

IMAGENS DE ANIMA/ANIMUS A PARTIR DOS CONTOS
O marido da Mãe d'Água E *The lady of Gollerus*
UM OLHAR PSICOLÓGICO, UM OLHAR SEMIÓTICO

Carleana Merle da Rocha Jatobá *

Resumo: O presente artigo busca uma conexão entre a expressão verbal e a expressão visual no que concerne à representação das categorias arquetípicas anima/animus na literatura popular, no desenho e na pintura. Tomando como referência a Psicologia analítica de C. G. Jung e a Teoria das três matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal, de Lúcia Santaella, as representações artísticas são, aqui, elevadas à categoria de símbolo, condensando e revelando seu caráter coletivo e individual, geral e particular.

Palavras-chave: Imagem arquetípica; Representação; Signo; Símbolo

Apresentação

O século XIX foi denominado o século do livro e o século XX, o século da imagem. Pensar e formular conceitos sem qualquer influência do imaginário é o que tencionam os dignos herdeiros de Descartes. Para eles, a imaginação não é bem vista, por acreditarem ser instável e enganosa, o que deturparia a experiência do real.

No entanto, é forçoso reconhecer que uma depuração completa do pensamento lógico não é possível. Gerald Holton¹, da Universidade de Havard, em um livro sobre a imaginação científica,

* É artista plástica e mestranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal de Alagoas. Formada em Letras (Português/Inglês) por essa mesma instituição, foi também atuante no cenário artístico da cidade de Maceió durante os anos 90, realizando uma exposição individual e participando de várias coletivas. Atualmente se dedica ao curso de Mestrado, com pesquisa na linha de *Literatura, cultura e sociedade*, sob a orientação da Prof. Dra. Edilma Acioli Bomfim. Este artigo é resultado do cursar da disciplina *Literatura brasileira, mídia e tecnologia*, ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Nunes, do qual também recebeu orientações.

¹ HOLTON, Gerald. *A imaginação científica*. Zahar, Rio de Janeiro, 1979.

procura esclarecer o modo como a imaginação do cientista funciona nas fases iniciais da formação de uma idéia. É conveniente investigar, paralelamente às pesquisas sobre a realidade externa, a origem interior das teorias científicas. O físico Wolfgang Pauli² – prêmio Nobel por seus trabalhos na fissão nuclear –, analisa as teorias de Kepler, afirmando que, para este, as concepções arquetípicas e as imagens simbólicas precediam a formulação consciente de uma lei natural. Foi a partir da concepção arquetípica da imagem de Deus Criador – imagem central e solar por excelência –, que Kepler elaborou sua teoria da estrutura heliocêntrica do mundo.

Se muitos ainda permanecem presos à ordem racional, outros já abrem as portas de sua percepção para a ordem do imaginário, sem por isso desprezarem a razão. Aceitam a complexidade da psique e seus múltiplos poderes.

Nise da Silveira³, rodeada por uma profusão de imagens criadas no *Museu de imagens do inconsciente*⁴, assegura que há muitas maneiras de ver a realidade. Há os que percebem apenas o mundo exterior e esperam das artes visuais cópias mais ou menos aproximadas de seres e de objetos da natureza externa. Há outros, porém, que aceitam a existência de uma realidade interna, possível de ser plenamente apreendida e comunicada por meio da linguagem visual, não sendo a palavra, portanto, o único meio de comunicação, nem a única maneira de trazer à consciência conteúdos afundados no inconsciente. Conforme a maneira de perceber o mundo, Silveira divide os pintores em três grupos: aqueles que tentam reproduzir a realidade exatamente como ela é; os que procuram penetrar nas construções do mundo real, encaminhando-se ou já adentrando no universo da abstração; e os que exprimem diretamente seus sentimentos, permitindo que produções da fantasia se desdobrem livremente, sem a intenção de refletir o visível, mas de tornar o invisível visível.

² WOLFGANG, Pauli. *The influence of archetypal ideas on the scientific theories of Kepler*. Nova York : Pantheon books, 1955.

³ SILVEIRA, Nise da. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 2001.

⁴ *O museu de imagens do inconsciente* foi criado por Nise da Silveira, na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1952.

A Psicologia analítica de Carl Gustav Jung – da qual Nise da Silveira foi seguidora –, reconhece, na imagem, grande importância. Jung via, nos produtos da função imaginativa do inconsciente, auto-retratos do que estava acontecendo no espaço interno da psique, pois é peculiaridade essencial desta última configurar imagens de suas atividades. A energia psíquica faz-se imagem, transforma-se em imagens. Se é difícil de entendê-las de imediato, é por se exprimirem por meio de símbolos ou de mitologias, isto é, por uma outra linguagem diferente daquela que se costuma considerar como única – a linguagem racional.

A psicologia junguiana distingue dois tipos de imagens do inconsciente:

a) imagens que representam conteúdos do inconsciente pessoal, ou melhor, emoções e experiências vivenciadas pelo indivíduo e logo reprimidas;

b) imagens arquetípicas, isto é, de caráter impessoal. Configuram-se a partir de disposições inatas, inerentes às camadas mais profundas da psique, à sua estrutura básica, ao inconsciente coletivo. Configuram vivências primordiais da humanidade, semelhantes nos seus traços fundamentais em toda parte do mundo. Podem revestir-se de roupagens diferentes de acordo com a época e as situações em que se manifestam, expressando, porém, sempre os mesmos afetos e idéias.

As imagens arquetípicas representam os temas míticos, constituindo-se na linguagem inata da psique, condensando, exprimindo as mais intensas experiências da humanidade, ou ainda, as “emoções coletivas”.

Tanto nos sonhos, delírios e fantasias, quanto nas criações artísticas, essas imagens podem estar presentes, marcando as etapas do processo normal de desenvolvimento da personalidade, que vai ocorrendo à medida que certos conteúdos da psique profunda vão-se fazendo visíveis, para então, serem integrados à consciência.

O presente artigo busca uma conexão entre a expressão literária e a expressão plástica no que concerne à representação das categorias arquetípicas anima/animus, através da Psicologia analítica

de Carl Gustav Jung e da Teoria das três matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal, de Lúcia Santaella, sem esquecer o conceito de signo dentro da Semiótica de Charles Sanders Peirce.

As obras literárias analisadas são dois contos: *O marido da Mãe d'Água*, pertencente ao domínio público brasileiro e *The lady of Gollerus*, pertencente ao domínio público irlandês. As obras plásticas constituem-se de um desenho e uma pintura. A primeira, intitulada *A sereia*, de autoria da criança Thaísa Barros Pereira Jatobá – na ocasião com quatro anos –, e, a segunda, de minha própria autoria, intitulada *Mergulho ao meio-dia*.

O conteúdo arquetípico nos contos

O marido da Mãe d'Água e *The lady of Gollerus*⁵ são contos maravilhosos que pertencem respectivamente às tradições orais brasileira e irlandesa. O conto brasileiro foi compilado por vários pesquisadores, entre eles, Luís da Câmara Cascudo⁶. O conto irlandês foi compilado por Crofton Crocker e reunido por William Butler Yeats⁷ à sua coletânea de contos feéricos e folclóricos irlandeses.

O Brasil – país de extensa costa marítima – e a Irlanda – país insular – possuem em comum a tradição das lendas marítimas.

Segundo Câmara Cascudo⁸, a *Mãe d'Água* é uma convergência das Mouras encantadas com o Ipujiara e a Boiúna. Nela, o aspecto matriarcal da teogonia ameríndia funde-se ao princípio essencial masculino da religião católica praticada pelos portugueses. A Mãe d'Água é um ente aquático de busto humano e cauda de peixe, de beleza européia, capaz de tornar-se humana, casar-se e procriar. Oferece amor, dedicação e prosperidade para o seu cônjuge, desde que este não a renegue ou a qualquer criatura marinha. Há também, em

⁵ A senhora de *Gollerus* (tradução minha).

⁶ CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

⁷ YEATS, William Butler (Ed.). *Fairy and folk tales of Ireland*. 5th ed. Buckinghamshire: Colin Smythe Limited, 1995.

⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

diversas versões deste mito, a presença de elementos culturais africanos.

Por sua vez, *The lady of Gollerus* é uma *Merrow*, espécie de fada sociável que habita as águas. Tida como comum, possui forma humana com cauda de peixe e usa um gorro vermelho sobre a cabeça, o que lhe confere o poder da magia. É bonita e prefere ter amantes humanos.

Em ambos os contos, a fábula resume-se à história desses seres mitológicos marinhos, que abandonam o seu meio natural e casam-se com um humano, oferecendo-lhe amor e bem-estar, quando não riquezas. Da união é possível nascer filhos, mas por motivo de maus tratos ou por saudades de sua origem, tais seres preferem retornar ao local de onde vieram, findando uma etapa de suas existências.

Os contos relatam um despertar, um alvorecer:

[...] The sun was gradually rising behind the lofty Brandon, the dark sea was getting green in the light, and the mists clearing away out of the valleys went rolling and curling like the smoke from the corner of Dick's mouth. ' `Tis just the pattern of a pretty morning', said Dick, taking the pipe from between his lips, and looking towards the distant ocean, which lay as still and tranquil as a tomb of polished marble [...]⁹

Para Nise da Silveira¹⁰, a psique humana pode ser comparada a um vasto oceano (inconsciente), de onde emerge uma pequena ilha (consciente). O *consciente* é a área onde os conteúdos psíquicos se

⁹ [...] O sol estava gradualmente se levantando por trás do monte Brandon; o mar escuro tornando-se verde sob a luz; e as névoas iam-se dissipando dos vales em espirais, como a fumaça do canto da boca de Dick. "É mesmo uma bela manhã", falou Dick, tirando seu cachimbo dos lábios e olhando para o oceano sem fim, que repousava tranqüilo e silencioso como uma sepultura de mármore polido [...] (*THE LADY OF GOLLERUS*, p. 328, tradução minha).

¹⁰ SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

relacionam com o *ego*. Este é considerado como o centro do consciente; é um complexo de numerosos elementos formando, porém, unidade bastante coesa para transmitir impressão de continuidade e de identidade consigo mesma. Para que qualquer conteúdo psíquico torne-se consciente, terá necessariamente de relacionar-se com o ego. O *inconsciente*, por sua vez, compreende os conteúdos psíquicos que não entretêm relações com o ego e, segundo a psicologia junguiana, é composto de dois níveis: *o pessoal e o coletivo*.

Jung¹¹ revela que o *inconsciente pessoal* equivale às camadas mais superficiais do inconsciente, cujas fronteiras com o consciente são bastante imprecisas. Nele estão contidos os *complexos e a sombra* - as lembranças perdidas, reprimidas (propositadamente esquecidas), as evocações dolorosas e a soma das qualidades que nos são inerentes, mas que nos desagradam e ocultamos de nós próprios. Enfim, percepções que não ultrapassaram o limiar da consciência. São por isso chamadas de subliminais. E o *inconsciente impessoal, suprapessoal ou coletivo*, equivale às camadas mais profundas do inconsciente, aos fundamentos estruturais da psique comuns a todos os homens. Está desligado do inconsciente pessoal e é totalmente universal.

O inconsciente pessoal seria a parte subjetiva do inconsciente e terminaria com as recordações infantis mais remotas. O inconsciente impessoal seria a parte objetiva do inconsciente e alcançaria o tempo pré-infantil, isto é, “os restos da vida dos antepassados”, revelados através das “grandes imagens primordiais” - as formas mais antigas e universais da imaginação humana, relacionadas tanto ao intelecto quanto à afetividade. A sereia, a fada, e um número indefinido de imagens arquetípicas representariam as diversas experiências universais humanas, destacando-se entre elas, aquelas que representam as metas no desenvolvimento do ser humano.

Os domínios do maravilhoso literário são, por assim dizer, espaços propícios à representação do vasto oceano do inconsciente, de onde emergem essas grandes imagens primordiais. Convém lembrar

¹¹ JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

que, de acordo com Tzvetan Todorov¹², o universo do conto maravilhoso é aquele onde os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. (Levando-se em consideração que o chamado leitor implícito não é este ou aquele leitor particular, real, mas uma idéia de leitor, implícita no texto, do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção de narrador.).

Em *The lady of Gollerus*, é da superfície oceânica sem movimento ou vida – pois chega a assemelhar-se a uma sepultura marmórea –, que emerge a *Merrow* diante dos olhos do pescador *Dick*:

But what was his astonishment at beholding, just at the foot of that rock, a beautiful young creature combing her hair, which was of a sea green colour; and now the salt water shining on it appeared, in the morning light, like melted butter upon cabbage [...]¹³

É do mesmo mar de desânimo que, em *O marido da Mãe d'Água*, surge a sereia diante dos olhos do pescador faminto:

Já ia ficando desanimado quando começou a ouvir umas vozes cantando tão bonito que era de encantar. As vozes foram chegando mais perto, mais perto, e o rapaz principiou a olhar em redor para ver quem estava cantando daquele jeito. Numa ponta de pedra apareceu uma moça bonita como um anjo do céu, cabelo louro, olhos azuis e branca como uma estrangeira. Ficou com o corpo meio fora d'água cantando, cantando, os cabelos espalhados, brilhando como o ouro¹⁴.

No último conto, a aparição dá-se durante a madrugada, nos primórdios da manhã, onde a emersão de apenas uma metade do corpo

¹² TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

¹³ Mas qual foi o seu espanto ao olhar, bem ao pé daquele rochedo, uma jovem e bela criatura penteando os cabelos, verdes como a cor do mar; e, neste instante, a água salgada brilhando neles sob a luz da manhã parecia manteiga derretida sobre a couve [...] (p. 328, tradução minha).

¹⁴ p. 76.

da Mãe d'Água, numa ponta de pedra, lembra o início do ascender do sol por entre os montes.

A palavra manhã, nos Salmos bíblicos¹⁵, indica o tempo dos favores divinos e da justiça humana. E, conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant¹⁶, as manhãs simbolizam, ao mesmo tempo, a pureza e a promessa: é a hora da vida paradisíaca. É ainda a hora da confiança em si, nos outros e na existência.

Os contos representam, portanto, a projeção da anima do inconsciente masculino. A sereia e a fada são projeções da anima do inconsciente dos pescadores. Conforme Marie-Louise Von Franz¹⁷:

Anima é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem – os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente.

A projeção da anima e do seu oposto, o *animus* (personificação das tendências psicológicas masculinas na psique da mulher), ocorrem na segunda etapa do *processo de individuação*. Este foi definido por Jung como o desenvolvimento das potencialidades humanas, impulsionado pelo confronto do inconsciente pelo consciente. É precisamente no conflito como na colaboração entre ambos, que os diversos componentes da personalidade amadurecem e unem-se numa síntese, na realização de um indivíduo específico e inteiro. A *individuação* consiste em transferir do ego para o *Self*, a função de centro da nova personalidade. *Self* ou *Si-mesmo* seria então o núcleo mais interior da psique.

¹⁵ (101, 8)

¹⁶ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

¹⁷ Apud JUNG, Carl Gustav (Concep. e Org.). *O homem e seus símbolos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d, p. 177.

De acordo com Murray Stein¹⁸, a projeção pode ser entendida como uma entremistura de conteúdos internos e externos. Quando a diferenciação entre o sujeito e o objeto, ou ainda, entre o interior e o exterior vai se consolidando, passa a haver uma diferenciação também no ato de projetar. Não significa que a projeção seja superada, mas que passa a estar mais localizada. Assim, à medida que o desenvolvimento consciente prossegue, ocorre a diferenciação, e a projeção passa a fixar-se em figuras específicas. É uma vez que as projeções recaem sobre o desconhecido, o mundo está repleto de oportunidades para continuar o processo ao longo de uma vida inteira. Dessa maneira, o bebê passa a distinguir e escolher pessoas e objetos. A criança passa a projetar em seus pais onipotência e onisciência, vendo-os como deuses ou heróis. O adolescente dirige suas projeções para fora do ciclo familiar. O educando vai gradualmente substituindo sua própria experiência pessoal por valores coletivos. E, como acontece nos contos aqui referidos, o jovem enamora-se e casa por projeção. Esta segunda etapa prossegue até quando o indivíduo for capaz de deixar-se enlevar, enamorar, aventurar e arriscar tudo por uma poderosa paixão ou convicção.

Afirma ainda Von Franz¹⁹ que a alma pode projetar-se sob vários aspectos, entre eles, mulheres que lembram a figura das fadas, pois em torno delas, os homens podem tecer as mais variadas fantasias, por se tratarem de criaturas fascinantemente nebulosas. É ainda mais relevante que o seu papel na escolha da companheira certa, a alma pode ajudar a mente masculina com os seus valores interiores positivos, abrindo, assim, caminho a uma penetração interior mais profunda. Ela assume um papel de guia ou de mediadora entre o mundo interior e o *Self*.

Nelly Novaes Coelho²⁰, distingue – em nível da teoria literária –, o conto de fadas dentre os demais contos maravilhosos, pelo fato de sua problemática motriz girar em torno da luta do *eu*, empenhado em sua realização interior profunda. O que caracteriza o conto de fadas é

¹⁸ STEIN, Murray. *Jung: o mapa da alma: uma introdução*. São Paulo: Cultrix, 2000.

¹⁹ Apud Jung, op. cit., p. 17.

²⁰ COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

apresentar como eixo gerador uma problemática existencial, ou melhor, ter como núcleo a realização essencial do herói ou da heroína, quase sempre visceralmente ligada à união homem-mulher. Sua efabulação básica expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidos para que o herói/heroína alcance sua realização existencial, seja pelo encontro de seu ideal amoroso, seja pelo encontro de seu verdadeiro *eu*.

Os dois caminhos podem confundir-se quando vistos sob a perspectiva psicológica junguiana. Silveira²¹ afirma que o mito encarna o ideal de todo ser humano, ou seja, a conquista da própria individualidade. E como os contos de fada não prescindem dos mitos, Von Franz²² chegou à conclusão de que ambos descrevem o mesmo tema sob múltiplas variações, isto é, a busca da individuação. Os diferentes mitos e contos de fada dariam ênfase maior ou menor às diversas etapas desse processo em constante desdobramento. O caudal da literatura folclórica deixa de ser visto como mera fantasia ou mentira, para ser tratado como portas que se abrem para determinadas verdades humanas. Defende Mircea Eliade²³ que ao viver o mito, sai-se do tempo profano, cronológico e ingressa-se no tempo sagrado, primordial.

E além de sua conceituação como impregnações de experiências típicas, incessantemente repetidas, os arquétipos também são, de acordo com Jung²⁴, tendências ou disposições latentes para reações idênticas:

[...] cada vez que um arquétipo aparece em sonho, na fantasia ou na vida, ele traz consigo uma influência específica ou uma força que lhe confere um efeito numinoso e fascinante ou que impele à ação [...]

A maneira como os pescadores receberão a sereia e fada e, por conseguinte, relacionar-se-ão com elas, simbolizará a maneira como o homem irá relacionar-se com os conteúdos psíquicos trazidos à

²¹ Jung: *vida e obra*, 1981.

²² Apud SILVEIRA, 1981.

²³ Idem, *ibidem*.

²⁴ Idem, *ibidem*, p.61.

superfície do inconsciente através da anima. Se, apesar de surpreendentes, forem recebidas com coragem e delicadeza, o homem, sensível e bravamente, buscou o entendimento e a absorção dos novos valores, garantindo o casamento e o final feliz e eterno para o par. Se, ao contrário, elas forem maltratadas ou subjugadas, o homem, amedrontado, reagiu insensível ou violentamente, reprimindo os valores femininos e provocando o final solitário e infeliz, com o retorno da anima às profundezas do inconsciente, através do mergulho dos seres mitológicos marinhos.

As modalidades da forma visual

Conforme o título, *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal*²⁵, Santaella, ao longo de seu livro, deixa claro o fato de as matrizes sonora, visual e verbal ser tomadas como matrizes da linguagem e pensamento, isto é, ela propõe um vínculo indissociável entre o pensamento e a linguagem. Assim, a linguagem ou representação visual está vinculada tanto ao mundo visual tal como o percebemos, quanto às imagens mentais que podem ser estimuladas por essa percepção. Lembra que a teoria da percepção – dentro da semiótica de C. S. Peirce –, tem uma estrutura lógica similar à da linguagem. A percepção é uma semiose específica, ou melhor, na percepção existe uma ação sígnica, fazendo com que o juízo perceptivo e as imagens mentais que dele podem advir funcionem como signos.

É válido também lembrar o conceito de signo elaborado por Peirce²⁶:

Um signo intenta representar, em parte, pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente de tal modo que, de certa maneira, determina, naquela mente, algo que é

²⁵ SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

²⁶ Apud SANTAELLA, 2001, p. 42.

mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediata é o objeto pode ser chamada de interpretante.

Para a compreensão das especificidades e complementaridades entre a percepção dos objetos do mundo visual e a percepção das representações visuais, isto é, da realidade representada através dos signos visuais, Santaella²⁷ refere-se à afirmação de Gibson, em ser a percepção dos objetos do mundo, uma percepção direta, enquanto a percepção das representações, uma percepção mediada.

E para uma melhor compreensão da relação indissociável e, ao mesmo tempo, distinta entre o signo perceptivo e o signo representativo na visualidade, cita, desta vez, Arnheim²⁸:

[...] se perceber consiste na criação de padrões de categorias perceptivas, adequados à configuração do estímulo, e se a tarefa do artista inclui a representação de tais padrões, então ele tem realmente de inventar uma forma pictórica que freqüentemente não pode ser simplesmente “lida” a partir do percepto. [...] A representação consiste em “ver dentro” da configuração estimuladora um padrão que se ajusta à sua estrutura – sempre um problema laborioso – e, então, em inventar uma contraparte pictórica para esse padrão. [...] As linhas sinuosas de Van Gogh, por exemplo, eram mais um equivalente pictórico de seu conceito perceptivo, sua materialização como forma tangível, ao invés de uma reprodução. Assim, a representação consiste em criar, com os meios de um *medium* particular, um equivalente do conceito perceptivo.

Neste processo, representar pressupõe perceber, sem, por conseguinte, significar que perceber já seja representar. A representação – além de não ser uma mera reprodução –, também não corresponde a uma equivalência pura e simples do conceito ou juízo perceptivo.

²⁷ *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal*. 2001, p.42.

²⁸ Apud, idem, p. 207.

Para Arnheim é algo que se assemelha a uma tradução:

A representação pictórica pressupõe mais do que a formação de um conceito perceptivo. Deve-se encontrar um modo de traduzir o percepto em forma tangível. Obviamente essa empresa não é desempenhada pelo lápis ou papel, mas pela mente que guia o lápis e julga o resultado. Isto requer o que proponho chamar de “conceito representativo”. [...] A tradução de conceitos perceptivos em padrões que podem ser obtidos de um estoque de formas disponíveis num *medium* particular precederá o desenho real; continuará durante o desenho, e novamente será influenciada pelo que aparece no papel. Conceitos representativos são dependentes do meio através do qual eles exploram a realidade.

Conceitos representativos estão conectados aos conceitos perceptivos, possuindo, entretanto, uma autonomia relativa. É em virtude dessa autonomia que Santaella, ao invés de focar o processo perceptivo, preferiu tomar como objeto da sua classificação das modalidades da linguagem visual, as formas de representação visuais, considerando-as como sinônimo de linguagem visual.

E continua:

Se “a representação consiste em criar com os meios de um *medium* particular um equivalente do conceito perceptivo” e se “conceitos representativos são dependentes do meio através do qual eles exploram a realidade”, então cada meio de representação (pintura, desenho, gravura, fotografia, cerâmica etc.) deve desenvolver conceitos representativos e formas de representação que lhe são próprios.

Mesmo sendo os meios a fonte de distinção das representações entre si – o que permite diferenciar um desenho de uma pintura e esta de uma gravura ou fotografia –, não constitui a base da classificação das matrizes visuais. Tal classificação abrange um nível bastante abstrato das representações visuais.

O exame da diversidade dos meios surge como consequência necessária da aplicação dessa classificação às representações visuais existentes. Explica a autora, que as modalidades de representação

levantadas pela classificação devem aguçar a atenção em relação às peculiaridades qualitativas dos meios e materiais em que tais formas de representação se corporificam.

A expressão “formas de representação visuais” que dá título à classificação, aponta, em termos semióticos, para a relação específica entre o signo e o seu objeto, cumprindo, aqui, expor tal relação.

O signo é, para a teoria peirciana, uma estrutura complexa de três elementos, íntima e inseparavelmente interconectados. São eles: *fundamento* (propriedade, caráter ou aspecto do signo que o habilita a funcionar como tal), *objeto* (algo diferente do signo, algo que está fora do signo, um ausente que se torna mediatamente presente a um possível intérprete graças à mediação do signo) e *interpretante* (signo adicional, resultado do efeito que o signo produz em uma mente interpretativa).

Enfocando a segunda tríade classificatória, um signo, na relação com o seu objeto, poderá ser:

a)um *ícone*: signo capaz de representar seu objeto meramente em função de qualidades que ele, signo, possui, independentemente da existência ou não do objeto.

b)um *índice*: signo que está existencialmente conectado com um objeto que é maior do que ele.

c)um *símbolo*: signo que funciona como tal porque é habitual ou convencionalmente usado e entendido como representando seu objeto.

A linguagem visual apresenta duas faces: a forma que diz respeito ao signo visual em si mesmo, aos seus caracteres internos, relacionada ao seu fundamento e a forma que o signo é capaz de, através dela, representar seu objeto. O exame do tipo de representação que o signo estabelece com aquilo que ele representa, é, segundo Santaella²⁹, base fundamental para se considerar o seu potencial interpretativo, isto é, o nível ou grau de interpretabilidade do signo.

Apesar de conter as três categorias fenomenológicas propostas por Peirce, *primeiridade* ou *qualidade*, *secundidade* ou *reação* e

²⁹ *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal*. 2001, p.208.

terceiridade ou *mediação*, a classificação de Santaella não adota o tratamento dicotômico dado à imagem, característico entre os autores da semiótica explícita; assemelha-se às tipologias das formas ou da imagem encontradas em autores que não receberam qualquer influência de Peirce, tais como Gibson, D. A. Dondis e Thomas Munro³⁰.

Levando em consideração as três espécies de relação entre forma visual (signo) e objeto representado, num primeiro nível, em correspondência com o ícone, surgem as *Formas não-representativas*. No segundo nível, em correspondência com o índice, as *Formas figurativas*, e, num terceiro nível, em correspondência com o símbolo, as *Formas representativas ou simbólicas*. Da aplicação recursiva das categorias fenomenológicas dentro de cada uma dessas modalidades, surgiram nove modalidades. Destaca Santaella³¹:

Formas não- representativas

- a) A qualidade reduzida a si mesma: a talidade
- b) A qualidade como acontecimento singular: a marca do gesto
- c) A qualidade como lei: a invariância

Formas figurativas

- a) A figura como qualidade: o *sui generis*
- b) A figura como registro: a conexão dinâmica
- c) A figura como convenção: a codificação

Formas representativas

- a) Representação por analogia: a semelhança
- b) Representação por figuração: a cifra
- c) Representação por convenção: o sistema

O conteúdo arquetípico nas representações visuais

Em virtude de essa classificação lidar com níveis elevados de abstração, ela recobre toda e qualquer forma de representação visual fixa, não se atendo tão-somente às formas de representação artísticas.

³⁰ *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal*. 2001.

³¹ *Ibidem*, p. 209.

Entretanto, pelo fato de as obras escolhidas para compor tal artigo serem de cunho artístico, é a aplicabilidade da teoria a essa última categoria que suscitará maior interesse.

Comenta a própria autora, que as artes visuais constituem um campo privilegiado para a aplicação prática de sua classificação, uma vez que um dos aspectos primordiais da arte sempre esteve e continua estando na exploração, pesquisa e criação geradoras de novas formas de representação visual.

Mergulho ao meio-dia e *A sereia* pertencem à corrente estilística expressionista. Resultantes da emoção de suas criadoras são, de maneira geral, caracterizadas por comunicarem esse conteúdo emotivo através de uma expressão visual que se constitui em maiores ou menores ênfases formais na imagem, modificando, de forma específica, sua eventual aparência na natureza. De acordo com Fayga Ostrower³², as expressões artísticas fundadas, sobretudo, na intensificação das emoções, são consideradas como próprias do *Expressionismo*.

As duas formas visuais aqui referenciadas são categorizadas, predominantemente, como *formas visuais representativas ou simbólicas*, isto é, formas que representam a aparência das coisas visíveis, mas essa aparência é utilizada apenas para representar algo que não está visivelmente acessível e que, normalmente, tem um caráter abstrato e geral.

De acordo com Peirce³³, a relação que o símbolo mantém com o objeto se dá:

[...] em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias, que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto. Assim, ele é, em si mesmo, uma lei ou tipo geral, ou seja, um legi-signo. Como tal, atua através de uma réplica. Não é apenas geral, mas também o objeto ao qual se refere é de natureza geral. Ora, o que é geral tem

³² OSTROWER, Fayga Perla. *Universos da arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

³³ Apud SANTAELLA, 2001, p. 246.

seu ser nos casos que determina. Portanto, devem existir casos existentes daquilo que o símbolo denota, embora devamos aqui considerar “existente” como o existente no universo possivelmente imaginário ao qual o símbolo se refere. Através de uma associação ou de uma outra lei, o símbolo será indiretamente afetado por esses casos, e com isso, o símbolo envolverá uma espécie de índice, ainda que um índice de tipo especial. No entanto, não é de modo algum verdadeiro que o leve efeito desses casos sobre o símbolo explica o caráter significativo do símbolo.

A essa oposição da manifestação da natureza geral do símbolo e de seu objeto em casos existentes, em índices especiais, pode-se relacionar a expressão individual e superindividual da arte expressionista e, progressivamente, os aspectos individuais e coletivos das vivências arquetípicas. Conforme a linguagem utilizada pelo artista, os sentimentos ou eventos de caráter subjetivo, individual, mesmo sendo apresentados de forma original, poética - o que provoca uma expansão na percepção do observador -, podem, concomitantemente, apresentar-se com certa objetividade, levando o individual à esfera do coletivo. Se a experiência individual é elevada ao âmbito da experiência coletiva, tem-se, na arte expressionista - assim como no maravilhoso literário -, um excelente ancoradouro para os conteúdos arquetípicos.

Uma vez que as obras aqui referidas pretendem ser vistas tanto pelo ângulo da semiótica quanto pelo ângulo da teoria junguiana, faz-se necessário ir além da lógica representativa do símbolo e estender sua noção até os terrenos da psicologia e da simbólica.

Corbin³⁴ diz o seguinte a respeito do símbolo:

Um símbolo anuncia um outro plano de consciência, que não o da evidência racional; é a chave de um mistério, o único meio de se dizer aquilo que não pode ser apreendido de outra forma; ele jamais é explicado de modo definitivo e deve ser sempre decifrado de novo, do mesmo modo que uma partitura musical jamais é

³⁴ Apud CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. 1982, p. xvi.

decifrada definitivamente e exige uma execução sempre nova.

Muito embora sendo dois conceitos de natureza distinta, eles não se contrapõem. Ao contrário, são concordes no que se referem à existência de uma significação mais genérica, totalizante do símbolo e, uma outra, mais relativa e particularizada.

Chevalier e Gheerbrant³⁵ afirmam que o símbolo extravasa sempre todos os mecanismos, esquemas, conceitos e representações que lhe servem de sustentação. Que jamais é adquirido para sempre nem idêntico para todos, não se perdendo, contudo, no indeterminado, mas apoiando-se sobre uma espécie de tema de infinitas variações. Sem uma estrutura estática, mas efetivamente temática, um símbolo mantém, sob a diversidade de suas formas e interpretações, uma constância na sugestão de uma relação entre simbolizador e simbolizado.

O símbolo não suprime a realidade, mas acrescenta-lhe uma outra dimensão, estabelecendo uma relação entre os níveis de existência humana, cósmica e divina. Hugo Von Hofmannstal³⁶ comenta que “o símbolo afasta o que está próximo, reaproxima o que está longe, de modo que o sentimento possa apreender tanto uma coisa como outra”.

Jung³⁷ comenta que os arquétipos exprimem-se através de símbolos específicos, carregados de grande potência energética, desempenhando um papel motor e unificador considerável na evolução da personalidade. Entretanto, atenta para o perigo da redução das imagens em arquétipos, perdendo de vista seu condicionamento individual. A redução, que alcança o fundamental através da análise e que é de tendência universalizante, deve ser acompanhada de uma integração, que é de ordem sintética e de tendência individualizante. O símbolo arquetípico liga, dessa forma, o universal e o individual.

Considerando tal ligação, a figura do símbolo, mesmo sendo de caráter universal e intemporal, enraizada nas estruturas da

³⁵ Apud CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, 1982.

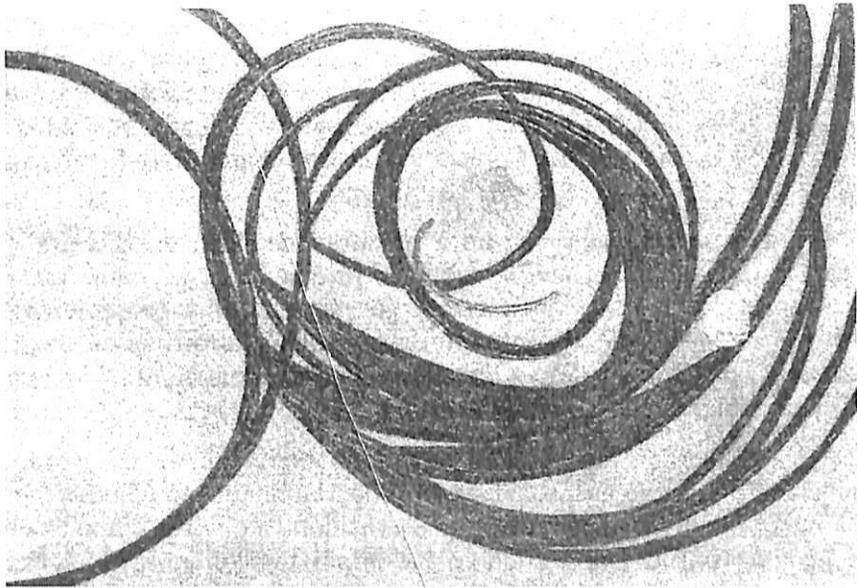
³⁶ Idem, XXIII.

³⁷ Op. cit., s/d.

imaginação humana, pode variar de sentido conforme as sociedades e a situação humana em um dado momento. Por essa razão, a interpretação do símbolo deve inspirar-se não apenas na figura, mas em seu meio cultural, em seu dinamismo e em seu papel particular *hic et nunc*.

Com tais considerações, dar-se-á a análise das imagens.

Mergulho ao meio-dia



Mergulho ao meio-dia/ Carleana, 2001 / 13 x 9cm.

Poder-se-ia dizer que *Mergulho ao meio-dia* ilustra a situação inicial nos contos. Representando seu conteúdo por meio de formas baseadas em semelhanças aparentes e associações de idéias, a pequena pintura inscreve-se na modalidade da *representação por analogia: a semelhança*, particularmente em sua submodalidade, *representação ideativa*, revelando um simbolismo relacionado à água e aos mares.

A imagem faz-se mergulhar no simbolismo da água como fonte de vida, como origem de toda a vida. Conforme Chevalier e Gheerbrant³⁸, a noção de águas primordiais, de oceano das origens é quase universal. A água é o caos, a indistinção primeira. Como massa indiferenciada, representa a totalidade das possibilidades de manifestação, a infinidade dos possíveis, contendo todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes:

Nas mitologias egípcias, o nascimento da terra e da vida era concebido como uma emersão do oceano, à semelhança dos câmoros lamacentos que o Nilo deixa descobertos, quando suas águas baixam. É assim que a criação, mesmo a dos deuses, é oriunda das águas primordiais. O deus inicial era chamado a *Terra que emerge*.

Tais mitologias lembram a metáfora de Nise da Silveira – citada anteriormente –, que relaciona a psique humana a um vasto oceano (inconsciente), no qual emerge pequena ilha (consciente). *Mergulho ao meio dia* é a imagem dessa indistinção primeira, dessa submersão nos domínios do inconsciente, onde anima e animus ainda se encontram infantil e alegremente fundidos.

A superfície da imagem, predominantemente de cor verde, tom claro, irradiando luminosidade e brilho, daí a locução adjetiva “ao meio-dia”, alude à tradição órfica, que considerava o verde como a cor da luz do espírito que fecundou, no início dos tempos, as águas primordiais, até então envoltas em trevas. É o despertar das águas primordiais; o despertar da vida. Aqui, é difícil não lembrar de uma das expressões que abrem o conto irlandês, também citada anteriormente: “[...] the dark sea was getting green in the light [...]”³⁹.

Winkermann⁴⁰ escreve que:

[...] se a figura de Netuno tivesse chegado até nós em pintura, ele teria uma roupa verde-mar ou verde-claro,

³⁸ 1982, p.650. (grifo do autor).

³⁹ *The lady of Gollerus*, p.328.

⁴⁰ Apud CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain., 1982, p. 939. (grifo do autor).

como eram pintadas as Nereidas; enfim, tudo o que fosse relacionado aos deuses marinhos, até os animais que lhes eram sacrificados, trazia pequenas faixas verde-mar. É por isso que os poetas imaginam os rios com cabelos dessa cor. Em geral, nas pinturas antigas, as ninfas – cujo nome vem da água, *Nymphi*, *Lympha* – também aparecem vestidas de água.

A pintura em pequenas dimensões ilustra, portanto, o contexto onde se dará a ação dos contos, ou melhor, a destruição da totalidade primeira e inconsciente, com a separação do animus e anima e a posterior emersão da ninfa. Comunicando o dinamismo do inconsciente por meio do movimento de suas formas estruturais no espaço, apresenta mais uma característica do *Expressionismo*, isto é, a busca da captação do instável, da transformação, ao invés da permanência.

Não apresentando formas muito definidas nas suas representações de masculino e feminino, pode-se dizer que a imagem foi construída também dentro da modalidade da *representação por figuração: a cifra*, através da *cifra de relações existenciais*. Como criadora, posso revelar que tais formas nasceram dos movimentos de meu cabelo, suavemente embalado pelas águas calmas, tépidas e claras de um oceano tropical sob a luz do meio-dia. É um mergulho sensual, visto que animus e anima são as contrapartes sexuais no ser humano. Os fragmentos visuais de situações vividas permaneceram na memória e revelaram-se por meio de formas simbólicas, condensando os níveis da realidade e da imaginação, da consciência e da inconsciência, do individual e do coletivo.

Em relação ao fato das formas representativas ou simbólicas apresentarem os três níveis de semiotização, Santaella⁴¹ esclarece:

[...] Por serem formas, muitas vezes figurativas, diagramáticas ou até mesmo imagens, elas mantêm um nível acentuado de indexicalidade, quer dizer, as figuras indicam algo do mundo visível, do que se depreende seu nível de secundidade, denotativo, referencial. Mas essa

⁴¹ 2001, p. 247.

referencialidade só é possível porque há uma similaridade aparente ou abstrata entre a forma e aquilo que ela denota, do que se depreende seu nível de primeiridade, icônico, mimético. Entretanto, mesmo mantendo a presença desses dois níveis, sobre eles, as formas representativas ainda acrescentam um nível suplementar de significação que só pode ser apreendido por aqueles que dominam o sistema de convenções culturais a partir do qual as figuras se ordenam.

A terceiridade, então, embute a secundidade e esta, a primeiridade; o símbolo embute o índice e este, o ícone.

Em seu aspecto indexical, como *forma figurativa*, *Mergulho ao meio-dia* compõe-se, basicamente, de longas e expansivas elipses que se resolvem em formas circulares, demonstrando os gestos que as traçaram - não apenas o movimento da mão que desenhou, como também, a constante rotação da base, do suporte. Conforme Santaella⁴², *as figuras do gesto*, “registram a qualidade do movimento e da energia que foi imprimida ao traço no instante de sua feitura. São figuras cuja qualidade não vale por si mesma, mas é, sobretudo, indicadora do gesto que as criou”.

Ainda em seus aspectos indiciais qualitativos, nos quais *as figuras do gesto* se enquadram, tais formas visuais são ambíguas e *sui generis*. A *figura sui generis*, segundo a mesma autora, são aquelas que não buscam o traçado fiel de uma aparência visível, ou melhor, o signo não apresenta claramente o seu objeto, apenas o sugere ou alude, criando figurações peculiares, quase sempre resultantes de reduções a traços essenciais, específicos, daquilo que é representado.

Sendo assim, não fosse pela presença de dois pequenos elementos alusivos à boca e ao olho, não imaginaríamos a presença de faces humanas; e não fosse pela manifestação de um movimento de atração, não imaginaríamos ser o masculino e o feminino.

A busca de uma espécie de figuração primária através de um processo de destilação da aparência física do visível costuma relacionar essa submodalidade com a forma de *representação*

⁴² 2001, p. 230.

ideativa, onde os elementos representativos não são escolhidos arbitrariamente, mas cuidadosamente, através de uma relação de analogia que comporta conceitos gerais, abstratos e, conseqüentemente, simbólicos.

Essas formas *sui generis* - criadas a partir de determinações imanentes -, são coerentes em seu contexto, situando-se no universo das *artes fantásticas*, pois, segundo Ostrower⁴³, tal universo é composto de reminiscências, associações, alusões ou fantasias que preservam uma coerência, mesmo sendo uma coerência própria do imaginário.

Em relação às cores, elas partem de tonalidades que se referem à indistinção, à união, chegando aos tons da transformação, da mudança. No que concerne ao aspecto simbólico, o amarelo é, na China, a cor da terra fértil, recomendada para as vestes, as cobertas e os travesseiros do quarto nupcial, a fim de assegurar a fertilidade do casal; o alaranjado, conforme Chevalier e Gheerbrant⁴⁴, é, antes de tudo, o ponto de equilíbrio entre o espírito e a libido; o branco, *candidus*, ainda conforme os mesmos autores, pode ser também considerada como a cor do candidato, daquele que vai mudar de condição. A seu respeito, o pintor Kandinsky⁴⁵ teceu o seguinte comentário:

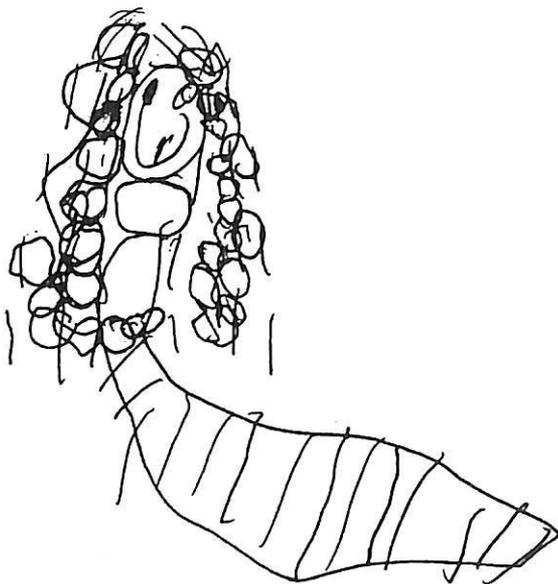
[...] O branco produz sobre nossa alma o mesmo efeito do silêncio absoluto... Esse silêncio não está morto, pois transborda de possibilidades vivas... É um nada, pleno de alegria juvenil, ou melhor, um nada anterior a todo nascimento, anterior a todo começo. A terra, branca e fria, talvez tenha ressoado assim, nos tempos da era glaciária.

E finalmente o castanho-escuro, em sua conotação terrena, como cor da argila, do solo terrestre, prevendo a passagem da anima da inconsciência oceânica para os sólidos terrenos da consciência.

⁴³ Op. cit., 1983.

⁴⁴ Op. cit., 1982.

⁴⁵ Idem, p.142.

A sereia

A sereia/ Thaísa, 1999/ 15 x 12cm.

A sereia é um desenho infantil, feito com esferográfica preta sobre papel. Consiste na figuração do ser mitológico marinho, sendo, portanto, a ilustração mais direta e fidedigna da projeção da anima nos contos.

Mesmo por seus aspectos realistas, de mulher e de peixe, a sereia não é um ser reconhecível em nossa realidade física, encaixando-se, dessa forma, na *representação por figuração: a cifra*, mais especificamente em sua submodalidade, *cifra de relações existenciais*, pela necessidade que se tem de vê-la como símbolo de uma idéia geral e abstrata, que só poderá ser entendida depois de rastreada, decifrada.

Emma Jung⁴⁶ lembra que as figuras e imagens que geram a capacidade da psique de criar espontaneamente mitos atuantes, devem ser entendidas não apenas como cópias e transposições de aparições externas, mas também como expressão de realidades psíquicas internas, de forma que possam ser vistas como uma espécie de auto-representação da psique.

Continua a lembrar que a representação dos seres elementares habitantes da água, do ar, da terra, do fogo, dos animais e das plantas é antiqüíssima, difundida em todo o planeta, como testemunham a mitologia e os contos de fada, o folclore e a poesia. Dentre esses seres, os elementais aquáticos gozam de longevidade e popularidade muito especiais e representam, sobretudo, o princípio do Eros:

Como essencialmente feminina, a anima, como a mulher, é determinada preponderantemente por Eros, isto é, pelo *princípio da ligação, da relação*, enquanto o homem, em geral, deve mais ao *princípio do Logos*, que diferencia e ordena, ou seja, à razão.

E assim as *Merminne* [denominação antiga usada por J. Grimm] e suas companheiras sempre mantêm uma relação amorosa com um homem ou tentam criar uma, o que, aliás, constitui uma das ânsias femininas fundamentais.⁴⁷

Em Chevalier e Gheerbrant⁴⁸, o peixe é também símbolo de vida e fecundidade, em função de sua prodigiosa faculdade de reprodução e do número infinito de suas ovas. Na imagística do extremo oriente, os peixes andam em pares e são, conseqüentemente, símbolos de união. Nas religiões sírias, ele é o atributo das deusas do amor.

Sendo a imagem arquetípica a representação formal da energia potencial do arquétipo com as roupagens próprias a cada época e cultura; e sendo a anima uma imagem do ser feminino que o homem, de modo geral, traz em si, como também uma personificação de seus

⁴⁶ JUNG, Emma. *Animus e Anima*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

⁴⁷ Idem, p.71 (grifos da autora).

⁴⁸ Op. cit., 1982.

desejos e ambições, a mulher-peixe é a forma mais adequada à projeção de Anima de pescadores carentes, tanto materialmente, quanto afetivamente.

Há, dessa maneira, em *A sereia*, uma reorganização de recortes visuais relacionados às vivências e experiências humanas ao longo do tempo, cristalizados no inconsciente coletivo. Tal reorganização é fruto de mecanismos de fragmentação, deslocamento, identificação e condensação, fazendo desaparecer os sentidos aparentes dos elementos da figura, produzindo um sentido geral, enigmático, cifrado.

Entretanto, os aspectos familiares associam tal desenho à *representação por analogia*, em sua submodalidade, *representação ideativa*, por ser uma forma simbólica, mas, ao mesmo tempo, motivada por manter vínculos de semelhança com aquilo que representa. É regida por uma convenção, havendo, no entanto, entre o signo e o objeto, uma relação de analogia física e abstrata. É uma simbologia com fios de ligação analógicos. A metade mulher está ligada ao fato de que é preciso reconhecer traços nitidamente femininos nas figuras representativas de anima; a outra metade, peixe, à idéia de união e fertilidade.

Em relação ao seu aspecto indicial, a combinação desses dois elementos realistas, advindos de reinos distintos, cria um conjunto de aspecto irreal ou irracional, que remete *A sereia* ao contexto das *artes surrealistas*, onde os artistas abandonam deliberadamente o pensamento lógico para entregar-se à inspiração do inconsciente.

Silveira⁴⁹ afirma que a função preliminar do pensamento racional é diferenciar as coisas umas das outras e ordená-las dentro de regras lógicas. Tanto é que, na história da ciência, um dos pontos de partida foi a demarcação de limites entre os três reinos da natureza, através do lento trabalho de ordenação dos minerais, vegetais e animais, procurando-se sempre as semelhanças e, sobretudo, as diferenças que permitissem caracterizar grupos. No entanto, no inconsciente, esses procedimentos de discriminação e ordenação valem muito pouco, não havendo fronteiras impossíveis de se transpor

⁴⁹ SILVEIRA, Nise da. *O mundo das imagens*, 2001.

entre os três reinos. As formas das coisas não têm limites precisos. São mutáveis, seguindo movimentos dirigidos por forças insubmissas às regras estritas do pensamento racional. Ora o humano se superpõe, ora se confunde com a natureza.

Embora a recombinação tenha feito surgir uma figura de aparência irreal, irracional, ela não é desconhecida, inusitada. É uma das imagens herdadas de nossos antepassados, cristalizada na área objetiva do nosso inconsciente. A sereia é um ser mitológico conhecido universalmente, o que atesta o desenho infantil, inscrevendo-se nas *formas figurativas*, pela sua referencialidade a algo preexistente, especialmente na submodalidade *a figura como tipo e estereótipo*.

Mesmo sendo – na qualidade de figura – um estereótipo, a sereia de Thaísa particulariza-se, tornando-se um *estereótipo adaptado*. Seu conteúdo expressionista parece revelar-se na limitação gestual de criança de quatro anos. Há ausência dos membros superiores, no entanto, há uma clara distinção entre a parte superior, referente ao tronco, e a parte inferior, referente à cauda. É perfeitamente reconhecível sua porção humana e animal.

O traçado, que dá textura à cauda, é composto por linhas longitudinais que ultrapassam, ferem os contornos do desenho, demonstrando o limite da coordenação motora.

Contudo, é nas formas circulares que o desenho registra as marcas do gesto de sua pequena criadora, tornando-se uma *figura do gesto*. O círculo, considerado a manifestação universal do Ser único, a totalidade indivisa, simboliza, nos desenhos infantis, a totalidade original que, de acordo com Emma Jung⁵⁰, ainda é própria da criança e vai sendo destruída ou danificada pelas exigências da vida e pelo crescente desenvolvimento da consciência.

Tronco composto por dois círculos; cabeça e expressões faciais também em formas circulares. Entretanto, é sobretudo na solução encontrada para retratar os cabelos, que Thaísa demonstra sua aguçada percepção e expressão visual: uma repetição e superposição de pequenos círculos, cortados por traços, representando a aparência

⁵⁰ Op. cit., 2003.

de movimento e rebeldia dos cabelos encaracolados. Convém lembrar, que o cabelo longo e encaracolado é um dos traços característicos das fadas aquáticas nas tradições dos povos celtas.

Conclusão

A partir do conceito de símbolo dado por Peirce, especialmente no que se refere ao seu caráter significante funcionar por meio de um hábito, lei ou convenção, Santaella⁵¹ conclui que, nas formas representativas, o foco de dominância desloca-se para a relação signo-interpretante, necessitando que os intérpretes tenham conhecimento dessas convenções culturais que subjazem ao processo representativo.

Estendendo essa linha de pensamento até os domínios da simbólica e da psicologia, Chevalier e Gheerbrant⁵² afirmam que, apesar do símbolo manifestar-se no plano do objeto, ele existe somente no plano do sujeito. E sua percepção exclui a atitude do simples expectador e exige uma participação de ator.

Jung⁵³ afirma o mesmo: “[...] O símbolo não só transmite a visualização dos processos psíquicos, mas também, e isso é importante, a re-experiência desses processos”.

E Silveira⁵⁴ comenta a comparação de Marie-Louise Von Franz entre a busca do sentido do símbolo e a captura do cervo. Este sendo fugitivo e ágil, o caçador deverá empreender grandes esforços para capturá-lo vivo. Podem existir outros métodos e técnicas que primeiro o abatam e depois o esquartejem para examinar-lhe os pedaços. O método que Von Franz desenvolve, no entanto, vê em cada imagem simbólica um organismo vivo que encerra profundas significações.

Chevalier e Gheerbrant⁵⁵ sugere que se deve conjugar esforços para decifrar os enigmas que o símbolo propõe, atentando para o fato

⁵¹ Op. cit., 2001.

⁵² Op. cit., 1982.

⁵³ Apud SILVEIRA, idem, p. 87.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

de que sua formação, agenciamento e interpretação são do interesse de várias disciplinas.

Neste artigo, a imagem simbólica, arquetípica foi observada tanto pela perspectiva psicológica como pela perspectiva semiótica. Enfocada tanto em sua expressão verbal, quanto em sua expressão visual, aderindo ao pensamento de Aldous Huxley⁵⁶, citado por Nise da Silveira como filosofia de seu trabalho no *Museu de imagens do inconsciente*: “O que é necessário é um treinamento sobre os níveis não-verbais de nosso ser total que seja tão sistemático quanto o treinamento que atualmente é dado a crianças e adultos no nível verbal”.

Referências

- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Trad. de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- HOLTON, Gerald. *A imaginação científica*. Zahar, Rio de Janeiro, 1979.
- JUNG, Carl Gustav (Concep. e Org.). *O homem e seus símbolos*. Trad. de Maria Lúcia Pinho. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Trad. de Maria Luiza Appy. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1989.
- JUNG, Emma. *Animus e Anima*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- OSTROWER, Fayga Perla. *Universos da arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

⁵⁶ Apud SILVEIRA, *ibidem*, p. 94.

- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SILVEIRA, Nise da. *O mundo das imagens*. Ed. Ática, São Paulo, 2001.
- STEIN, Murray. *Jung: o mapa da alma: uma introdução*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- WOLFANG, Pauli. *The influence of archetypal ideas on the scientific theories of Kepler*. Nova York: Pantheon books, 1955.
- YEATS, William Butler (Ed.). *Fairy and folk tales of Ireland*. 5th ed. Buckinghamshire: Colin Smythe Limited, 1995.