

DE PENÉLOPE A ATALANTA – O PROCESSO DE INDIVIDUALIZAÇÃO EM YÊDA SCHMALTZ

Darcy França Denófrío *

RESUMO

Sob um enfoque junguiano, este trabalho pretende analisar, de modo especial, duas obras literárias de Yêda Schmaltz – *A alquímia dos nós* e *Atalanta* – obras fortemente influenciadas pelas idéias do psicólogo suíço.

A análise se detém particularmente em duas figuras míticas privilegiadas na obra da autora – Penélope e Atalanta – verdadeiros arquétipos da mulher em diferentes etapas de seu crescimento psicológico.

Através do desempenho dessas duas figuras mitológicas antitéticas, podemos assistir à caminhada milenar da mulher no seu “processo de individualização”, tantas vezes obstado. Penélope converte-se na imagem arquetípica da mulher que ainda não integrou o *animus* e Atalanta, competidora, é a imagem da mulher que incorporou satisfatoriamente o *animus*, completando, finalmente, o seu processo de crescimento psicológico.

Ninguém poderá ler *Atalanta* ignorando a advertência da autora no posfácio de seu livro de poemas, *A alquímia dos nós*, de 1979. Af, entre outras informações, Yêda esclarece tratar-se este de UM TEXTO ALQUÍMICO que continuaria no livro de contos *Atalanta*, então inédito.

Na cabalística página 13 de *A alquímia dos nós*, aparece o projeto estético da autora em que todos os títulos das diversas seções se subordinam, ou melhor dizendo, correspondem ao OPUS ALQUÍMICO, cujo conteúdo já se encontra anunciado em

diversas epígrafes introdutórias da obra em questão.

Fortemente influenciada por Jung à época e muito afinada com a mitologia grega para a qual o próprio Jung chamou atenção, como sendo um substrato universal que reproduzia os processos psíquicos do inconsciente coletivo, Yêda une o tema recorrente do *filio* (O Livro de Penélope) e as diversas manifestações desse tema (laços, rédeas, cordas) aos diversos estágios do trabalho descrito pelos alquimistas ou “opus alquímico”: *nigredo*, *albedo*, *rubedo*, *albedo + rubedo* e a *pedra filosofal*. Esta, que foi o sonho de todo alquimista, a poetisa afirma, num poema,¹ não ter encontrado ainda, voltando ao *nigredo*, ao primitivo estado de massa confusa, reprisando o processo, numa incansável busca. Isto será esclarecido oportunamente.

Como se sabe, “coube a Jung trazer para a Psicologia a rica colheita encerrada nos símbolos da alquímia.”² Depois de mais de dez anos dedicados ao estudo da Alquímia, à decifração de seus símbolos, Jung descobriu, surpreendido, que o “grande trabalho” descrito pelos alquimistas correspondia exatamente ao processo de individualização que ele desvendara na profundidade do inconsciente. Concluiu então que *opus alquímico* e processo de individualização eram “fenômenos gê-

* Mestre em Teoria Literária, Professor Adjunto

meos”. Os trâmites de ambos ajustavam-se passo a passo.³

O processo de individuação, que é também descrito em imagens nos contos de fada, mitos, no *opus alquímico* e até mesmo nos sonhos e nas diferentes produções do inconsciente, foi descrito por Jung em suas principais etapas, num movimento de circunvolução e não linear, que conduz a um novo centro psíquico, o *self* (= si mesmo). Para ele, quando o consciente e o inconsciente vêm ordenar-se em torno do *self*, a personalidade completa-se.⁴

Para que se possa entender a proposta algo esotérica de Yêda Schmaltz em *Atalanta*, um claro e advertido prolongamento de *A alquimia dos nós*, é necessário que o leitor comum (e aqui nos referimos especialmente aos nossos alunos de Letras) tenha uma idéia, pelo menos, do chamado processo de individuação de Jung, uma vez que essa escritora goiana divide sua obra em quatro partes, denominadas, respectivamente, A SOMBRA, A ANIMA, O ANIMUS e O SELF, que são as diferentes etapas daquele processo.

Segundo Jung e os que esclarecem o seu pensamento,⁵ aquele que busca individuar-se, visa a *completar-se* sem a pretensão de tornar-se perfeito. Para completar-se, a pessoa terá a difícil tarefa de conviver conscientemente com tendências opostas, irreconciliáveis, inerentes à sua natureza, tragam estas as conotações de bem ou mal, sejam escuras ou claras.

As diversas seções da obra *Atalanta* (como aquelas de *A alquimia dos nós*) correspondem às principais

etapas do processo de individuação de Jung. Vamos resumi-las rapidamente na ordem em que aparecem naquela obra de ficção.

Começemos pela denominação da primeira seção de *Atalanta*. O que significa A SOMBRA, nome que a autora lhe empresta? A *sombra* é exatamente a nossa face desconhecida, o lado mais escuro de nosso eu inconsciente, os aspectos inferiores e menos agradáveis da personalidade que queremos suprimir. Jung diz que “a sombra é a invisível cauda de sáurio [réptil] que o homem arrasta atrás de si.” Ou “o aspecto perigoso da metade escura e irreconhecida da personalidade.”⁶ Vale a pena lembrar a correspondência da primeira seção de *Atalanta* com a primeira seção de *A alquimia dos nós*, denominada NIGREDO (Estado de massa confusa). Na busca da *pedra filosofal*, a primeira fase do trabalho alquímico é o *nigredo*, quando a matéria a ser transformada em ouro está ainda no estado de *massa confusa*. O *nigredo* corresponde ao encontro com a *sombra*, em sentido psicológico.⁷

Na primeira seção de *A alquimia dos nós*, o título FIOS superposto ao sub-título (O Livro de Penélope) sobrepõe-se por sua vez ao título NIGREDO que sobrevém ao sub-título explicativo (Estado de Massa Confusa) numa possível correspondência,⁸ já sugerida no projeto estético à página treze.

No primeiro poema, denominado “As núpcias”,⁹ aparece uma Penélope que a Ulisses franqueia “o corpo e a poesia” (o corpo e a alma) – “o âmagô de mim, não só o ventre.” É uma

Penélope que vem “com toda integridade – vestida de mim mesma.” A fidelidade e dignidade desta Penélope é reiterada em alguns poemas, como naquele denominado “A fiandeira”¹⁰: “e despida eu me visto/ de amor/ e dignidade.” Em contrapartida temos um Ulisses que “por canto de sereias/ todo, todo se perdeu”¹¹ e que leva Penélope a indagar-se: “Em, por princípio/ ser o homem infiel?”¹²

Numa atitude feminista, em *A alquimia dos nós*, NIGREDO ou a SOMBRA, ou os aspectos inferiores da personalidade, é, parece-nos, projetada na infidelidade de Ulisses. É a voz de Penélope que nos diz: “Fui enredada como peixe/ na rede traiçoeira, / como um pássaro/ me prenderam no laço.”¹³ À medida que avançamos nesta seção, vamos nos certificando de que “O amor é tecido de lágrima./ O amor é tecido de lágrima”¹⁴ e finalmente veremos a sentença – “o amor era miragem.” Isto porque Ulisses vai-se desmi(s)tificando: “Mas quando o olhei de frente,/ vi-o pequeno, miúdo/ mais sem significado/ que o menor dos pretendentes.”¹⁵

Em *Atalanta*, no conto homônimo, Yêda assume também uma atitude feminina e feminista. Assim a SOMBRA será sempre os aspectos reprováveis da conduta masculina na sua relação amorosa, a disponibilidade psicológica do homem para trair e enganar, seu lado trapaceiro e enganador, que se serve da mulher quando e enquanto lhe convém e que dela se desfaz quando esta já cumpriu o seu papel vicário ou supletório. Todos na vida da personagem Atalanta agiram de forma semelhante, evidenciando o

seu lado de sombra: João, Rafael, Peter, Dórian e Lúcio. João, o cotidiano, seu marido, preso à engrenagem da rotina, incapaz de um gesto de ternura (“Agora, não precisa mais: é tácito.”¹⁶), nas horas de folga, sempre de pijama e vendo TV, mas mantendo, às escondidas, uma amante e a ela entregando o amor sonogado à esposa. Rafael é um misto de anjo e de demônio; Peter, como no conto infantil, é aquele que nunca cresceu; Dórian, a figura que é monstruosa no espelho (lembre-se o Retrato de Dorian Gray) figura que lembra também o conto de R. Stevenson, Dr. Jekyll e Mr. Hyde, e que inspirou o filme “O médico e o monstro”. Este, o exemplo mais acabado da *sombra*. Finalmente Lúcio que “Parecia um São João menino”, mas que arrastava também a cauda de sáurio. Todas essas personagens um dia despiram a máscara de ator que usavam ou a *persona* e deixaram a nu uma outra face desconhecida para Atalanta, o lado cruel de cada um – a sua infidelidade. Todos livres, disponíveis, mas quando “As coisas foram ficando assim, fixadas, enormes, fortes”,¹⁷ havia a mulher e filhos, a namorada, ou a colega de repartição, uma noiva e a ruptura dolorosa e cruel de um processo fadado a um eterno recomeço e a um fim não menos trágico. Não é por menos que Atalanta um dia afirma: “Os homens são belos e bons. Nunca vi um verdadeiro.”¹⁸

Todas as seções de *Atalanta* correspondem ao processo de individuação que Jung desvendara na profundidade do inconsciente, todo ele correspondendo, segundo o próprio Jung, ao “trabalho alquímico” (opus alchy-

micum) descrito pelos alquimistas. Sendo o *opus* alquímico e processo de individuação “fenômenos gêmeos”, os seus trâmites vão-se ajustar progressiva e subseqüentemente nos dois livros: *A alquímia dos nós* e *Atalanta*. Este uma continuação daquele, conforme já nos advertiu a autora no posfácio do primeiro livro mencionado.

Entretanto, observando os dois livros, e as suas grandes articulações, descobrimos que em *A alquímia dos nós*, e vamos nos concentrar neste agora, a busca da “pedra filosofal” corresponde à busca do amor ideal, do verdadeiro amor, do total amor, quando dois seres verdadeiramente se completam. O livro é dedicado “aos que (como disse a autora) me deram a possibilidade de conhecer e expressar o amor”. E em meio a excertos alquímicos, em forma de epígrafe, aparece este da própria Yêda, do qual retiramos parte: “É preciso escrever um livro tão lindo que possua toda a *beleza do verdadeiro, do total amor*”. (Gritos nossos).

Já falamos sobre o NIGREDO que, na busca da “pedra filosofal”, representa a primeira fase ou etapa do trabalho alquímico, quando a matéria está no estado de massa confusa, correspondendo, como se disse, ao encontro com a *sombra*. Em *A alquímia dos nós*, nesta etapa, o amor se encontra muitíssimo distante de sua forma ideal e por isso mesmo associado à fragilidade dos FIOS. Como no mito, Penélope mantém a sua fidelidade e dignidade, mas, ao contrário da versão de Homero, não conta com as lágrimas de Ulisses, desejoso de livrar-se

de Calipso nem com o seu desejo de retorno, que o impele a enfrentar toda sorte de provas e até os próprios deuses. O que se tem, neste caso, é o avesso do mito: a infidelidade de Ulisses.

Este amor, em tal estado de impureza, deve, como no trabalho alquímico, passar, simbolicamente, por “complicados processos de lavagem, solução, separação de elementos”¹⁹, sendo a parte mais árdua do trabalho, segundo os alquimistas. Só então é alcançada a segunda etapa do trabalho, denominada *albedo*. E ALBEDO, associado a LAÇOS, nomeia a segunda seção de *A alquímia dos nós*. Aqui a Lua (princípio feminino) rege o fenômeno, explicação que Yêda apõe ao título. Em termos psicológicos, explica Jung, o adepto estaria na condição do encontro com o princípio feminino, a *anima*. Como se sabe, no corpo de cada homem existe uma minoria de *gens* femininos que foram sobrepujados pela maioria dos *gens* masculinos. O contrário ocorre com a mulher. Jung denomina *anima* à feminilidade inconsciente do homem. Ou nas palavras de Jung: “A *anima* é, presumivelmente, a representação psíquica da maioria dos *gens* femininos presentes no corpo do homem”.²⁰ Além de a *anima* ser composta também pelas experiências fundamentais que o homem teve com a mulher através dos milênios, ela encerra os atributos fascinantes do “eterno feminino” ou, em síntese, é o arquétipo do feminino.

Na busca do amor exemplar ou ideal, Yêda aponta com clareza a idéia de o homem total no amor precisar incorporar a *anima*, o princípio femini-

no ou a Eva que carrega dentro de si mesmo. Tão logo abre a seção – ALBEDO (A Lua rege o fenômeno) – a poetisa introduz uma epígrafe, fragmento de um pensamento de Liszt sobre Chopin,²¹ que põe em relevo o lado feminino deste – “o conjunto harmonioso” de sua pessoa; “seu olhar mais espiritual do que sonhador”; “transparência da sua pele”; suas maneiras finas. Em seguida, uma hipógrafe de João Guimarães Rosa que acena com a possibilidade de o *opus* alquímico se completar e o amor “ouro”, tão sonhado pela poetisa, ser alcançado:

Então o amor tinha de ser assim – uma carência, na pessoa, ansiando pelo que a completasse? (. .) Mas, também outra espécie de amor devia poder um dia existir: o de criaturas conseguidas, realizadas. Para essas, então, o amor seria uma arte, uma bela-arte? Haveria outra região de sonhos, mas diversa. Havia.

Na primeira, da série de treze cartas, Yêda sugere o princípio feminino (anima) por duas vezes. Na página 71, da Carta I, lê-se a mensagem dirigida ao amado: “acorda/ a cor dá/ ânimo/ de ternura feminina”. Já na página 72 do mesmo poema, pode-se ler: “a décima sinfonia/ que o vento/ está tocando/ teu dedo/ me tocando/ e me dando/ o sopro da vida/ *querido* e *querida*.” (Grifos nossos). Aí o amado é nomeado com as suas qualidades ambivalentes de homem e de mulher.

Entretanto nas treze Cartas (cf. o número místico e cabalístico) o amado (apesar de na CARTA VIII a poetisa

haver declarado: teu amigo/ não sabe/ que inauguramos/ o amor novo) jamais entregou à alquimista “a ternura feminina” encerrada no corpo do homem. Nas treze Cartas (como também na “Fantasia-Improviso” e “Valsa,” ambas de Chopin) só há o amor sonegado, sofrido, incompleto, e a espera inútil de Penélope que já desdenha o mito, reescrevendo um conhecido provérbio popular: “não faço nada/ a não ser/ esperar/ a esperança/ e quem espera/ nunca alcança.”²²

Curioso é o fato de Yêda mencionar Chopin na epígrafe, citar George, que só pode ser Geoger Sand, na Carta I, fazer uma “Fantasia-Improviso” e uma “valsa n^o 11” atribuídos a Chopin, mas que falam de sua dor de mulher. Esta seção denominada ALBEDO está íntima e estruturalmente ligada a Chopin, este ser que se harmonizou, por todas as evidências, com o princípio feminino, a *anima*. Vincula-se ainda a George Sand que, por tudo que se conhece, soube enfrentar e conviver com o *animus*, a masculinidade existente no psiquismo da mulher. Assim o processo de individuação vai-se anunciando gradativamente neste livro que, antes, busca a perfeição do amor. O casal Chopin/George Sand simbolicamente lembra a perfeita integração dos aspectos masculino e feminino na mente humana.

A expolítica ligação Chopin-George aparece na Carta I, onde Yêda se projeta na figura feminina do par: “e me vês/ pela primeira vez/ de mulherzinha/ que eu tanto fui George”. E imitando o gesto do músico polonês, que reuniu as cartas de George

Sand e sobre elas escreveu “Moja Bieda”, ou seja, “minha desgraça”, no idioma polonês, o *eu* lírico afirma: “eu amarro/ esta carta/ que é mil/ com um laço/ de fita/ e escrevo/ “Moja Bieda”/ minha desgraça/ e assino/ por baixo:/ Yêda.²³

Na seção ALBEDO, chegamos, portanto, à etapa que corresponde à evolução e integração do princípio feminino na consciência do homem e do princípio masculino na consciência da mulher, fase simbolizada pela dupla Chopin-George de Sand nesta obra de Yêda. Como o *animus* condensa todas as experiências que a mulher vivenciou nos seus encontros com o homem no curso dos milênios, é a partir desse rico material inconsciente que a mulher vai modelar a imagem do homem que ela procura.²⁴ Projeta do sobre o homem amado, faz dele uma imagem ideal, impossível de resistir à convivência cotidiana. Daí as decepções inevitáveis.²⁵

Por isso mesmo a alquimista de *A alquimia dos nós* alcança ALBEDO no seu *opus* alquímico e continua, na Carta XII, uma Penélope que nada faz além de esperar e que indaga na “Fantasia-Improvisado”, quase ao fim da seção: “Por que mataste o amor?! Por que mataste o amor?! Tanto amor./ Tanto amor.”*

E parece ser esse amor (ou calor) tão intenso que muda ALBEDO em RUBEDO, como acontece no trabalho alquímico. A seção que se segue vem encimada com o título RÉ-DEAS (O Canto do Cavalo) sobreposta a este outro que aparece embaixo: RUBEDO (O Sol rege o fenômeno – aquecimento intenso). O amor vai-se

intensificando e ganhando consistência: *fios, laços, agora rédas*. E o seu sentido erótico também crescendo, tendo como símbolo o cavalo, animal erótico por excelência. Entretanto quanto mais se avança no processo alquímico, chegando às raias da *pedra filosofal*, mais o amor se afasta daquele idealizado pela poetisa, da sua situação exemplar e se torna um “cavalo impossível de encilhar”²⁶, ou que, ganhando uma flor, “ele a deixa no chão/ sob seus cascos esmagada.”²⁷ Sim porque “Um cavalo/ não entendo/ de amor”, como afirma a poetisa no mesmo poema.

Na quarta seção, o título COR-DAS, sugerindo a solidificação progressiva dos laços do amor, e da matéria alquímica, aparece encimando a página. Abaixo, uma possível correspondência: ALBEDO + RUBEDO (Unem-se os opostos, vermelho e branco). No trabalho alquímico, há uma ligeira diferença: depois de alcançado o ALBEDO, este elemento, através de aquecimento intenso, muda-se em RUBEDO. Este, parece, deveria ser o título único. O Sol surge. O vermelho e o branco são o Rei e a Rainha que celebram suas núpcias nesta que é considerada a terceira etapa do processo alquímico. Unem-se os opostos, os princípios masculino e feminino internos, já que a alquimia, para Bachelard, é uma tentativa de inscrição do amor humano no coração das coisas.²⁸ Então já se pode conseguir a pedra filosofal, cuja unidade resulta da fusão dos opostos extremos. Tanto é que, logo na segunda folha seguinte, aparece uma ilustração em que estão representadas as bodas al-

químicas, com os seus símbolos esotéricos: um homem pisando sobre o Sol, uma mulher sobre a Lua – verdadeira união dos opostos. Isto corresponderia, em termos psicológicos, ao *self* (si mesmo), o núcleo mais interior da psique, só alcançado depois de duras lutas, com o reconhecimento da própria sombra, dissolução dos complexos, incorporação do *animus* ou *anima*, dentre outras coisas.

Yêda parece que retarda o processo alquímico abrindo um parêntese para cantar os poemas de Paraúna com a dose de misticismo que cada um contém, com as suas epígrafes e hipógrafes esotéricas, mas, na realidade, este espaço pode ser entendido como o limiar da pedra filosofal. Os místicos costumam afirmar que em Paraúna acontecem fenômenos estranhos, como a descida de discos voadores. Os alquimistas da Idade Média consideravam que o encontro de ALBEDO + RUBEDO provocava também o aparecimento de fenômenos estranhos, como a pedra filosofal. Assim os poemas de Paraúna representam o insólito, a atmosfera de mistério que precede o grande e último momento do *opus* alquímico, quando surge, então, o ouro.

A quinta e penúltima seção é denominada PEDRA FILOSOFAL, único título que não tem ligações ou correspondência com outros, como nas seções anteriores. Ou melhor, ele se liga a um esquema vazio, a um parêntese que nada contém, como se, ao atingir o seu ponto de recrudescimento máximo, todo o processo alquímico na busca do amor (ou do ouro) se perdesse. E seria preciso bisar a

experiência, como sugere a hipógrafe de Nietzsche, imediatamente abaixo, num círculo eterno de retorno. A nossa expectativa se frustra, pois a alquimista, graças à fusão dos opostos extremos, teria condições de obter a pedra filosofal, de conseguir o ouro, terminando o seu trabalho alquímico. O que ela deseja é o amor ideal, perfeito, esse ouro tão sonhado, feito de uma justa partilha de fidelidade, direitos, afetos, doação mútua, solidariedade. Mas o que ela afirma no poema “Ouro”,²⁹ invocando os princípios alquímicos masculino (“fogo de sol”) e feminino (“mais luar”) é que não o encontrou, ainda:

*Precisa rosa,
fogo de sol,
mais luar,
pedra tanto
preciosa
e linda;
não conseguiu
encontrar.
Ainda.*

*(O importante
na vida,
é a marca de Caim,
é a lágrima de sal.
Seria a busca incessante
da Pedra Filosofal?)*

Na última seção, há dois títulos correspondentes: ARRE-MATE (Nó Górdio) é sobreposto a NIGREDO (Estado de massa confusa). Nem pela violência do nó górdio se conquistou o amor. E o que se nota é que a alquimista volta à primeira fase do processo alquímico, NIGREDO, o que já

é um recomeço, uma nova tentativa de buscar o amor verdadeiro. Aliás o mito do eterno retorno aparece, no projeto estético precedendo a esta seção, na página treze, representado pelas idéias expressas na hipógrafe de Nietzsche, como já dissemos.

Importantíssimo nesta última seção é o poema denominado PROCESSO DE RECONHECIMENTO PELA CICATRIZ, dedicado “Às Penélopes Atuais”, verdadeiro canto de solidariedade às mulheres e grito de alerta – cortante como espada – às Penélopes de nosso tempo, chamando-as a seus brios. O final deste poema é um canto de esperança no novo homem, o ou(t)ro tão sonhado, que justifica um caminho de volta, um recomeço, um novo *opus* alquímico:

*Mulher,
existe o Homem:
uma linda figura
que em sendo o outro,
está em ti crucificado
em síntese de formosura
e que não diz como Pilatos
o arquétipo: “Me lavo” .
Podes tecer com ele
na barra da noite,
a trama grandiosa
do teu branco alinhavo.
Tu nunca o vislumbraste,
tu nem o escolheste,
mas ele existe, mulher.*

*Mulher,
existe o Homem:
NÃO É ESTE.*

Notável, no fecho deste poema, é a linguagem com ressonâncias bíbli-

cas. Cristo, encarnando o Eterno-Feminino, aparece lembrando a doce figura do ou(t)ro ou *ouro* homem que “está em ti crucificado”, crucificado pela própria mulher que, através dos séculos, vem homologando o homem de *anima* hipertrofiada. Lembrando a frase bíblica de Pilatos ao entregar Cristo – ECCE HOMO (Eis o homem), Yêda enuncia a frase às avessas: “existe o homem:/ NÃO É ESTE”. Ele existe em potencial – pode crescer e completar-se. NÃO É ESTE que a mulher vivenciou no curso dos milênios e que ela própria ajudou a moldar. Não é o que lava as mãos como Pilatos, verdadeiro arquétipo ou modelo deste homem negado.

Este homem lembra Moisés. Segundo Édouard Schuré, o seu Deus (o de Moisés) foi o princípio masculino por excelência, o Espírito Puro. Para impô-lo aos homens, declarou guerra ao princípio feminino, à deusa Natureza, à Eva, à eterna mulher que vive na alma da Terra e no coração do homem. Combateu-a sem tréguas e sem descanso, não para destruí-la, mas para domá-la e submetê-la. Basta lembrar a condição da mulher em descendentes das doze tribos retiradas do Egito por Moisés, o profeta do Sinai. A sombra de Moisés parece ainda pairar sobre a cabeça de Eva.³⁰ E justamente a figura de Cristo, um espírito de maravilhosa beleza, com doçura celestial, irradiando uma claridade fulgurante (porque, segundo Jung, lhe falta a SOMBRA) que completou o trabalho de Moisés, pelo poder do Eterno-Feminino, pela graça divina, pelo Amor perfeito. Este redimiu a mulher, e dela fez a companheira do

homem. Resta ao homem assumir essa mulher redimida, colocá-la a seu lado, para ambos construírem a beleza “do verdadeiro, do total amor”, ouro, pedra filosófica, dois corpos num só corpo – “irmão meu trans-parente”.³¹

Retornemos à obra *Atalanta*, continuação de *A alquimia dos nós*, conforme afirmação de Yêda Schmalz, fato claramente constatável por qualquer pessoa que compare as diversas seções dos dois livros e detenha algum conhecimento das teorias de Jung. Em vez de analisar cada uma de suas partes correspondentes ao *opus alquímico* – A SOMBRA (esta já analisada nas duas obras), A ANIMA, O ANIMUS e O SELF, tomaremos duas figuras míticas – Penélope e Atalanta – que, ao longo da obra de Yêda, vão ganhando corpo até se cristalizarem, nas duas obras “gêmeas”, completando verdadeiro processo de individuação, segundo Jung, como tentaremos analisar.

Se as imagens de barcos, viagens, sereais, com teor mítico, como bem observou a Profa. Vera Maria Tietzmann Silva, aparecem com insistência desde os primeiros livros de Yêda Schmalz,³² é em *Miserere*, segundo nos parece, no conto de abertura, “Grangrena”,³³ que se instala a Penélope de declarado teor mítico. Este conto tem a sua leitura mitológica direcionada por uma pseudo-epígrafe de Homero**, pois na realidade o fragmento parece de Yêda, que assume o discurso como se fosse Penélope.

“Os pretendentes urgem
minhas núpcias,

e eu defendo-me com o
tecido de
minhas artimanhas.”

Homero

Esta atitude feminista de Yêda, de não se contentar com o papel secundário de Penélope, embora se agasalhando nesse arquétipo, começou em *Miserere*. Exatamente no conto “Grangena”, ela afirma, referindo-se ao seu Ulisses, numa atitude de autovalorização:

“Que eu não fico parada deixando só ele, em viajando, tecer todos os enredos e ser personagem principal de toda a história. A minha terra é navegável e grande – terra estável.”³⁴

Em *A alquimia dos nós*, mais de uma vez, Yêda criou epígrafes e as fez passar por de Homero, como se, na *Odisséia*, a narradora fosse Penélope.³⁵ Às vezes aparece um discurso feminino-feminista e emocional, longe do pretendido distanciamento épico. Outras vezes Yêda desvia intencionalmente os refletores sobre a figura de Penélope, como se na *Odisséia* ela fosse personagem mais importante que Ulisses.³⁶ Aliás isto se pode notar no último fragmento por nós transcrito acima – a evidente valorização da mulher que se desprende do arquétipo.

No conto *Gangrena*, como já dissemos, se instala uma Penélope, que é um arquétipo claramente reconhecível: a mulher fiel, que espera com dignidade o marido que partiu. Esta Penélope não tece uma mortalha: faz tricô (e fere o polegar esquerdo e cada dia o fere um pouco mais, e o mal vai-se agravando até à *Grangrena*) enquanto espera o amado, que estava

viajando. Ela “sabendo que ele viajava por corpos de muitas mil mulheres”³⁷, clara ressonância do que já se ouviu neste versos: “por cantos de se-reias/ todo, todo se perdeu.”³⁸ Ao contrário do mito, o Ulisses de Yêda tem sempre como característica a infidelidade, opondo-se neste sentido à sua Penélope.

Interessante neste conto é a singularização do mito. Penélope, não suportando mais o assédio dos pretendentes, embora sabendo “que a obrigação temática e histórica era dele [de Ulisses], mas ele, além de viajando, está errado de mito, não tem essa coragem na qual acredito. Pois bem, eu vendo que não vinha ninguém para despachar os malditos, resolvi (. . .) matá-los todos.”³⁹ E esta Penélope cresce em coragem e dignidade, pois destrói sozinha todos aqueles que Ulisses, numa “cena grandiloqüente, praticamente o clímax da *Odisséia*, só consegue fulminar com a ajuda do filho Telêmaco e da deusa Palas Atena. E mesmo assim foi uma luta sangrenta. Essa Penélope rouba a última cena a Ulisses e faz tudo de forma tão eficiente que dispensa ajuda: “Eu mesma. Mais a minha grandeza”, como dirá, mais de uma vez, na mesma narrativa.

Neste conto, apesar da personagem feminina apresentar mais profundidade psicológica do que a do mito – que apenas tece e destece a mortalha de Laertes, usando isto de estratagemas contra os seus pretendentes, retardando a escolha – mantém com o arquétipo estreita ligação. A fidelidade é o seu maior predicado. Tanto que declara:

“Eu vou continuar sozinha e rainha da minha ilha, do meu lugar. Que amor é só um, e ficou o resto da vida viajando e o tempo escorrendo. E o meu nome é sinônimo de fidelidade, não de servidão ou de docilidade. Malditos, malditos! Debaixo da terra é o seu lugar. Deles.”⁴⁰ (Dos pretendentes que matou).

Analisando a evolução de Penélope, seguindo a sua trajetória na obra de Yêda, vamos constatar que ela realiza um trâmite que compreende uma evolução que, por sua vez, é o símbolo da evolução da mulher. Esse percurso é um longo caminho que vai de Penélope a Atalante. Diríamos mesmo que seria uma maratona em cuja linha de partida se viu Penélope timidamente empunhando um facho e, na linha de chegada, Atalante com o pomo de ouro.

No canto, “Grangrena”, já ouvimos de Penélope: “meu nome é sinônimo de fidelidade, não de servidão ou de docilidade”. A mulher que diz isto já começou o seu processo de individuação, começou a harmonizar o consciente e o inconsciente, a conviver conscientemente com tendências opostas, irreconciliáveis, inerentes à sua natureza, tragam estas as conotações de bem ou mal, sejam escuras ou claras.⁴¹ Mas é só um começo e desta Penélope, pois a mítica não chegou sequer a defrontar-se com a SOMBRA. Mesmo essa Penélope de Yêda ainda não integrou o ANIMUS, mas já está a um passo dele, no seu limiar, pois já começa a sua capacidade de reflexão, de auto-conhecimento, coisa que só acontece, de fato, se

o *animus* for atentamente cuidado e integrado pelo consciente.

Não é demais lembrar o que Jung considera *animus*. Do mesmo modo que no corpo do homem existe uma minoria de gens femininos, no corpo de cada mulher existe uma minoria de gens masculinos. Assim *animus* é a masculinidade inconsciente existente no psiquismo da mulher.⁴² É importante a integração do princípio masculino na consciência da mulher como é desastrosa a sua hipertrofia. Isto veremos depois.

Em *A alquimia dos nós*, vamos encontrar Penélope mais avançada no seu processo de individuação. Temos vários poemas com o título Espelho e sub-título “Tentativa de Reconhecimento”.⁴³ E até um denominado “Essência do Reconhecimento”.⁴⁴ e o mais denso deles: “Processo de Reconhecimento pela Cicatriz”.⁴⁵ Todos estes títulos já revelam a capacidade de reflexão, de auto-conhecimento, que denunciam um esforço de integração do *animus* por essa Penélope, que é a própria mulher na sua evolução, não nos esqueçamos. Por isso no poema “Espelho II (Tentativa de Reconhecimento)”⁴⁶ ouvimos uma Penélope, que pelos milênios já caminhou um longo percurso, declarar o estado de posse do próprio corpo:

*Esse é meu corpo.
Passei a vida inteira
pra reconhecê-lo.
(E a vida toda
o meu corpo
passava rente a mim
e eu sem vê-lo).*

A denúncia de que já passou anteriormente por uma das etapas do processo de individuação – a *sombra*, ou, segundo o *opus* alquímico, pelo *nigredo* (estado de massa confusa) – encontra-se no mesmo poema, nos versos seguintes, de muita lucidez:

*Esse é o meu corpo.
Encontrei-o em beleza,
fenda e inteireza
– imagem no espelho
em negativo, (. . .)*

Para Jung, a primeira etapa do processo de individuação será o desvestimento das falsas roupagens da *persona*, arquétipo que Yêda não menciona nas seções de suas obras. Para adaptar-se às exigências do meio em que vive, o homem assume uma aparência que geralmente não está de acordo com o seu modo de ser autêntico. Apresenta-se (melhor seria representar) mais como os outros esperam que ele seja ou como ele próprio desejaria ser, do que como de fato é. A esta aparência artificial, Jung chama *persona*, nome que os antigos empregavam para designar a *máscara* que o ator usava, conforme o papel que ia representar. Em geral os profissionais (professor, médico, militar, etc.) usam uma máscara, usam uma fachada, pois há uma expectativa quanto ao seu modo de falar, agir. O perigo é o indivíduo fundir-se ou identificar-se com os seus títulos ou cargos, de tal modo valorizando a *persona* que o seu ego consciente venha identificar-se com ela.⁴⁷ Por dentro não será nada. Será apenas o verniz.

Talvez Yêda não tenha integrado a *persona* ao seu projeto estético, porque a sua obra demonstra que ela, como representante da mulher de seu tempo (mas não evidentemente de todas as mulheres) já havia queimado esta etapa preliminar do processo. Por exemplo, no seu conto “Grangrena”, de *Miserere*, demonstra não dar a mínima importância para a expectativa dos outros, para o que dela pudessem pensar, importando, isto sim, o que ela pensava de si mesma. Vejamos:

“E ele viajando e o tempo escorrendo e os malditos, malditos me cercando. E todo o mundo pensando que. Mas não. Eu sempre grande assim, me merecendo. E me esquivando, me esquivando. Mas todo o mundo podendo continuar pensando, porque eu não ligo para todo o mundo. Mas não. Eu sempre grande assim, me merecendo.”⁴⁸ (Grifos nossos).

Se em *Miserere* a Penélope de Yêda (ou a Penélope Yêda, ou ainda as Penélopes através de Yêda) retirou a sua máscara de ator, é em *A alquimia dos nós* que, num gesto de coragem, ela vai olhar no espelho que reflita cruamente a sua outra face desconhecida – o lado escuro, a sombra: “imagem no espelho em negativo” (como o negativo da fotografia, que é preto). Vários são os poemas denominados Espelho (I, II, III, IV, V) prova de que Penélope já travou conhecimento com a própria *sombra* (sabe conviver com pequenas fraquezas, aspectos imaturos e inferiores, complexos reprimidos e até com negrimes assustadores)⁴⁹ e está de fato pronta para a confrontação com o *animus*, mediador entre o inconsciente e o

consciente, que lhe dará, se integrado, capacidade de reflexão, auto-conhecimento e gosto pelas coisas do espírito.⁵⁰ A noção de bissexualidade de todo o humano, que é também uma intuição antiqüíssima, bastando lembrar-nos do mito dos Andrógynos, aparece claramente na seção O BORDADO DE PENÉLOPE, ainda no poema “Espelho II”. É uma clara assunção do *animus* por parte da Penélope que aparece com um misto de qualidades masculinas e femininas ou com a fusão das duas:

*Este é meu corpo
que estava sem mim
e que eu revejo
e reconheço pela face externa:
as minhas unhas chatas,
os meus calos,
a minha barba,
o meu estrabismo
e a minha cicatriz na virilha,
não na perna.*

*E estes são os enfeites
do meu corpo: sandália,
calça camisa.
Porque esse é meu corpo:
nádegas, seios, saias
e o cabelo liso.*

(. . .)
*Isto é o meu sangue
um elemento, insisto,
que por nós derramo.
Nele, ab-o misto, somos.*

Vimos a clara incorporação do *animus* por esta Penélope que, além de arquétipo, é o corpo antropológico

da mulher ao longo de sua história, carregando as experiências que viveu nos seus encontros com o homem no curso dos milênios.⁵¹ Esta etapa do processo é claramente perceptível pela capacidade reflexiva desta Penélope: a espera não é passiva, como a daquela do mito – é inconformada e esta Penélope questiona o sentido da espera, já que o amor acabou; esta, diferentemente da outra, não tem ânimo inquebrantável, aliás chega a declarar: “eu não tenho certeza de nada;”⁵² o tom é de revolta, não de conformismo com a longa espera, por isso se lêem versos como estes, do poema “Nós”: “Não me conformo”. (. . .) “Mas não me conformo”. (. . .) “E eu não me conformo”.⁵³

A capacidade de auto-avaliação e reflexão se aguça e atinge o máximo de suas potencialidades no poema “Processo de Reconhecimento pela Cicatriz” (Às Penélopes Atuais).⁵⁴ Associando a cicatriz deixada por um javali na perna de Ulisses (sinal que propiciou o seu reconhecimento pela ama que o criou, quando, disfarçado em mendigo, retornou ao palácio para destruir os pretendentes) à possível cicatriz de uma cesariana ou da ferida deixada por um homem, de alguma forma, simbólica ou não, Yêda realiza um poema engajado, com preocupação nitidamente social (ou feminista?).

Primeiro questiona para ver se, de fato, pode divisar, naquelas mulheres, o arquétipo:

*Somente deste o amor
completo
como o retrato claro da
verdade?*
(. . .)

*Mulher, te deste inteira
e pura e entregada?*

Identificadas as Penélopes, Yêda as conclama:

*Mulher, abandona o desti-
no de cais
a espera de marinheiros
retardados
e olha por dentro
tua grandeza
que é bem mais!
Tua imagem é melhor
que teu retrato.*

Num poema eminentemente interrogativo, Yêda vai questionando as razões do sofrimento daquela Penélope e expondo a face do vilão – “que mentiu até à exaustão” – chantageou, tripudiou, “lavou as mãos”, e pôs um “rótulo latino” na testa da mulher. “Sairás dele como um Deus da Cruz?”, interroga a poetisa. Entretanto, pondo em destaque a grandeza da mulher – “Já percebeste, mulher, o quanto/ és grande, o quanto!” – Yêda cruamente lhe fere o brio e apela para sua dignidade: “Já aprendeste a trabalhar, mulher,/ ou ainda vives de mesada?”

Há um nítido momento em que Yêda insiste na idéia de que as Penélopes remanescentes devem realizar o seu processo de individuação, crescer, completar-se:

*É preciso que descubras
a mulher que há em ti,
que a teças, que a reco-
nheças*
(. . .)

Fala de uma nova mulher, com qualidades e defeitos (e não santa) que saberá conviver com os seus aspectos claros e escuros, harmonizando, assim, consciente e inconsciente, tornando-se *ela mesma* – O SELF – um ser completo, mas jamais perfeito, fechando o processo de individualização, pois “a grande mulher ressurgue”.

Detenhamos agora no simbolismo da cicatriz. O poema é dedicado às Penélopes que ainda existem em nossos dias. E no momento em que a poetisa interroga – “A cicatriz é na perna/ no joelho, na virilha?” – vem-nos a certeza de que ela fala da cicatriz de Ulisses, deixada pela mordida do javali. Por associação, nos lembramos do herói grego, mas o paralelismo equivale-se por antítese, por oposição. A cicatriz do herói mítico não é um estigma, é um sinal de vitória – ele sobreviveu à fera. A cicatriz desta mulher é opróbio e principalmente marca de dor, como se percebe:

*É a cicatriz das sete facas
trespassadas no teu peito?
(. . .)
É uma cicatriz que acua
os cães dormentes no teu
ser:
a cicatriz é nele
a ferida é tua.*

Assim a cicatriz, como marca de vitória sobre a presa, é de Ulisses (ou do homem). Já a ferida – da cesária, da curetagem, da humilhação, do abandono – é só de Penélope. E assim como Ulisses pôde ser reconhecido pela cicatriz, a poetisa exorta às Pené-

lopes atuais que reconheçam o homem eleito pela sua própria cicatriz (dele e dela). Ele deve ter uma espécie de marca de Caim, um estigma que o torne reconhecível a seus olhos:

*Mas podes reconhecê-lo
pela cicatriz,
sim podes reconhecer
o que te lembra a dor.*

Quando as Penélopes forem capazes de reconhecer o homem pela cicatriz, elas saberão que o homem NÃO É ESTE, mas o outro “que em sendo *outro*,/ está em ti crucificado.” Ainda! Mas está sendo preparado numa espécie de *opus alquímico* perceptível na palavra *ouro* anagramatizada em *outro*, em destaque no texto. Daí as palavras proféticas de Yêda:

*Tu nunca o vislumbraste,
tu nem o escolheste,
mas ele existe, mulher.*

Reconhecer o homem de antes e o novo homem, espécie de doce messias com a sua *anima* integrada, seu sentimento repatriado (homem que pode chorar), é tarefa para uma Penélope metamorfoseada em Atalanta, quando se completa o processo de individualização.

Não é sem razão que Yêda afirmou que *A alquimia dos nós* continuaria em *Atalanta*. Nota-se que a estrutura do primeiro é circular, apresentando um *opus alquímico* que evolui não de *nigredo* à *pedra filosofal*, mas de *nigredo* a *nigredo*, reprisando “o estado de massa confusa”, porque não se encontrou o amor em termos ideais.

Também o livro abre-se e fecha-se com o mesmo poema – “Bicho de Seda”⁵⁵, reprisando “mais um ciclo de dor,/ o ciclo interminável” do amor. O amor, como o mito do eterno retorno, é lembrado pela estrutura circular do livro e reforçado por “Esse bicho de seda (o amor)” que tece sobre si mesmo, em movimento circular, e que é também “Esse bicho de Yêda (a poesia)”, ambos realizando uma “trama incontrollável” em perpétuo imbricamento, nutrindo-se reciprocamente.

Na obra *Atalanta*, a estrutura não é circular e o processo de individuação, anunciado no projeto estético ou sumário, é realizado pela personagem homônima que, na sua metamorfose progressiva, completa-se. Desta forma, são as seguintes as seções da obra: A SOMBRA, A ANIMA, O ANIMUS, O SELF. A fase preliminar – A PERSONA – não aparece, sugerindo uma etapa já vencida pela mulher contemporânea, representada pela escritora.

Observa-se, contudo, com a personagem *Atalanta*, “o ciclo interminável do amor”, girando sempre, para ela (com João, Rafael, Peter, Dórian, Lúcio) como num moto contínuo, mais e “mais um ciclo de dor”. Neste aspecto temos aí a ressonância do primeiro livro.

Diferentemente do que poderíamos esperar, *Atalanta* não aparece completa no conto homônimo, fechando o ciclo de individuação da mulher contemporânea, de quem é o símbolo. Tal como se apresenta nos relatos gregos, Penélope é a alegoria da mulher que não assumiu o *animus*. O mito, como se sabe, são “relatos

sob forma às vezes alegórica, referentes a uma ordem do mundo anterior à atual, nos quais se procura representar e explicar um fenômeno ou uma lei orgânica das coisas”.⁵⁶ Assim o mito de Penélope comporta uma leitura que a identifica com a mulher no princípio de sua evolução. E quanto a *Atalanta*?

Em *O livro de ouro da mitologia*,⁵⁷ temos determinadas características de *Atalanta* que a tornam inconfundível, sendo o oposto de Penélope, e o arquétipo da mulher que completou o seu processo de individuação. Vejamos traços de sua caracterização:

“Em seu rosto, a beleza feminina combinava-se com as graças da juventude marcial”.

(...)“uma jovem cujo rosto poderia dizer, com segurança, que era muito masculino para uma mulher e, ao mesmo tempo, muito feminino para um homem.”

Não temos dúvida de que esta figura arquetípica é o símbolo da mulher que incorporou o *animus*, ou seja, a masculinidade existente em seu psiquismo, e está pronta para uma forma simbólica nova – O SELF – última etapa do processo de individuação.

Mas como já dissemos, *Atalanta* não aparece pronta, acabada no livro ou no conto homônimo.⁵⁸ Acompanhando-a, vemos, como numa tela de cinema, recapitulada, retrospectiva e prospectivamente, a caminhada mile-

nar da mulher no seu processo de individualização. Elegendo a metáfora da borboleta, na sua ânsia de atingir as suas quatro asas, símbolo de plenitude, Yêda faz sua personagem reprisar sua caminhada no curso dos milênios, passando por um processo de metamorfose que vai progressivamente do estágio de *ovo* para *larva*, atingindo o estado de *pupa* (que é repetido na forma de crisálida, reforçando o estado de latência em que se encontra a mulher nessa etapa) até alcançar o estágio final, o ser completo: *imago* (ou, se quisermos, o SELF). Todas essas palavras, correspondentes aos diversos estágios da metamorfose (símbolos também do processo de individualização) aparecem claras no texto de Yêda. Assim se pode depreender uma etapa preliminar, em que o ser é apenas uma casca (lembrada pela casca do ovo, possivelmente a PERSONA, mas que, tal qual o ovo, é também um embrião, um projeto de ser: “Querer voar, sendo somente um ovo, uma larva, pensava”. Mas “Atalanta não acredita em destino: “Cada um faz o seu, vive repetindo.” Tendo no corpo “os hormônios da metamorfose”, suporta o “Estado de pupa: a imobilidade”. É curioso notar que Yêda reforça o longo período de imobilidade da mulher, através dos milênios, cerceada no seu desenvolvimento, enunciando por duas vezes (só variando a nomenclatura) o estágio de *pupa*, ou da latência, que é a fase intermediária entre a larva e a forma adulta, enfim, a fase do casulo ou da clausura nos fios. Por isso afirma: “Estado de *pupa*: a imobilidade”. Depois reafirma: “Imóvel, uma *crisálida* isolada”. Finalmen-

te, sugerindo a última etapa do processo de individualização, Yêda enuncia a última fase da metamorfose da borboleta – *imago* – quando o inseto (a mulher não passava de um) adquire a sua forma definitiva, após as suas sucessivas metamorfoses e se lhe define o sexo. Isto nos parece muito significativo, pois, de fato, só fechando o ciclo da individualização, a mulher é de fato uma mulher e não uma larva ou uma crisálida. Assim, deixando entrever que a mulher já alcançou a reta de chegada de uma longa maratona – a perfeita integração dos aspectos masculino e feminino da mente, que resulta no equilíbrio psíquico – Atalanta se mostra com uma agressividade calma:

*“Mas ela não: senhoreou-se de tudo.
Uma força interior, uma agressividade
mansa, uma resistência.
Imago.”⁵⁹*

Reservando para a conclusão a mensagem aberta que Yêda deixa para o leitor no final do conto, falemos sobre a metametáfora que ela magistralmente constrói em “Atalanta”, recriando o mito. É bom lembrar que, tendo em vista os seus propósitos e a singularização do mito, a autora cria uma Atalanta que, diferentemente daquela figura mitológica, perde várias corridas, passando por um processo de aprendizagem, como se pode ver neste excerto:

*“Outra corrida perdida!
ela observandô um pomo
de ouro jogado ao chão.”⁶⁰*

Com o tempo, Atalanta aprende que “Quem se abaixa para colher um fruto na hora errada, perde a corrida”.⁶¹ E chega o instante em que o *recrudescimento da postura de Atalanta* em não ceder aos impulsos interiores diante desse simbólico pomo de ouro (ou maçã), que mais nos parece, contrariando o que registra a Bíblia, a maçã que Adão teria oferecido a Eva, vem segerido no texto. Vejamos:

*“Atalanta não se virou, não se abai-
xou:
houvesse mil pomos de ouro ao al-
cance de sua mão, não mais a atrai-
ria a casca da filigrana com miolo
podre – voar era mais importan-
te.”*⁶²

A metáfora dessa corrida, em-
preendida pela mulher, que da mítica
só tem a pertinácia, pois perde e re-
começa sempre, até não mais se abai-
xar para apanhar o pomo de ouro (ou
de Adão), se sobrepõe àquela da me-
tamorfose da borboleta, passando por
todas as fases do processo – do *ovo*
à *imagem*. Esta metáfora que, como
num processo de montagem, se cons-
trói sobre a outra, pode ser considera-
da uma metametáfora. Mas o processo
usado por Yêda é mais complexo.
Temos uma terceira metáfora conco-
mitante e não subseqüentemente, co-
mo qualquer leitor poderá observar no
texto: a do vôo da borboleta. Enquan-
to essa inovadora Atalanta corre e
perde e recomeça, ao longo do tempo,
seu lento exercício de aprendizagem,
até alçar vôo (“voar era mais impor-
tante”), vai-se desenvolvendo grada-

tivamente também a aprendizagem do
vôo, partindo “dos ensaios de vôo”,
com a “Asa em pânico”, passando pe-
los “vôos concêntricos”, pelo “vôo
(. . .) incerto”, sendo capaz enfim de
sair “para o mundo em vôo rasante”,
voltando alguma vez ao “Vôo concên-
trico sem arribação”, afundando em
seus sucessivos desenganos, até atin-
gir “um vôo veloz e seguro.”⁶³ Como
dissemos, são três metáforas fundidas.
Atalanta vai-se metamorfoseando em
borboleta, aprendendo a correr (ou a
competir) e também a voar, tudo ao
mesmo tempo. Estas imagens se su-
perpõem na reiteração de uma única
idéia – o processo de individuação,
conforme as concepções de Jung.

Chamamos ainda a atenção do
leitor para a “metamorfose” que se
nota a nível estrutural da narrativa. O
texto, num relance, é um épico em
prosa, afinal é uma história que se
conta: o relato de cinco experiências
de amor frustradas, de cinco desenga-
nos amorosos. Entretanto, assumindo
o aspecto de um camelão, o texto, mal
nele se firma os olhos, é uma flor hí-
brida, pois aí não comparece o distan-
ciamento épico e, ao invés, o que te-
mos é uma linguagem emocional, lírica,
carregada de subjetividade, com
altíssima quota de metáforas e símbo-
los. Há uma Atalanta épica e uma
Atalanta lírica. Uma capaz de audá-
cias de herói, outra cheia de deva-
neios e sonhos.

Ainda podemos observar um
tempo cronológico ligado ao épico,
escoando no nível da narrativa, en-
quanto duram as cinco experiências
dolorosas que propiciam o crescimen-
to psicológico de Atalanta. Mas este

se esvai entre nossos dedos e percebemos um tempo psicológico, ligado ao lírico, criado pela emoção e subjetividade da autora. Finalmente, se instaura no conto um tempo mítico ou do ser. Atalanta paira num outro tempo, o dos arquétipos, que não se confunde com o cronológico ou psicológico. Está “Acima ou fora do tempo histórico ou do tempo psicológico, embora possa neles inserir-se ou por meio deles revelar-se. (. . .) tempo ontológico por excelência, anterior à História e à Consciência, identificado com o Cosmos ou a Natureza”.⁶⁴ Assim, como se desprende de Mendilow⁶⁵, em considerações acerca do tempo mítico, Atalanta não é apenas uma personagem vivendo o seu tempo, mas também uma configuração de uma série interminável que recua até o surgimento da humanidade. Assim temos diante dos olhos uma mulher particular, vivendo uma experiência singular, e uma outra mulher, ou um arquétipo, que vive uma experiência no curso dos milênios, metamorfoseando-se na mulher de nosso tempo que vem assumindo o risco de sua liberdade, já que, na voz de Atalanta, “a liberdade é um peso para ser carregado.”

Como se pôde observar, um corpo contemporâneo, metamorfoseado, desprende-se de um corpo antropológico. A personagem de nosso tempo vive um conflito que recua à experiência das primeiras mulheres, talvez aquelas dos clãs (ou anteriores) graças à presença do corpo mítico. E ela o vive em dois espaços: um físico, onde Atalanta vive a sua estória particular e única e um atemporal, onde se instala o arquétipo. E há duas ordens de con-

flito: um na superfície do conto – os desencantos de uma mulher, vivendo suas experiências amorosas, sempre traída pelos homens, passando por um processo de aprendizagem; outro na profundidade – a luta da mulher na conquista de sua liberdade, de sua individualização, de seu lugar na história entre os homens, enfim de sua redenção.

Ao imbricamento dos gêneros (épico e lírico), dos tempos (cronológico, psicológico e mítico), do espaço (físico, psicológico e atemporal), das personagens (mítica e a dos nossos dias), do conflito (na superfície e na profundidade), soma-se a complexidade do foco narrativo. Temos uma terceira pessoa que se equivale a uma primeira e depois uma terceira que se transforma em primeira, quando a autora se nomeia, num ritual de identificação com aquela Atalanta, que “se desprende de suas mãos”, e também com aquela mítica, das quais se torna uma espécie de porta-voz:

*(E até eu que estou
contando a Atalanta e
que me chamo, às vezes
Yêda, e que não estou
na conta (. . .) Houve
um momento em que ela
se apoderou de mim – a
caçadora – falando por
minha boca” (. . .)*⁶⁶

No fim do conto Atalanta, percebe-se que a personagem de mesmo nome completa o processo de individualização. Sugere-nos isto a referência que Yêda faz à *imago*, última etapa do processo de metamorfose e, por ex-

tensão, do processo de individuação. Também nos leva à mesma conclusão a referência ao núcleo de uma estrela. Os personagens João, Rafael, Peter, Dórian, Lúcio morrem e se transformam numa figura mandálica – são as “cinco pontas de uma estrela cumprida. Mais o núcleo”. Essas pontas sugerem as cinco experiências por que passou Atalanta, propiciando o seu crescimento psicológico, e que simbolizam as cinco etapas do processo de individuação. Tanto a imagem, como a figura mandálica, quanto o núcleo da estrela referem-se ao SELF. “Quando, depois de duras lutas, desfazem-se as personificações da *anima* ou do *animus*, o inconsciente muda de aspecto e aparece sob uma forma simbólica nova, representada pelo SELF, o núcleo mais interior da psique”⁶⁷. Segundo Jung, quando se atinge esta etapa, em que consciente e inconsciente se ordenam em torno do SELF, o homem torna-se ele mesmo, um ser completo, incluindo aspectos claros e escuros, masculinos e femininos. A mandala, palavra de origem sânscrita, que significa círculo ou círculo mágico, representa muito bem a idéia da totalidade psíquica, porque, ao completar o seu processo de individuação, o indivíduo alcança, conseqüentemente, a totalização do ser, sua esferificação.⁶⁸

Outro aspecto que nos leva a inferir que Atalanta integrou satisfatoriamente o princípio masculino, na sua consciência de mulher, é que não aparece, ao final do conto, o humor que-relante, resultado da hipertrofia do *animus* (muito comum em certa literatura feminista). O que há é uma Ata-

lanta reflexiva, buscando auto-conhecimento. Senão, vejamos:

*Muito difícil, talvez impossível estabelecer a posição correta dessa Atalanta competidora nas corridas. Ela quer ganhar ou quer perder? Quem sabe? Se ganhar, fica sozinha, morre o amor e ela começa tudo de novo. Se perder a corrida, distraída com o pomo de ouro, ganha o amor, esse procurado. Então, como é isto? Você entende? Sabe? Então me explique. Porque eu nunca vi uma competição em que se perdendo, ganha-se; em que, se ganhando, perde-se.*⁶⁹
(Grifos nossos)

Não pude ver, até então, um texto feminista que, de forma tão feminina, põe a nu a questão do relacionamento do homem e da mulher em nossos dias. Parece que Yêda pensa como Virgínia Woolf, sua companheira de ofício que, num ensaio de 1929, escreveu:

Toda essa rinha de sexo contra sexo, de qualidade contra qualidade; toda essa alegação de superioridade e imputação de inferioridade, pertencem ao estágio da escola particular da existência humana, onde há “lados” e é necessário que um lado vença o outro lado (. . .) À medida que amadurecem, as pessoas deixam de crer em lados (. . .).⁷⁰

No excerto de Yêda há uma voz que avalia, julga. E que pode muito bem estar falando por si mesma e por Atalanta (a mítica e a de nossos dias, que preenche o esquema vazio do arquétipo, naquele conto). E é curioso notar que esta reflexão só aparece imediatamente depois que Atalanta atinge o último estágio de sua metamorfose: *Imago* (correspondendo, metaforicamente, ao *self, si mesma*). Por isso “senhorizou-se de tudo. Uma força interior, uma agressividade mansa, uma resistência”.⁷¹ Completando o processo de individuação, a personagem de Yêda traz as nítidas marcas da Atalanta mítica, para nós, o arquétipo da mulher que incorporou o *animus*, harmonizando os aspectos masculinos de sua mente. Por isso não apresenta o ânimo acirrado de exacerbadas feministas. Sopesa, avalia, porque não entende o sentido de uma competição “em que se perdendo, ganha-se; em que, se ganhando, perde-se”.

Sabe-se que foi longo e sofrido o caminho percorrido pela mulher através dos milênios e da história, que mal a registra, e isto a marcou como um ferro em brasa. Sabe-se, por exemplo, que “a melhor dentre as mulheres era considerada intelectualmente inferior ao pior dentre os homens”, sendo consideradas incapazes e vazias de cabeça; que, sendo propriedade do marido, podiam ser surradas – isto era um direito legítimo do homem – que não tinham direito de voz e viviam em reclusão; que o marido era seu verdadeiro amo e senhor; que mal sabia soletrar e que só recentemente na história adquiriu o direito de propriedade e de voto. Tudo isto levou uma mulher

da nobreza, que era também uma poetisa, Margareth de Newcastle, a perceber todas essas injustiças e clamar: “As mulheres vivem como morcegos ou corujas, trabalham como bestas e morrem como vermes”.⁷²

Contudo Yêda parece que comunga outra idéia de V. Woolf, ou seja, deve supor que “a culpa de tudo isso, caso se esteja ansioso por atribuir culpas, não recai mais num sexo do que no outro (. . .) Todos os que promoveram um estado de consciência do sexo devem ser culpados”.⁷³ Além do mais, como matrizes, ajudamos a gerar o homem que aí está e compete a nós colaborar no projeto do ou(tro) homem, que NÃO É ESTE, como disse a poetisa, sonhando com um novo “opus alchymicum” bem logrado.

Virginia Woolf, no ensaio mencionado, indagou-se se haveria dois sexos na mente, correspondentes aos dois sexos do corpo, e se eles também precisariam ser unidos para se conseguir completa satisfação e felicidade. São reflexões que envolvem a bissexualidade do homem e da mulher, resultante das duas espécies de gens que carregam, com predominância de um deles. Amadoristicamente (segundo suas próprias palavras) Virginia tentou esboçar uma planta da alma, de sorte que, em cada um de nós, presidiriam dois sexos: um masculino e outro feminino. No cérebro do homem, o homem predominaria sobre a mulher e, no cérebro da mulher, a mulher predominaria sobre o homem. Então ela conclui que o estado normal e confortável seria aquele em que os dois convivem juntos em harmonia, cooperando espiritualmente.⁷⁴

É extraordinário como esta admirável escritora inglesa fala com tanta lucidez sobre a satisfatória integração da *anima* pelo homem e do *animus* pela mulher. Sem se referir a Jung, ela expõe certos pontos fundamentais de sua teoria. De certa forma, eles foram contemporâneos: Jung nasceu em 1875, ela em 1882, sendo sete anos a diferença de idade entre eles. Entretanto ele viveu muito mais do que ela. Virginia morreu (ou suicidou-se) em 1941, com 59 anos; Jung veio a falecer em 1961, com 76 anos de idade, vivendo, portanto, 20 anos a mais do que ela. Teria a extraordinária escritora inglesa intuído esses conhecimentos ou já teria ouvido falar deles? O fato é que é uma enorme coincidência receber diretamente de Virginia Woolf pensamentos como estes: “Quando se é homem, ainda assim a parte feminina do cérebro deve ter influência; e a mulher deve também manter relações com o homem no interior. Coleridge talvez tenha querido referir-se a isso quando disse que as grandes mentes são andróginas. É quando ocorre essa fusão que a mente é integralmente fertilizada e usa todas as suas faculdades.”⁷⁵ Ela se refere ao processo de criação, supondo que uma mente puramente masculina ou puramente feminina não consiga criar. Entretanto o seu pensamento vale igualmente para os propósitos desta análise.

Esta digressão foi necessária. Yêda Schmalz, em seu mais recente livro de poesia, *A ti Áthis*, fala do homem por excelência, como uma “flor anômala, / como se fosse anemôna/ como se fosse Adônis”.⁷⁶ E

propõe “a decifração/ (. . .) do andrógino/ o terceiro inimitável/ o sublime.”⁷⁷

Creemos que metaforicamente ela, tão impregnada das idéias de Jung, deva estar se referindo a este homem de mente andrógina (no sentido que lhe conferiu V. Woolf ou Coleridge) e que deverá surgir para substituir os Hitlers e os Mussolinis do cotidiano de muitas Penélopes que ainda tecem sobre si mesmas a trama de um casulo, se não a própria mortalha. Certamente refere-se aos homens “masculinamente femininos”, de que fala a famosa ficcionista inglesa, aqueles não castrados em seus sentimentos.

Cinqüenta e nove anos passados, depois daquelas maduras reflexões de V. Woolf, nos parecem tempo suficiente para que surja Atalanta, a mulher “femininamente masculina”, depondo aquelas mulheres extremadas, de *animus* hipertrofiado, e venha ao encontro desse novo homem – “essência de alquimia/ e amor”,⁷⁸ por isso “príncipe-princesa (. . .) Osíris, Ísis”⁷⁹, fusão e harmonia dos opostos, bodas alquímicas.

Esta Atalanta de Yêda (que são todas as mulheres de hoje que já lograram completrar o seu processo de individuação) não vê mais sentido em ganhar do homem uma competição e perdê-lo enquanto companheiro. E nem ganhar o homem e perder a sua corrida (ou carreira), sacrificando suas aspirações, despojando-se de seus sonhos. Chegou o momento em que já se pode sonhar com a cooperação dos dois sexos, com a união do homem e da mulher, no verdadeiro casamento

dos opostos que só a verdadeira alquimia dos nós – de dois seres que se amam e se respeitam em inteireza e verdade – poderia levar a termo. Isto nos conduziria certamente ao encontro de um estágio de plenitude afetiva que se poderia denominar a *pedra filosofal*. Mas isto só será possível para a Atalanta que souber, como aquela do texto, reescrever a sua história. Então a mulher já terá percorrido um longo caminho – da prisão no casulo (o signo de Penélope) à aquisição das quatro asas (o signo de Atalanta); da larva à borboleta. E cumprindo a sua maratona, a mulher terá passado se Sísifo – que apenas rola a pedra de seu trabalho doméstico diário, fadado ao eterno recomeço – a Prometeu⁸⁰, porque rouba o fogo dos deuses e vivifica-se, como Deus ao barro. Enfim, terá, num gesto atrevido de desafio aos deuses, mudado a sua própria condição de estátua. Aliás “Atalanta não acredita em destino”.⁸¹ Agora, como agente de sua própria história, ela poderá, gesto unicamente seu, até apanhar o pomo de ouro ou perder, quando quiser, como fez a mítica Atalanta. Pois, como disse tantas vezes a profética Atalanta de Yêda, destino “Cada um faz o seu”⁸²; o destino de “um girino, réptil que se arrasta no caminho do batráquio”⁸³, ou o de uma borboleta de vôo seguro e veloz que conquista o seu próprio espaço, ostentando “um brilho nas cinco pontas a cumprir: estrela de fogo”.⁸⁴

Só uma escritora como Yêda Schmaltz, que transitou pela Mitologia e penetrou nos secretos caminhos do esoterismo alquímico e rosacruziano, poderia tão bem absorver as idéias de

Jung e utilizar, em sua obra, os arquétipos em todas as suas manifestações. A complexidade de sua obra, mal tocada pelo lampejo de nossa análise, aguarda os grandes iniciados no assunto para que, como seu luzeiro, possam conduzir o leitor àquelas mais secretas clareiras que ainda dormem intocadas na floresta dos signos.

Goiânia, 18 de setembro de 1988.

NOTAS

- 01 – SHCMALTZ, Yêda. *A alquimia dos nós*. Goiânia, Unigraf, 1979, p. 175, poema “Ouro”.
- 2 – SILVEIRA, Nise da. *Jung vida e obra*. Rio, José Álvaro Editor S.A., 1968, p. 137.
- 03 – Idem, *ibidem*.
- 04 – Todas estas idéias estão desenvolvidas na obra supracitada e em outras que serão indicadas na bibliografia.
- 05 – SILVEIRA, Nise da. Op. cit. p. 88.
- 06 – GUERIN, Wilfred L. et alii. *Introducion a la crítica literária*. Buenos Aires, Marymar, 1974, p. 159, 160.
- 07 – *Jung vida e obra*. Op. cit. p. 137.
- 08 – Cf. p. 19 da op. cit.
- 09 – Op. cit. pp. 23-24.
- 10 – Op. cit. p. 29.
- 11 – Cf. poema “Sereias”, op. cit., p. 34.
- 12 – Cf. “A beleza do homem e seus apetrechos”, op. cit., p. 35-40.
- 13 – “Navios”, op. cit., p. 52.
- 14 – Cf. “Vestido de lágrima”, op. cit., p. 53.
- 15 – Cf. “Espelho V (Tentativa de desconhecimento)”, op. cit. p. 66.
- 16 – SCHMALTZ, Yêda. *Atalanta*. Rio/Brasília, José Olympio/INL 1987, p. 7-18.
- 17 – Op. cit., p. 10.
- 18 – Op. cit. p. 12.
- 19 – SILVEIRA, Nise de. Op. cit. p. 137-138.
- 20 – Op. cit. p. 93.
- 21 – Op. cit. p. 69.
- 22 – Carta XII, op. cit. p. 90.
- 23 – Carta I, op. cit. p. 72-73.
- 24 – Cf. *Jung vida e obra*, op. cit. p. 97 onde isto é explicitado.
- 25 – Idem, *ibidem*.
- * Op. cit. p. 96.
- 26 – “Cantiga selvagem”, op. cit. p. 106.

- 27 – “A flor”, op. cit. p. 107.
- 28 – BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Lisboa, Editorial Estúdios Cor. S.A. R.L., 1972, p. 94.
- 29 – Op. cit. p. 175.
- 30 – SCHURÉ, Édouard. *Os grandes iniciados* (volume 1). Rio Ed. Cátedra, 1984, p. 179.
- 31 – “Espelho I”, op. cit., p. 59.
- 32 – Cf. O ensaio “Penélope Questionada – O Tema do Fio em Yêda Schmaltz” da Profa. Vera Tietzmann Silva. *Cadernos de Letras*, Série: Literatura Goiana, nº 1, 1987.
- 33 – SCHMALTZ, Yêda. *Miserere*. Rio, Antares/INL, 1980, p. 21.
- ** Não conhecemos esta tradução. Além disto a *Odisséia* é narrada em 3ª pessoa.
- 34 – Op. cit. p. 24.
- 35 – A Professora Vera Tietzmann Silva chama a atenção para este fato (ou semelhante) no ensaio citado. Nós podemos observar outros casos não mencionados, de práticas semelhantes, por exemplo, nas epígrafes das p. 31, 23, 47 e 57.
- 36 – Confira as epígrafes das páginas 23 e 57.
- 37 – Cf. op. cit. p. 23.
- 38 – *A alquimia dos nós*, op. cit. p. 34.
- 39 – *Miserere*, op. cit. p. 24.
- 40 – Op. cit. p. 25.
- 41 – *Jung vida e obra*, op. cit. p. 88.
- 42 – Op. cit. p. 96.
- 43 – Cf. p. 59 a 63.
- 44 – Op. cit. p. 65.
- 45 – Op. cit. p. 191 a 200.
- 46 – Op. cit. p. 61.
- 47 – Cf. *Jung vida e obra*, op. cit. p. 90.
- 48 – Op. cit. p. 24.
- 49 – Cf. as idéias de Jung apud SILVEIRA, Nise da, op. cit. p. 92.
- 50 – Idem, p. 98.
- 51 – Idem, p. 97.
- 52 – *A alquimia dos nós*, op. cit. p. 75.
- 53 – Idem, p. 33.
- 54 – Idem, p. 191 a 200.
- 55 – Idem, p. 17 e depois 201.
- 56 – PIRES, Antunes. *Manual de teoria e técnica literária*. Rio, Presença, 1985, p. 67.
- 57 – BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. Rio, Tecnoprint, 1965, cap. XVIII, p. 120.
- 58 – Op. cit. p. 07 a 18.
- 59 – Op. cit. p. 17.
- 60 – Op. cit. p. 13.
- 61 – Op. cit. p. 16.
- 62 – Op. cit. p. 17.
- 63 – Todos os excertos entre aspas são do conto “Atalanta”.
- 64 – MOISÈS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo, Cultrix, 1982, p. 109.
- 65 – MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre, Globo, 1972, p. 157.
- 66 – Op. cit. p. 17.
- 67 – SILVEIRA, Nise da. Op. cit. p. 99.
- 68 – Estas idéias estão desenvolvidas na op. cit. p. 100.
- 69 – Op. cit. p. 17.
- 70 – WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio, Nova Fronteira, 1985, p. 138.
- 71 – Op. cit. p. 17.
- 72 – Todas as informações sobre a situação da mulher expressas neste parágrafo estão contidas na obra *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, citada, às páginas 41, 56, 70, 82, 147, passim.
- 73 – Op. cit. p. 135.
- 74 – Op. cit. p. 128 e 129.
- 75 – Idem, ibidem.
- 76 – SCHMALTZ, Yêda. *A ti Áthis*. Goiânia, publicação da Secretaria da Cultura da Prefeitura de Goiânia, 1988. p. 83.
- 77 – Idem, p. 95.
- 78 – *A ti Áthis*, op. cit. p. 27.
- 79 – Idem, p. 55.
- 80 – Yêda, no conto *Atalanta*, associa a imagem de Penélope à de Sísifo reiterando a idéia de que o trabalho feminino é fadado ao eterno recomeço: (. . .) “lavava, passava, cozinhava, recebia e despachava e ia correndo para o espelho” (. . .). Este excerto aparece na página 08 e é repetido na 15. Ao final do conto, Yêda funde a imagem de *Atalanta* com a de Prometeu: “Essa mulher rebelde, desafiadora (. . .) prometêica (p. 17).
- 81 – Op. cit. p. 07.
- 82 – Expressão reiterada várias vezes no conto “*Atalanta*”.
- 83 – Op. cit. p. 16.
- 84 – Op. cit., p. 14.

ABSTRACT

Under a jungian approach, this work intends to analyse, in a special way, two literary pieces by Yêda Schmaltz – *A alquimia dos nós* (The alchemy of the knots) and *Atalanta* – books of poems which carry much influence of the swiss psychologist, Jung.

This analysis is particularly concerned with two mythical characters strongly present throughout the author's work – Penelope and *Atalanta* – true archetypal patterns of women in different stages of their psychological maturing.

Through the performance of these two mythological antithetical models, one can observe the uprise of women, in thousands and thousands of years, in their "process of individuation", hindered so many times. Penelope turns to be the archetypical image of the woman who has not incorporated the *animus* in herself, while Atalanta, a competitive one, represents the woman who has incorporated in herself that *animus*, finally completing, in a satisfactory way, her process of psychological maturation.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- SILVEIRA, Nise da. *Jung vida e obra*. Rio, José Álvaro Editor sd.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1964.
- . *Arquétipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires, Paidós, 1977.
- CARVALHO, Eide M. Murta. *O pensamento vivo de Jung*. São Paulo, Martim Claret Editores, 1986.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1972.
- SCHURÉ, Édouard. *Os grandes iniciados*. Rio de Janeiro, Cátedra, 1984. v. 1.
- GUERIN, Wilfred L. et alii. *Introducción a la crítica literaria*. Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1974.
- MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Porto Alegre, Globo, 1982.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo, Cultrix, 1982.
- PIRES, Orlando. *Manual de Teoria Literária*. Rio de Janeiro, Presença, 1985.
- SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de mitologia greco-latina*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1965.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. Rio, Tecnoprint, 1965.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. em versos Carlos Alberto Nunes. Rio, Tecnoprint S.A., s.d.
- WOLLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio, Nova Fronteira, 1985.
- SCHMALTZ, Yêda. *A alquimia dos nós*. Goiânia, Unigraf, 1979.
- . *Miserere*. Rio de Janeiro, Antares/INL, 1980.
- . *Atalanta*. Rio de Janeiro/Brasília, José Olympio/INL, 1987.
- . *A ñ Áthis*. Goiânia, Secretaria de Cultura da Prefeitura de Goiânia, 1988.