic. São Paulo: Cultrix, 2008. 323p.

PITT, Arthur; WISE, Elaine. Two little men in a flying saucer. Intérprete: Ella Fitzgerald. In: FITZGERALD, Ella. **Miss Ella's playhouse**. Santa Monica: Verve, 2007. 1 disco sonoro (30 min). Faixa 9 (3min 25s).

POUND, Ezra. **Abc of reading**. Londres: Faber and Faber, 1991.

_____. **Abc da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo:

Cultrix, 1990.

SEIXAS, Raul dos S. S.O.S.. Intérprete: Raul Seixas. In: SEIXAS, Raul. **Gita**. Produção: Marco Mazzola. São Paulo: Philips, 1974. 1 disco sonoro (33min 42s). Faixa 9 (3min 06s).

ZANINI, Ana Maria; CRUZ, Antonio D. da. Poesia e religiosidade em Helena Kolody. **Revista Travessias**, Cascavel, v. 4, n. 3, 2010. Disponível em: <<http://www.unioeste.br/travessias/DOSSIE/POESIA%20E%RELIGIOSIDADE.pdf>>. Acesso em: 02 jul. 2013. p. 96-104.

ZANINI, Ana Maria. **A poesia de Helena Kolody: religiosidade em confluências da arte**. 2011. 91f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós Graduação *Strictu Sensu* em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2011. Disponível em: <http://tede.unioeste.br/tede/tde_busca/processaPesquisa.php?PHPSESSID=d65654fa0adfa9a7dcb0a5d3929f73c5&listaDetalhes%5B%5D=750%processar=Processar>. Acesso em: 02 ago. 2013.

ANEXO A – Cosmonauta

Sobem para os descobrimentos as espaçonaves,
num afã de conquista, alucinante.

Mas nenhum contrôle remoto corrige o coração
carente de calor humano.

Fruto que a vida colheu imaturo
num berço que o amor não embalou,
o homem-criança soluça em gargalhadas
seu abandono.

Isolamento humano a aflorar na dança,
onde cada qual baila, alheio ao par,
tecendo em movimento e ritmo
Seus próprios desejos confusos.
Dança para acalantar o coração dorido,
para sacudir d' alma a cinza do tédio
que deixa tudo opaco e pegajoso.

Solidão, o desmembramento do vocábulo
da expressão desarticulada.
Perdeu-se a solidariedade das palavras
num mundo que desmorona sem cessar.

Solidão, o destêrro da harmonia
da música de ruídos obsedantes.

Escuridão do caos, cortada de relâmpagos.

Ribombo de trovões, rolando em ecos primitivos.

Nas telas, fim e gênese de mundos:

desintegração da forma

nas explosões de cores;

flutuações geométricas

no oceano primordial.

O homem evade-se, rumo à aventura,

com uma alegria de criança fugitiva.

Para o cosmonauta,

a Terra é uma nota irisada

na sinfonia universal.

ANEXO B – Ascensão

...quatro... três... dois... um...
ignição... partida!

O foguete arranca,
numa explosão súbita de chamas
na cachoeira atroadora de som.

Azul-celeste,
verde-alfazema,
violeta,
índigo...
arco-íris e auroras boreais
no trajeto vertical da cosmonave.

Rochedo de Sísifo,
a pressão oprime o navegante,
na vertiginosa ascensão.

Cápsula em órbita,
leve e liberto,
o astronauta flutua:
peixe sideral
em aquário volante.

Na translação veloz
em tórno do planêta,
a prata azul dos amres
colore-se de aurora,
de zênite e de ocaso
no prazo de uma hora.

ANEXO C – Ronda de satélites

Olhos vigilantes,

espelhos do espaço,

os satélites denunciam as tormentas.

ANEXO D – Transuniversal

As constelações do Zodíaco
estarão no roteiro das viagens.

Iremos a Aldebaran,
afrentando as aspas de ouro
de Tauro.

Na balança estelar de Libra,
buscará equilíbrio
nosso lastro de sonho.

Áries e Capricórnio
darão marradas de luz
nas cosmonaves:
e as setas de Sagitário
transpassarão os atrvidos invasores.

A precisão objetiva da viagem
perturbará os presságios dos signos...

Iremos a Aldebaran!