

ARTE E REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA

ART AND SYMBOLIC REPRESENTATION

Antonio Busnardo Filho¹

RESUMO: Este artigo faz uma breve reflexão sobre o significado da palavra arte, atendo-se ao sentido de arte como “intuição” que permite a percepção do saber-fazer – *poiesis* – contido no momento exato da criação e execução da obra. Com este sentido de intuição, o que se produz enquanto realidade psíquica são imagens simbólicas que servem como função mediadora entre a realidade e sua representação. Esta dimensão simbólica se amplia pelos estudos do imaginário desembocando na mitocrítica, que permite reconhecer o mito reitor da obra. Daí à reflexão sobre educação que se baseie na dimensão simbólica é um passo, o qual possibilita compreender a educação como um ato “transgressor” de “re”-simbolização e em última instância um processo iniciático.

PALAVRAS-CHAVES: Arte. Símbolo. Mitocrítica. Imaginário. Educação.

ABSTRACT: *This article makes a brief reflection on the meaning of the word art. It considers art as “intuition” that allows the perception of knowing how to make “poiesis” – which is present at the accurate moment of the creation and execution of the masterpiece. Thus, with this meaning of intuition, what it is produced, while psychic reality are symbolic images that serve as a mediating function between reality and its representation. This symbolic dimension is extended by the studies of the imaginary reaching the “mythocritic”. This allows to recognize the myth that guides the masterpiece. From then on, the reflection on education that is based on the symbolic dimension is a step that makes it possible to understand education as “a transgressive” act of “re”-symbolization and initiation.*

KEYWORD: *Art. Symbol. Mythocritic. Imaginary. Education.*

O tema proposto é muito complexo porque requer algumas definições de termos que não são fáceis de serem definidos. Anos de estudos e de história não deram conta de encontrar para eles uma definição única, devido aos seus inúmeros conceitos, ou melhor, às inumeráveis ampliações de seus conceitos.

O significado da palavra arte é muito abrangente, implica tanto o sentido de produzir, fazer – utilização de todo meio para a obtenção de determinado fim – ligando-se, portanto, ao seu significado primeiro de execução, de práticas construtivas, como implica o seu sentido mais abstrato, que transcende a realidade e permite a contemplação do belo, perdendo a sua fun-

ção prática de *técnica* e se transformando em *poiesis*; isto é, encontrando seu sentido na própria obra; tendo no seu fazer o conhecimento necessário à sua construção. Para a execução da obra e para que a obra encontre em si mesma seu sentido, há um jogo fundamental de acertos e erros que delineia o caminho da experiência e do experimento. Erros e acertos se deslocam em uma mesma trajetória e sentido, são “companheiros” de uma mesma estrada, de um mesmo caminhar; como diz Croce: “A busca do filósofo acerca da arte precisa percorrer os caminhos do erro para encontrar os caminhos da verdade, que não são distintos dos primeiros, mas são aqueles mesmos,

1- Professor Doutor da Universidade Guarulhos, End.: R. Paraguaçu, 404 apto.705 – Perdizes – CEP 05006-011 – São Paulo – e-mail: abusnardo@prof.ung.br ou antbusnardo@terra.com.br



atravessados por um fio que permite dominar o labirinto” (1997, 34). Está claro que a arte é um caminho intrincado e um processo desconhecido de busca. O artista é, conseqüentemente, um buscador, um andarilho que carrega, dentre muitos arquétipos, o arquétipo do *Wanderer* (Carvalho, 2000) – busca constantemente a perfeição de sua expressão... mas, talvez, busque mais obstinadamente sua alma, e nesta busca cria o cenário mítico de sua vida. A busca da verdade que a arte representa é o símbolo do próprio pensamento; é a vontade de ser uma afirmação que não precisa ser explicada e que, como muito bem demonstra Croce, faz da arte uma “intuição” ou visão que dirige o olhar de quem a contempla.

A arte, se aponta uma direção, não indica um caminho ao observador; ao contrário, ela permite todos os trajetos, todos os desvios, possibilitando ao contemplador se perder na contemplação – e quem sabe reconhecer/reencontrar sua alma –, porque a força desta “intuição” que é a arte (Croce, 1997) é retirada, exatamente, daquilo que é negado. E alguns conceitos históricos são negados, como por exemplo, a arte ser um fato físico; ou um ato utilitário; ou um ato moral; ou ter um conhecimento conceitual; ou ser a imagem suficiente para “*definir o caráter da arte*” (idem, 45), uma imagem pura. Esses itens levantados por Croce servem para ampliar a compreensão do significado do termo *arte* ao questionar o que lhe é intrínseco, a imagem; e encontrar na arte sua dimensão simbólica, que se estriba na intuição cuja unidade é dada pelo sentimento: “*A intuição é verdadeiramente intuição porque representa um sentimento, e só dele e sobre ele pode surgir. Não a idéia, mas o sentimento é o que confere à arte a leveza aérea do símbolo: uma aspiração fechada no círculo de uma representação, eis a arte; nela a aspiração está somente pela representação e a representação pela aspiração*” (idem, 1997, 50).

Considerando-se as palavras de Croce que delatam a cumplicidade entre representação e aspiração é que se pode deixar de lado o tema de muitas discussões sobre arte, e de onde residia o verdadeiro sentido artístico, se no conteúdo ou se na forma. Questão, indiscutivelmente, importante, que permitiu o desenvolvimento da estética, enquanto parte da filosofia; no entanto, é preciso mais uma vez ater-se às palavras de Croce, quando diz que conteúdo e forma

são distintos e “*não podem qualificar-se separadamente como artísticos, precisamente porque só é artística sua relação, isto é, sua unidade, entendida não como unidade abstrata e morta, mas como aquela unidade concreta e viva que é própria da síntese a priori; e a arte é uma síntese a priori estética, de sentimento e imagem na intuição, da qual se pode repetir que o sentimento sem imagem é cego e a imagem sem sentimento é vazia*” (1997, 56). Arte é a relação entre os opostos, isto é, uma tensão mantida e gerada por contrários complementares, cuja força se apresenta na representação dessa tensão. Essa representação que pode ser compreendida como uma imagem mental estabelece uma ponte entre a realidade externa, o objeto externo, e a mente, permitindo que a consciência e o real se relacionem; mas a representação não é somente uma relação com o real e o objeto externo, ela é, também, a relação com o supra-real e com objetos internos, subjetivos, que são as imagens numinosas, psíquicas. As imagens psíquicas (imagens, conceitos, convicções, ideais) são, para Jung (1989), resultantes da repressão dos instintos naturais e agem através da energia própria ao indivíduo. Imagens numinosas são, também, compostas pela sugestão do meio ambiente, permitindo que as imagens primitivas tenham um componente de representação coletiva.

As imagens numinosas surgidas das experiências pessoais e das representações coletivas são arquétipos cuja dimensão e força residem nos símbolos que os representam. Conseqüentemente, as representações simbólicas são as imagens da estrutura psíquica do indivíduo. O arquétipo é uma imagem primordial não submetida a uma elaboração consciente, por isso sua representação só pode ser o símbolo, que é plurimorfo e tem muitos significados – é uma representação que se liga à cultura do grupo e da época. O professor José Carlos de Paula Carvalho (1990) toma a palavra símbolo da língua alemã – *Sinn-Bild* – para explicar sua dimensão e abrangência, a partir do seu significado etimológico, que marca dois vetores implícitos à palavra: “*Sin` (sentido), refere-se ao engendramento, à generatividade sintemática da significação e, assim, ao domínio idiográfico-figural; como `Bild` (forma), refere-se às constantes, às formas estruturantes e, assim, ao domínio arquetipológico da etologia humana*” (1990, 45). É preciso lembrar que os



arquétipos são limitados, mas as suas representações são múltiplas, porque simbólicas.

O símbolo não é uma realidade concreta, mas uma verdade psíquica que transcende a consciência. O símbolo é o intermediário entre a percepção da realidade e as representações psíquicas da própria realidade; portanto, pode-se dizer que a função simbólica é uma função mediadora e transformadora, pois como diz Jung: “Os símbolos funcionam como transformadores, conduzindo a libido de uma forma ‘inferior’ para uma forma superior. Esta função é tão importante que a intuição lhe confere os valores mais altos. O símbolo age de modo sugestivo, convincente, e ao mesmo tempo exprime o conteúdo da convicção. Ele age de modo convincente graças ao númeno, que é a energia psíquica própria ao arquétipo” (1989, 221).

Jung (1989) e Croce (1997), em épocas diferentes, têm idéias semelhantes em se tratando de representação simbólica e arte. A arte é intuição, e a intuição confere valores ao poder transformador do símbolo. Então, a arte é simbólica e sua função transformadora — *criadora* — está na intuição. A arte em sua manifestação é muito mais psicológica do que racional, mesmo quando emprega as mais recentes tecnologias, ou quando se utiliza de princípios matemáticos, como a Teoria dos Fractais. A arte em sua natureza não é ciência, mas ela se serve, oportunamente, dos conhecimentos científicos para se manifestar. A força da arte reside no momento próprio de sua criação, e a realidade da arte reside na representação simbólica, que revela a dimensão mítica do pensamento do artista.

Enquanto um demiurgo, o artista, no momento da criação acende a centelha divina que existe no ser humano e revela, sob a forma de uma obra de arte, os desejos, as angústias, os medos, os prazeres, etc., escondidos, da humanidade. Nesse momento, o artista perde a dimensão individual e se transforma no *médium* do conhecimento humano, revelador da alma da raça. A obra, sempre inédita e *prima*, criada pelo artista “é uma força da natureza que se impõe, ou com tirânica violência ou com aquela astúcia sutil da finalidade natural, sem se preocupar com o bem-estar pessoal do ser humano que é veículo da criatividade (...) faríamos bem em considerar o processo criativo como uma essência viva implantada na alma do homem. A

psicologia analítica denomina isto complexo autônomo” (Jung, 1991, 63). Centelha divina, impulso criador ou complexo autônomo, não importa a denominação, é a força que canaliza a energia psíquica do artista para a “compreensão intuitiva” dos arquétipos que se escondem sob formas simbólicas que, por sua vez, revelam a história mítica da humanidade: “O artista é sem querer o porta-voz dos segredos espirituais de sua época e, como todo profeta, é de vez em quando inconsciente como um sonâmbulo. Julga estar falando por si, mas é o espírito da época que se manifesta e, o que ele diz, é real em seus efeitos” (idem, 107).

A criação permite ao artista libertar-se das correntes e da dimensão temporal, e, com a consciência contemplativa, compreender a simultaneidade dos acontecimentos numa interação quase que total com o *self* bem distanciado do “eu”, que abrange todos os opostos e todos os arquétipos, experienciando o que J. Campbell (2003) denominou de *Tat tvan asi* – “tu és isto” –, sendo que “tu” é a consciência do homem na sua evolução, o homem de todos os tempos e cultura. Por isso, a criação permite ao artista falar à multidão, no silêncio da alma – que é onde a arte atua –, encarnando tanto o seu destino como o destino da humanidade.

Os símbolos são representações além de um significado imediato e nunca são definidos precisamente, ou totalmente explicados. Os símbolos servem para representar o conhecimento adquirido pelo homem e para explicá-lo, servem para explicar os aspectos inconscientes da percepção da realidade e servem, também, para representar os acontecimentos que não tomamos conhecimento, por serem absorvidos subliminarmente, e que só virão à tona em algum momento de intuição ou após uma profunda reflexão; geralmente, estes símbolos aparecem sob a forma de sonhos, e os sonhos não são apenas representações do passado, mas pensamentos novos que não chegaram ao limiar da consciência e que se apresentam, em sonhos, sob a forma simbólica, como, por exemplo, o sonho de Friedrich August Kekulé von Stradonitz com uma cobra mordendo a própria cauda – uroboro – que definiu a estrutura molecular do benzeno (um círculo fechado de carbono). Outros sonhos são visões que se transformam em obras de arte; ou, na maioria das vezes, a obra de arte revela o sonho acordado do



artista, por meio dos símbolos ali representados.

Mesmo que o símbolo se defina, primeiramente, como pertencente à terceira categoria do signo, como um *legi-signo* – um signo de lei – é preciso entender que essas representações são meios de economizar as operações mentais. Assim, enquanto signo o símbolo *“remete a indizível e invisível significado, sendo assim obrigado a encarnar concretamente essa adequação que lhe escapa, pelo jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação”* (Durand, 1988, 19). A inadequação do símbolo é que faz com que o homem procure constantemente novas formas de representações artísticas para compreender a incerteza da vida. O símbolo como elemento de ligação, como função transcendente, é uma representação limítrofe; a arte, uma criação limítrofe; e o homem, um ser limítrofe. Por isso, a obra de arte, no sentido mais amplo, e toda a produção cultural da humanidade é uma luta constante contra a finitude e a morte do ser, e contra o tempo que passa, constituindo aquilo que G. Durand denominou de imaginário, *“ou seja, o conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do Homo sapiens”* (Durand, 1989, 14), local de encontro de *“todas as criações do pensamento humano. O imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra”* (idem, 14-15).

Agora é possível analisar, rapidamente, com Durand os regimes de imagens que se originam dos estudos fisiológicos da reflexologia, cujo objetivo era a compreensão do aparelho nervoso – esse “sistema funcional” – e, particularmente, do cérebro do recém-nascido, como um modo de adaptação ao meio, que tanto inscreveria seus motivos como especificaria o “polimorfismo” pulsional e social da infância. Apoiando-se em Betcherev e Vedenski, Durand define as “dominantes reflexas” como sendo não *“outra coisa senão os mais primitivos conjuntos sensório-motores que constituem os sistemas de ‘acomodações’ mais originários na ontogênese e aos quais, segundo a teoria de Piaget, se deveria referir toda a representação em baixa tensão nos processos de assimilação constitutivos do simbolismo”* (1989, 34).

Define-se, então, uma primeira dominante, a

“postural”, que permite o endireitamento do corpo, colocando o corpo da criança na vertical, privilegiando, portanto, a “topologia da verticalidade”. A segunda dominante é a da “nutrição” e se manifesta pela sucção labial e pela orientação correspondente da cabeça, cujos reflexos são provocados pela fome ou por estímulos externos. E uma terceira e última dominante, a que se liga ao “reflexo sexual”, a “copulativa”, possível de ser estudada apenas no animal adulto. Quando uma dominante se manifesta com um certo imperialismo inibe o reflexo das outras dominantes e como tal pode ser considerada como um princípio organizador ou como uma estrutura sensório-motora; assim, para Durand, as dominantes são matrizes sensório-motoras que integram as representações quando os esquemas motores primitivos enquadram e assimilam os esquemas perceptivos, se as dominantes estiverem em concordância com os dados das experiências perceptivas. Como conseqüências dessas concordâncias resultam os símbolos.

Juntando ao estudo da reflexologia os estudos do desenvolvimento tecnológico – inspirado em Leroi-Gourhan –, e da sociologia – no que se refere à tripartição e à bipartição funcional, tendo como base Piganiol e Dumezil, respectivamente – Durand define sua linha de investigação e estabelece a bipartição entre dois regimes do simbolismo – o *diurno* e o *noturno* – e a tripartição reflexológica que resulta nas estruturas de imagens – *heróica, mística* e *sintética*. O regime diurno é estruturado pela dominante postural e refere-se à tecnologia das armas, à sociologia do soberano mago e do guerreiro e aos rituais de purificação e elevação. O regime noturno subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica; a primeira integra as técnicas do continente e do *habitat*, os valores alimentares e digestivos e a sociologia matriarcal e alimentadora; a segunda, as técnicas do cíclico, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos. Agora é possível dizer que ao regime diurno se liga a estrutura heróica ou esquizomorfa; e ao regime noturno, ligam-se a estrutura sintética, como conjunto de imagens do tipo coincidência dos opostos e dialética dos antagonismos, e a estrutura mística, cujas imagens são do redobramento e perseveração, viscosidade, adesividade antifrástica, realismo sensorial e miniaturização.



Se o regime diurno é um regime da antítese que se estrutura sob o gesto diairético, é possível analisar os pólos opostos e, ao mesmo tempo, atualizá-los, pois a representação de *“imagens desemboca ou numa vacuidade absoluta, uma total catarofilia de tipo nirvânico, ou numa tensão polêmica e numa constante vigilância de si fatigante para a atenção”* (Durand, 1989, 135), mantendo a representação com as armas sempre a postos e em constante estado de vigilância; o regime noturno será um regime com uma atitude imaginativa diferente, que, ao captar as forças do devir, ao exorcizar os ídolos mortíferos de Crono e ao incorporar as figuras de constantes, de ciclos no decorrer próprio do tempo, cumpre um desígnio eterno, como diz Durand. Assim, *“o antídoto do tempo já não será procurado ao nível sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na secularizante e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes. Ao regime heróico da antítese vai suceder o regime pleno do eufemismo”* (idem, ibidem). Esta estrutura paradoxal e dialética plena de imagens oximorônicas é a estrutura sintética, na qual os mitos se mostram ao reconciliarem a antinomia implicada no tempo – terror do tempo que passa, angústia ante a ausência e a esperança na realização do tempo, bem como a confiança numa vitória sobre o tempo – e se apresentam sob uma fase trágica e uma fase triunfante – *dramáticos* –, valorizando ora os aspectos positivos, ora os aspectos negativos das imagens.

Os regimes de imagens subdivididos em universos míticos permitem a entrada em outra dimensão dos estudos do imaginário para a compreensão da importância da obra de arte e de sua representação simbólica, que é a mitocrítica – método de desvendamento da obra – sempre apresentada parcialmente – para o encontro do seu centro, do seu núcleo, ou ainda do ser “pregnante” que olha para o observador como que querendo encantá-lo, e que pertence ao domínio do mito. Esses sinais que olham para o leitor são as homologias que pertencem às mesmas famílias dos significados, são os adjetivos e os substantivos – adjetivos que qualificam os substantivos dando-lhes cor, uma “cor psíquica” (Durand, 1981). A leitura da obra faz-se, então, por grupos de imagens que formam conjuntos coalescentes possíveis de serem

classificados. Tais conjuntos definem o nível de leitura da obra, buscando sempre o “mito” que a constitui, na menor unidade que o representa – o mitema.

O mitema apresenta-se em número limitado e é repetido freqüentemente. É o ponto forte. É a menor unidade significativa que permite uma análise sincrônica. A quantidade limitada de mitemas fará – a exemplo dos arquétipos junguianos – que eles sejam preenchidos pelos mitos reitores, que se apresentam com constância em uma determinada época e cultura. Porém, como diz Durand, os mitos também são em número limitado e serão tanto repetidos quanto reinvestidos culturalmente ao longo da história de uma mesma cultura, tornando-se possível delimitar um “atlas” de mitemas e de situações míticas ou mitológicas. Assim, não somente a história responde às ressurgências dadas pelos mitemas, mas, também, *“os gêneros literários e artísticos, os estilos, as modas, os idiotismos, respondem a este fenômeno de intensificação e de ressurgência mitológica”* (Durand, 1979, 310).

Se a arte é uma representação simbólica e mítica, para a sua análise mitocrítica, qual é o caminho possível? Gilbert Durand, em *Os Campos do Imaginário* (1998), diz que é possível o discernimento grosseiro de seis “níveis” na narrativa: 1) no título, que será significativo se for redundante na obra de um autor; 2) nas obras de pequenas dimensões que têm intenções muito indicativas; 3) nas obras de grandes dimensões é que a mitocrítica age eficazmente; 4) na obra completa de um autor, com abrangência de 15 a 70 anos, as redundâncias temáticas e dramáticas manifestam-se mais claramente; 5) em uma obra completa que incita à análise das “épocas históricas” de uma cultura, destacando os seus mitos. Essa análise das épocas encaminha a uma reflexão no tempo e no espaço cultural das “bacias semânticas”, que se constroem em seis fases determinantes da gênese e do declínio do mito; e, 6) se o terreno de investigação abarca um espaço e um tempo imemoriais, pode-se descobrir a dinâmica de um mito em todos os seus matizes, em toda a sua amplitude. Quanto mais amplo o terreno de informação, mais completa e frutífera será a mitocrítica, que é uma análise subjetiva, já que a obra é uma criação subjetiva com vários significados. Deve-se, portanto, correr o risco e deve-se, devido à



subjetividade da obra, estar atento àquilo que na obra olha para o observador, ao sinal que leva em conta a homologia ou significados da mesma família. Para que se compreenda o mito pessoal do artista escondido sob a obra e indistinto ao primeiro olhar, é preciso que se leve em consideração os desníveis do entendimento da obra, buscando a sua trama ou urdidura através do simbólico e do arquetípico.

Essa interpretação intermediará a realidade, aproximando-a do observador num jogo dentre “literal” e “figurado”, fazendo da obra, neste jogo, uma recriação da realidade. Isso permitirá a compreensão do mito pessoal do autor e esta “mitodologia” *“irá nos permitir abordar a questão do mito como organizador cultural, inconsciente e espiritual das estórias de vida. Lembremos, com Durand, que se trata da antropologia profunda de teor arquetipal, pois ‘(a mitodologia)’ pretende demonstrar que o fundamento da Antropologia e do ‘anthropos’ é precisamente esta constelação... numinosa de nós mesmos”* (Carvalho, 1998, 95); por isso, a obra deve ser entendida em seus desníveis.

Levando-se em consideração o propósito deste fórum é que se faz necessário uma breve reflexão sobre a educação, a partir das idéias aqui apresentadas – da arte como intuição, da importância da representação simbólica para a ampliação da percepção e da concepção de vida, e de uma breve visão sobre as questões e metodologias do imaginário, resultando na importância da análise mitocrítica para o desvelamento da obra e do mito reitor do autor, no momento da criação. Dessa forma, a educação só poderá ser, também, uma educação baseada na dimensão do símbolo e do imaginário, portanto uma educação transformadora que se dê tanto em “meta” quanto em “trans”, o que permitirá pensar a educação como um “objeto transicional” revelador de aspectos latentes que encontram no mito-poético uma das dimensões da educação fática – a dimensão estética. Enquanto mito-poética, a educação é um processo de elaboração tanto do indivíduo como de toda a humanidade, que transcende evolutivamente a cultura do grupo quanto à cultura pessoal.

A educação enquanto parte instituída da cultura, que reproduz as regras orientadoras e regentes de uma sociedade, privilegia, em seu nível patente, as normas pedagógicas que têm por finalidade formar

e ensinar, considerando todas as variações e o emprego mais abrangente possível desses termos, como aspectos decorrentes das normas educativas pré-estabelecidas por um poder vigente. No fundo, essas normas não são mais do que configuradoras de uma educação cujo princípio e fim passam a ser a “doutrinação” e a “domesticação” do indivíduo, afastando-o e impossibilitando-o de um processo de aprendizagem propiciado pela “transgressão”, como demonstrou o professor José Carlos de Paula Carvalho (1982) em *“Rumo a uma Antropologia da Educação”*. A transgressão como parte excluída de um processo educacional servirá de base para a compreensão de uma contra-educação da alma – ou de uma educação fática – ao perpassar todos os mitemas da época.

O “fático” – a partir de Malinowski e de Jakobson –, ao demonstrar a alteridade, liga o indivíduo ao *outro*, que pode ser o próprio indivíduo num reconhecimento de si mesmo, por um processo transcendente ou por uma ampliação de visão de mundo que permita aos arquétipos aflorarem, mesmo como representação da violência, como em Lautréamont; ou como o cansaço da vida, como o tédio, sob o simbolismo dos felinos – o gato ou o tigre. Desse modo, a alma, que ocupa um lugar “intermediário”, não estando totalmente no corpo nem totalmente no mundo “inteligível”, como diz Plotino (2000), volta-se contra a opinião da maioria, transgredindo o instituído por meio de um processo simbólico que se estabelece como educação “fática” ou contra-educação. O professor José Carlos de Paula Carvalho diz que *“a educação, como ‘fator fático’, é uma prática basal de sutura das demais práticas simbólicas, de modo que a educação se ‘dissemina’ pelos grupos sociais”* (1995, 12) através de várias dimensões do “fático”, sendo que a dimensão que interessa para este momento é a dimensão estética ou a dimensão ritológica (Carvalho, 1998), por agenciar os três conceitos fundamentais da experiência estética proposta por Jauss (1978) – *aisthesis*, *poiesis* e *catharsis* – *“levando a questão de extrema importância sobre a primazia das práticas paragramáticas (ou artísticas) na formação do aparelho conceitual”* (Carvalho, 1998, 219). A primazia das práticas paragramáticas possibilita uma “comunhão” pelo fator fático, que permite explorar os sentidos e o sentimento espontâneo como forma de educação da alma, ou



contra-educação. Nesse encontro da alteridade e do reconhecimento do *outro*, cujo propósito é a educação da alma, na transcendência do sujeito – que em último caso pode ser, também, imanência –, o ego se mostra como um “*complexo indefinitudinalmente cercado pelo inesgotável consciente coletivo. Assim, o Outro e Outrem são postos, e põem, ao sujeito, numa relação de separação, disjunção e exterioridade radicais, contra toda a gliscromorfia que se esgueira sob a ‘participação mística’ e a ‘socialidade’.* Só nesta profundidade de abismos que se respondem o sujeito e Outrem, pode haver diálogo” (Carvalho, 1995, 20). Entre o ser e a alma, o “abismo” permite o diálogo numa constante aprendizagem que revela o *outrem* como a dimensão do ser que se aproxima da alma do mundo e, assim, mesmo que o caminho deste *outro*, para encontrar a *anima mundi*, seja um percurso que leve para o lado obscuro do ser ou para o brilho e a luz artificial da aparência, o sentimento e a *aisthesis* serão presenças constantes.

A alma, ao enxergar além da beleza, descobre o Demiurgo/Criador, o Poeta/Deus, e se descobre nesta gênese, permitindo-se ser destruída ou absorvida pela obra, que é *poiesis*, e, encontrando nessa destruição a distinção, que, novamente, não será do ser, mas da alma. O artista é um homem solto sobre o abismo, tendo, simultaneamente, a sensação da queda do corpo material e a percepção da ascensão da alma. Dessa tensão, o que permanece como ponto de ruptura é a essência que é, simultaneamente, a resistência dos contrários. Talvez fosse permitido pensar-se neste ponto de ruptura e de resistência – que é a essência do ser criador –, como um ponto de sabedoria e de revelação cuja diferença – se é que há! – depende da direção do movimento; assim, essa essência que é também sabedoria bíblica – HoKMaH – “*a princípio indicou um saber teórico ou prático, propriamente humano, não reservado particularmente ao homem judeu ou religioso, mas universal e sem conotação moral, necessariamente. Já, nas suas significações imediatas, podemos constatar uma primeira diferença irredutível entre a sabedoria e a revelação; ela se constitui por seu ponto de partida e pela direção de seu movimento. A primeira vai da terra ao céu, do singular ao universal; a segunda desce do céu sobre a terra e do universal ao singular*” (Abécassis, 1983, 18). Nesse

sentido, o esquecimento de si mesmo, que ocorre no artista, é o esquecimento que a criatura tem do olhar perpétuo que Deus lança sobre ela, mas é também o olhar com o qual a criatura busca o seu Criador; é o olhar que percorre o mundo ao redor e que olha para os outros homens, e que busca, numa elevação, “*as verdades gerais, a coerência das condutas humanas e os ritmos da terra e do cosmos*” (idem, 19). A sabedoria é a revelação divina da Torah; é a palavra viva de Deus, através da qual as coisas se formaram. Essa palavra foi dada por Deus ao NaBi’ – ao profeta – cuja função era ver e falar para a multidão. O NaBi’ via com a visão do divino e falava com as palavras sagradas, mostrando, ao mesmo tempo em que escondia, a sabedoria através de parábolas.

Partindo desse princípio de ocultação e desvelamento, como uma junção paradoxal de opostos para a revelação da sabedoria, nota-se facilmente uma função *fática* veiculando um oxímoro, que tem como prática simbólica o reencantamento do mundo Carvalho (1998). Tem-se, então, uma *formação da sensibilidade* como dimensão ou base para uma educação fática, que encontra nas práticas paragramáticas (nas artes, e aqui também, nas parábolas) um *fator mitopoiético* que une prática e reflexão (Carvalho, 1998). Através do simbolismo, da dimensão estética da educação fática e do contato do sujeito com o *outrem* – que é o Numinoso, a Deidade, o Inconsciente –, insere-se a ética como uma axiologia que permite escapar-se de um “furor pedagógico” (Jung), através da aprendizagem do ver, do ouvir e do olhar o *outro*, na plenitude das alteridades, mas, como diz o professor José Carlos de Paula Carvalho, “*só consegue assim agir com os outros aquele que consigo assim age e só age assim consigo aquele que nele descobriu a alteridade e que a reunificou, a re-ligou, relendo-se destarte de outro modo porque é o modo ‘modus’ – do Outrem, do Outro, que em Si Se reconhecem o Si-mesmo, o ‘Selbst’ e a pouca do eu, conquanto necessário viático*” (1995, 22). A educação fática é, também, processo de individuação e o olhar para o “Outro que em Si Se reconhece” é um olhar oximorônico do sujeito sobre o si mesmo. É um olhar de descoberta e de desvelamento do duplo, segundo Paula Carvalho, e não da “duplicidade”, ou é o “*aparecimento de uma dupla visão, de um modo duplo (mas não “dúplice”) de ver e de se por em*

relação ao mundo, envolvendo, também, nesse modo de relacionar-se, uma concepção ontológica de uma 'realidade' contraditorial ou polar na existência, portanto no ser do homem e no ser do mundo" (1983, 49).

Finalizando estes apontamentos, sem, no entanto, querer concluí-los, mas ressaltando a importância de suas colocações para a complementação de uma proposta, mesmo que tenha sido ao modelo de um andamento *prestissimo agitato*, cabe a este último movimento o acorde que o encerra; isto quer dizer que a educação fática como uma contra-educação da alma, é um processo de individuação e, tanto quanto a obra de arte, todos são processos iniciáticos porque

"em profundidade, e em intencionalidade, homologaríamos processo de individuação, rito de iniciação e educação fática, pois no processo de individuação assistimos a um rito de iniciação labiríntico – como ventre da Grande Mãe, mas também como trajeto da Kundalini, como Jung evidencia nos 'Seminários sobre as visões', trajeto que vai do místico-gliscromorfo da 'unidade dual' à gnose, da catábase a anábase, do 'catafórico ao metafórico' ou do 'catatônico regressus ad uterum' ao 'metatônico ascensus ad lucem', como prefere Ortiz-Osés. O processo de individuação é imantação e retorno do 'homo religiosus' (Durand), é 're-ligação', é 'co-agulação', é processo de simbolização, é fático como cinagética energia matricial da 'palio-psyche', mas é fático como 'intencionalidade dramática' de teor hermesiano centrando-se numa hermenêutica trazida por Hermes-Zaratustra – onde o teor da 'neotenia negentrópica' dirá do polimorfo inacabamento originário e do polimorfo resultado sempre a re-fazer, sempre a re-unir, a re-ligar, em torno de um Centro – 'Selbst' assintótico, que veicula a educação fática" (Carvalho, 1995, 22).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABÉCASSIS, A. – Sagesse et Revelation. In: **Sophia et l'Ame du Monde**. Cahier de l'Hermetisme. Paris: Albin Michel, 1983.
- CAMPBELL, J. **Tu és isso: transformando a metáfora religiosa**. São Paulo: Madras, 2003.
- CARVALHO, J. C. de. **A educação fática: construção, vieses e projetividade**. Ver. De Educação Pública, Cuiabá, v. 4, n. 6, jun./dez. 1995.
- CARVALHO, J. C. de. **Antropologia das organizações da educação: um ensaio holonômico**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- CARVALHO, J. C. de. **Imaginário e Mitodologia: hermenêutica dos símbolos e estórias de vida**. Londrina: Ed. UEL, 1998.
- CARVALHO, J. C. de. **Cultura da alma e Mitanalise: imaginário, poesia e música**. Londrina: Ed. UEL, 2000.
- CROCE, B. – **Breviário de estética/Aesthetica in nuce**. Tradução: Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997.
- DURAND, G. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix; Ed. USP, 1988.
- DURAND, G. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. Tradução: Hélder Godinho. Lisboa: Editora Presença, 1989.
- DURAND, G. **Campos do imaginário**. Tradução: Maria José Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- DURAND, G. **Figures Mythiques et Visages de l'Oeuvres: de la mythocritique à la mythanalyse**. Paris: Berg International, 1979.
- DURAND, G. **Mito, Símbolo e Mitologia**. Tradução: Hélder Godinho e Vítor Jahoville. Lisboa: Editorial Presença, 1981



JAUSS, Hans Robert – **Pour une esthétique de la réception.** Tradução: Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978.

JUNG, C. G. **Símbolos da transformação.** Petrópolis, R J : Vozes, 1989.

JUNG, C. G. **O espírito na arte e na ciência.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

PLOTINO. Tratado das Enéadas. Tradução: Américo Sommerman. São Paulo: Polar Editorial, 2000.