Universidade de São Paulo

Instituto de Psicologia

Luisa Rosenberg Colonnese

# Jung e arte: a obra em contínuo devir

São Paulo

2018

LUISA ROSENBERG COLONNESE

# Jung e arte: a obra em contínuo devir

**Versão Original**

Dissertação apresentada ao Instituo de Psicologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Psicologia.
Área de Concentração: Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano

Orientadora: Prof. Dra. Laura Villares de Freitas

São Paulo
2018

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação na publicação
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rosenberg Colonnese, Luisa
Jung e arte: a obra em contínuo devir / Luisa Rosenberg Colonnese; orientadora Laura Villares De Freitas. -- São Paulo, 2018.
158 f.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) -- Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2018.

1. C. G. Jung (1875-1961). 2. Arte. 3. Psicologia analítica. 4. Obra de arte. 5. Símbolo. I. Villares De Freitas, Laura , orient. II. Título.

Nome: COLONNESE, Luisa Rosenberg.

Título: Jung e arte: a obra em contínuo devir

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

**Agradecimentos**

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo número 2016/08820-5, pelo apoio concedido a este trabalho e aos desdobramentos daqui procedentes.

Aos membros da banca examinadora, Ana Angélica Albano, João Augusto Frayze-Pereira e Liliana Liviano Wahba, pela dedicação e pelas imensas contribuições de agora e de outrora.

À Laura Villares de Freitas, cuja orientação confiante permitiu tantas mudanças de ideias, proposições próprias e frutíferas parcerias.

Às amigas do grupo de orientação, por participarem das angústias e conquistas deste caminho, às vezes tão tortuoso.

Da família, meus especiais agradecimentos à tia Carla, tia cientista, que acompanhou tão de perto a execução deste trabalho.

Às minhas avós, uma das artes, uma da psicologia. Sem saber bem como, parei na bifurcação.

Aos meus pais, que me mostraram, sem nenhum esforço, mas cada a um à sua maneira, que a arte alimenta a vida.

Ao Gabriel, pela constante presença, pelas ideias, pelos questionamentos, pelas leituras e por tudo aquilo que nem a arte traduz.

**Resumo**

COLONNESE, Luisa Rosenberg. **Jung e arte: a obra em contínuo devir**. 2018.158f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Instituo de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

O presente trabalho traz um levantamento de como a arte aparece nos escritos de Jung, ressaltando seu papel na elaboração da teoria junguiana. Para tanto, foi feita uma pesquisa nos índices gerais das chamadas obras completas de Jung partindo de termos como: arte, artístico, literatura, pintura, etc. Também foram consultadas algumas obras de Jung que não se encontram em tal compilação. Como a arte perpassa a vida e a obra de Jung de diferentes maneiras, foi necessário situar tais encontros em relação aos outros pontos teóricos da psicologia analítica. Os dados encontrados foram organizados nos seguintes agrupamentos: a obra de arte entendida pela psicologia analítica; a arte nos textos iniciais de Jung: concepções em transformação; a relação da arte com os conceitos de complexo e de anima; Jung espectador; territórios vizinhos à arte (criatividade, uso de recursos expressivos na terapia e analogias entre arte e análise); e algumas considerações sobre estética. Constatou-se, por um lado, que a temática artística embasou o pensamento junguiano, dando apoio à consolidação de uma psicologia que se volta para a incomensurabilidade da psique e que extrapola os limites metodológico e epistemológico da ciência moderna. Por outro lado, a psicologia analítica tem abertura e escopo teórico para olhar fenômenos artísticos. Nesse sentido, o trabalho apresenta, com base no levantamento aqui traçado e em algumas contribuições de autores pós-junguianos, reflexões sobre as especificidades da articulação entre a psicologia analítica e a arte, enfatizando o caráter simbólico da experiência artística e ressaltando que o encontro da arte com a psicologia analítica pode garantir que haja espaço psíquico para o desconhecido, para o não óbvio e não familiar. Desta forma, abrem-se possibilidades para o desenvolvimento de um padrão de alteridade e eventual ampliação de consciência.

Palavras-chave: C. G. Jung (1875-1961). Arte. Psicologia analítica. Obra de arte. Símbolo.

**Abstract**

COLONNESE, Luisa Rosenberg. **Jung and art: the work in continuous becoming**. 2018. 158f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Instituo de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This work presents a survey on how art appears in Jung's writings, emphasizing its role in the construction of his theory. Therefore, a research focusing terms related to art, such as: art, artistic, literature, painting, etc., was made in the general indexes of Jung's Collected Works. Some of Jung's other texts were also taken into account. As art permeates Jung's life and work in different ways, it was necessary to relate what was found to others theoretical aspects of Analytical Psychology. The data found on this research were organized according to the following themes: the work of art understood by Analytical Psychology; art in Jung's early texts: changing conceptions; the relation of art to the concepts of complex and anima; Jung as an spectator of works of art; neighboring areas of art (creativity, the use of expressive resources in therapy, and analogies between art and analysis); and some considerations about aesthetics. Jungian thoughts fundamentals included the artistic subject supporting the consolidation of a psychology concerning the incommensurability of the psyche and going beyond the methodological and epistemological limits of modern science. On the other hand, Analytical Psychology has an openness as well as a theoretical scope to consider artistic phenomena. In this sense, based on the survey here realized and also on contributions of some post-Jungians authors, the paper presents reflections concerning the specificities of the articulation between Analytical Psychology and art, emphasizing the symbolic aspect of the artistic experience and highlighting the encounter between art and Analytical Psychology as a way to ensure that there is psychic space for the unknown and for contributing to the development of a pattern of alterity and possible expansion of consciousness.

Key-works: C. G. Jung (1875-1961). Art. Analytical Psychology. Work of art. Symbol.

**Sumário**

**1 Introdução: aproximando psicologia analítica e arte** ..... 9

1.1 Objetivo ..... 15
1.2 Método ..... 16

**2 Desenvolvendo ideias sobre Jung e arte** ..... 22

2.1 A obra de arte entendida pela psicologia analítica ..... 22

2.2 A arte nos textos iniciais de Jung: concepções em transformação ..... 40

2.3. A relação da arte com os conceitos de complexo e de anima ..... 53
2.3.1 Complexo ..... 53
2.3.2 Anima ..... 65

2.4. Jung espectador ..... 79
2.4.1 Arte moderna ..... 86
2.4.2 Picasso ..... 91
2.4.3 *Ulisses*, de James Joyce ..... 95
2.4.4 *Fausto* e *Zaratustra* ..... 102
2.4.5 Aspectos de Jung espectador ..... 107

2.5. Territórios vizinhos à arte ..... 112
2.5.1 Criatividade ..... 112
2.5.2 Uso de recursos expressivos na terapia ..... 118
2.5.3 Analogias entre arte e análise ..... 120

2.6 Algumas considerações sobre estética ..... 128

**3 Conclusões: tentando transitar pelas entrelinhas** ..... 138

**4 Considerações finais** ..... 146

**Referências** ..... 149

*Na medida em que para nós a vida é algo de novo a triunfar constantemente sobre todo passado, devemos buscar o principal valor de uma obra de arte não em sua progressão causal, mas no efeito vivo que exerce sobre nosso espírito. […] apenas poderá ser entendido se for interpretado como algo em continuo devir e sempre de novo vivenciável*

(JUNG, 1914/2013a, par. 398)

## 1 Introdução: aproximando psicologia analítica e arte

A psicologia analítica apoia-se na arte e pensa a arte com tanta intimidade que, segundo Bair (2006a), Jung teria suposto que sua biografia, para ser o mais adequada possível, teria que ser feita por um grupo de especialistas de diversas áreas com as quais sua vida e sua obra se relacionaram. Jung elencou, ao lado de outras áreas, como medicina e filosofia, a arte e a literatura. Essa junta de biógrafos jamais foi constituída e Jung, no final da vida e com a ajuda de Aniela Jaffé, optou por escrever uma autobiografia, *Memórias, Sonhos, Reflexões* (JUNG, 1961/2012).

Embora os textos de Jung sobre arte mais conhecidos e mais objetivos, voltados diretamente à arte, encontrem-se no volume XV de suas obras compiladas, *O Espírito na Arte e na Ciência* (JUNG, 2009), o pensamento junguiano e, mais importante ainda, a postura junguiana em relação à arte não se limita a tais textos. Pelo contrário, a arte perpassa inúmeros ensaios e várias passagens da biografia de Jung. Dada a relevância da arte na psicologia analítica, o presente trabalho mostra como tal tema se insere nos escritos de Jung e como foi significativo na construção e elaboração de sua teoria. Com este percurso melhor mapeado, foi possível levantar algumas características específicas do modo como a psicologia analítica e a arte podem ser articuladas, evidenciando as possibilidades de intersecção e diálogo entre estes dois campos.

A fim de delinear de que forma a arte foi tão expressiva para Jung, tanto em suas vivências pessoais quanto na elaboração de sua teoria, foi realizada uma pesquisa de palavras relacionadas à arte nos índices gerais das obras compiladas de Jung e em alguns outros escritos que não entraram nessa coleção (cf. item *Método*). A partir disso, foram identificadas algumas possibilidades para se pensar a arte a partir da psicologia analítica.

Por um lado, é porque Jung apoiou-se na arte, como espectador e como psicólogo, que a psicologia analítica pode servir como teoria específica suficientemente sólida para discorrer sobre este assunto e, por outro lado, a psicologia analítica, de modo geral, tem algumas características que acolhem a fruição, o fazer e o pensar artísticos de forma orgânica e talvez até essencial para a amarração de alguns conceitos e para embasar a sua prática. Dentre estas características, vale destacar por enquanto: a consideração do inconsciente como "um órgão natural dotado de uma energia criadora específica" (JUNG, 1927(1931)/2013, par. 702), o constante e enfático olhar para a relação da consciência com as múltiplas manifestações que são germinadas no inconsciente e a criatividade como disposição humana típica, impulsiva e necessária de satisfação, tal qual um instinto (JUNG, 1936 (1937)/2013).

Como os escritos de Jung referentes a diversas manifestações artísticas serão aqui considerados a fim de que se elucide a articulação entre arte e psicologia analítica, este trabalho não terá como foco nenhuma modalidade específica de arte, mas propõe-se a abordá-la independente de sua forma de expressão, levando em conta seu aspecto estético, enquanto

formalização captada pela percepção sensível, e seu potencial simbólico, isto é, a vivacidade e a permanência de sentidos que uma obra é propensa a apresentar - em linhas gerais, símbolo, para Jung, é "a melhor designação ou fórmula possível de um fato relativamente desconhecido, mas cuja existência é conhecida ou postulada" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 903).

A obra de Jung não foi escrita e elaborada de forma linear (PENNA, 2013); Jung ia tendo ideias e as escrevendo de modo espiralado, apresentando um tópico, retomando outro e eventualmente já antecipando um terceiro. Muitas de suas concepções não são expressas homogeneamente ao longo de variados textos, mas são apresentadas com diferentes nuances que podem levar a múltiplas interpretações - para citar apenas um exemplo, o conceito de arquétipo, hoje tão consolidado como uma raiz fundamental no aporte teórico da psicologia analítica, apareceu, incialmente, de modo menos preciso e relacionado a outros termos, como imagem primordial. Também surge na leitura de Jung, a alegoria, que remete a seu método de amplificação simbólica, de um centro temático rodeado por associações dos mais diversos campos. Ou ainda, uma árvore, com um tronco temático central de onde brotam inúmeros galhos e, destes, nascem folhas, frutos e assim por diante. Essa espécie de estilo literário, tão próprio de Jung, perpassa também seus escritos sobre arte, a qual ora surge como tronco central, ora como galho, ora como folha e até como semente ainda a ser germinada.

Ante as várias e espalhadas menções de Jung à arte, percebemos a necessidade de realizar uma pesquisa que abarcasse a maior parte possível de seus escritos referentes à temática artística. A princípio, tal pesquisa fora pensada como a parte introdutória do trabalho, cujo objetivo incialmente era outro. Contudo, com este material coletado, notamos sua riqueza e extensão e fez-se necessário organizar e colocar os diversos apontamentos sobre arte em contexto, compreendo-os em relação a outros pilares da psicologia analítica. Desta forma, foi preciso repensar os limites do projeto anterior e privilegiar esta nova meta, que tornou possível compreender, de maneira consistente e aprofundada, como se estruturou a aproximação entre Jung e arte. Além disso, esta compreensão também possibilita que novos diálogos sejam estabelecidos com base em fundamentos consolidados.

Ainda que muitos autores pós-junguianos tenham se dedicado a escrever sobre arte, grande parte das publicações não leva em conta a penetração deste tema na vida e na obra de Jung - ou pelo menos não a expressa de modo claro e passível de embasamento para reflexões posteriores. Em uma pequena amostra, pautada em uma breve revisão bibliográfica feita na primeira etapa do trabalho a partir de publicações nacionais - da revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, a *Junguiana,* e dos *Cadernos Junguianos,* periódico da Associação Junguiana do Brasil*[1] - de 2005 a maio de 2018, constatou-se que há por volta de 60 artigos -

*[1] Consideraremos aqui os periódicos das Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica (SBPA) e da Associação Junguiana do Brasil (AJB), tomando-os como os mais relevantes do meio junguiano nacional, dada a quantidade e a regularidade de publicações, bem como seu alcance internacional, vista a filiação das duas entidades à *International Association for Analytical Psychology (*IAAP).

dentre aproximadamente 266 - que abordam a arte. Com este levantamento, também foram percebidas algumas características de como a psicologia analítica tende, atualmente, a se aproximar do campo das artes.

Nos artigos pesquisados, os tópicos psicologia analítica e arte se encontram de diferentes maneiras, que foram aqui organizadas nas seguintes grandes categorias: (1) Análise e/ ou estudo de caso da obra, do movimento artístico ou de determinada linguagem artística (incluem-se aqui, desde estudos de caso de personagens até estudos sobre vida e obra do autor); (2) destaque das manifestações arquetípicas que a obra ilumina; (3) obra como ilustração de algum tema cultural específico ou da própria teoria junguiana; (4) relações entre a prática clínica ou desenvolvimento de teorias psicológicas e obras de arte; (5) arte como manifestação do espírito da época; (6) o fazer artístico e o processo de criação; (7) o uso de recursos expressivos em processos terapêuticos; (8) considerações sobre o papel da arte na vida e na elaboração de vivências psíquicas. Estas categorias foram criadas apenas com o intuito de organizar o levantamento bibliográfico e não levam em conta pequenos detalhes dos textos consultados, sendo, pois, espécies de marcadores abrangentes e sucintos que fornecem um esboço - inclusive por só considerar artigos - de como o pensamento pós-junguiano vem se envolvendo com a arte.

Apesar de suas limitações, essa revisão confirmou que fenômenos artísticos podem ser considerados a partir de um ponto de vista psicológico e que a psicologia analítica oferece uma abertura teórica favorável para reflexões acerca da arte. Esses dados, por indicarem as características de alguns escritos sobre psicologia analítica e arte, também apontam para eventuais espaços vazios atinentes à articulação entre estes dois campos. Chama atenção, nos resultados dessa revisão, o fato de poucos textos se focarem, por exemplo, nos fenômenos da experiência psicológica daqueles que usufruem de uma obra de arte, já que tais fenômenos concernem, não à questão da arte em si, nem à história da arte, mas ao espectador, ao olhar que este dirige à obra e ao que acontece a partir deste contato. Com base nos dados levantados, constatamos ainda que poucos artigos se debruçam sobre questões particulares da arte, tais como os limites e as possibilidades deste campo e as especificidades das diferentes expressões artísticas. Muitos textos também abordam determinados aspectos das obras de arte chegando a desfechos estáticos, que ora ampliam demasiadamente o tema, perdendo a obra de vista, ora se esgotam em conceitos teóricos, ou levam a considerações de uma única época específica.

Não é intuito deste trabalho desqualificar os artigos pesquisados. Pelo contrário, pretendemos com eles circunscrever o alcance atual da psicologia analítica no campo das artes e, a partir das ausências, abrir portas para áreas ainda pouco exploradas.

O que nos parece que faltava naquele momento de criação de categorias e diante do material coletado nas obras de Jung, era fortalecer a psicologia analítica enquanto teoria capaz de

abarcar fenômenos artísticos*[2]. A nosso ver, as intersecções entre psicologia analítica e arte devem se estabelecer em solo sólido e fértil, com proposições a respeito do tema que sejam claras, mas que não sejam unívocas, que apontem para um modo específico de se movimentar e de se relacionar com este assunto, mas sem a pretensão de colocá-lo, a qualquer custo, em um molde já pronto.

Gaillard usou o termo "psicanálise aplicada" (2010, p. 124) para referir-se à intenção de sobrepor a teoria psicológica ao aspecto artístico (obra, artista, exposição, receptor…), de "precipitar-se sobre a obra armado com algum conhecimento preestabelecido" (Ibid.), e afirmou que a atitude de Jung em relação à arte não era essa da psicanálise aplicada, mas a de dedicar-se com calma ao momento de encontro com a obra, como que ouvindo o que ela teria a dizer, para, então, discorrer sobre ela de modo menos distanciado e mais dialógico. De fato, esta postura é mais condizente com as premissas da psicologia analítica e com a maneira como Jung foi elaborando sua teoria - lembramos, para ilustrar esta atitude de encontro e até de confronto com o diferente, das viagens de Jung à Índia e à África, nas quais Jung pôs-se no lugar de estrangeiro, daquele que se depara e busca assimilar, em certo grau, culturas diferentes, não familiares. Sobre sua viagem à África do Norte, contou:

> Desejara muitas vezes ver, de fora, o europeu refletido num meio estrangeiro, sob todos os pontos de vista. […] Às vezes permanecia horas a fio sentado num bar, escutando conversas, sem entender uma só palavra. Estudava ao mesmo tempo, com atenção, a mímica e principalmente as manifestações afetivas das pessoas. Observava a mudança sutil dos gestos quando falavam com um europeu, e aprendia assim, de certo modo, a ver com outros olhos e a observar o que é o 'homem branco' quando está fora de seu próprio meio (JUNG, 1961/2012, p. 291).

Porém, nossa pesquisa apontou que nem sempre Jung posicionava-se com tamanha abertura e disposição diante da arte, deixando para segundo plano o que em outros momentos lhe pareceu crucial: a consideração da obra de arte como "algo em contínuo devir e sempre de novo vivenciável" (JUNG, 1914/2013a, par. 398); como um símbolo, como algo não totalmente traduzível em termos conscientes, cuja formatação não se resume ao fazer do artista e cuja interpretação não se esgota em uma única leitura. Tem, portanto, uma constante continuidade, cujos limites não são alcançáveis, muito menos com termos teóricos e análises causais. A postura junguiana que não necessariamente privilegia o aspecto simbólico, reverberante da obra de arte, aparece, por exemplo, em muitas das colocações que Jung fez sobre a anima, trazendo como ilustrações alguns romances, ou, como ele mesmo chamou, o "testemunho da arte" (1928(1934)/

---

*[2] É importante notar que alguns autores já apresentaram considerações bastante relevantes sobre o potencial da psicologia analítica como teoria propícia para se pensar a arte. Destacam-se as obras *Jung on Art*, de Tjeu van den Berk (2008) e *The Arts*, capítulo escrito por Christian Gaillard (2006) em *The Handbook of Jungian Psychology*, editado por Renos K. Papadopoulos.

2007, par. 298) para apontar a dinâmica psíquica que buscava elucidar. Em muitos destes casos, Jung restringiu suas observações sobre obras de arte ao conceito sobre o qual discorria. Contudo, não se pode generalizar esta ou outras atitudes de Jung, é preciso colocá-las em contexto; isto é, é preciso ter em mente que os motivos que o levaram a escrever sobre arte eram variáveis.

Assim, ao destacar e contextualizar os escritos de Jung sobre arte, suas diversas posturas ficaram evidentes e, possivelmente, a variação deste modo de se relacionar com a arte tem a ver com as diferentes maneiras pelas quais a arte se insere na obra junguiana, a saber: (1) arte como tema central, objeto de estudo privilegiado; (2) noções artísticas que surgem como apoio no desenvolvimento de determinado conceito; (3) obras de arte que são citadas para ilustrar ideias que foram desenvolvidas de outras maneiras. O intuito de Jung, ao introduzir a temática artística em seus textos, era plural; consequentemente, variariam, também, suas afirmações acerca da arte. Tal multiplicidade não é entendida, aqui, como algo que dificulta a articulação entre os dois campos em questão, mas que permite diversas entradas e exige certas ponderações. Um exemplo: em seus textos iniciais, Jung aproxima, ainda que sem equiparar, a dinâmica da criação artística à dinâmica da psicose. Se não forem analisados com cuidado, tais textos podem ser tomados como a incitar que artistas são propensos à psicose. Em contrapartida, a aproximação dos dois temas, arte e loucura - ou mais especificamente a colocação da arte como criação em muito influenciada por fatores inconscientes -, permitiu, por exemplo, que trabalhos expressivos realizados por pacientes psicóticos pudessem ser validados como genuínas criações e não como sintomas, a ponto de, posteriormente, serem inseridos coletivamente como produto cultural e não como reflexo de uma doença.

Nem sempre a intenção do texto - falar diretamente sobre arte, remeter a ela para ilustrar algum conceito ou tê-la como apoio no desenvolvimento de alguma ideia - é tão precisa e, por isso, a pesquisa não foi organizada desta forma. Os agrupamentos foram feitos de acordo com alguns eixos temáticos construídos para este fim.

O primeiro deles, *A obra de arte entendida pela psicologia analítica*, delimita as características de obra de arte apresentadas por Jung, articulando-as com outros conceitos, sobretudo o de símbolo. Deste modo, tem-se uma aproximação da definição de obra de arte com a qual pretende-se trabalhar na psicologia analítica.

Depois, apresentamos *Arte nos textos iniciais de Jung: concepções em transformação*, onde encontram-se as postulações de Jung sobre arte escritas até a metade da segunda década do século XX; nesta passagem, fica claro o papel que a temática artística teve para que Jung expusesse certas premissas, inclusive algumas daquelas que o diferenciaram de Freud, como a proposição do método construtivo.

Na sequência, vê-se *A relação da arte com os conceitos de complexo e de* anima. Há aí uma boa evidência de como a arte perpassa a conceituação teórica da psicologia analítica - adiantando que isto não se dá de forma unívoca, a abordagem de Jung na articulação entre a arte

e cada um desses conceitos é distinta. O complexo surge, sobretudo, na base da compreensão junguiana do processo criativo; em relação à anima, além desta ser muitas vezes acompanhada por ilustrações literárias, para exemplificá-la, a construção da proposição da anima também remete bastante à arte.

O agrupamento seguinte, *Jung espectador*, aponta algumas das obras mais significativas para Jung, tanto pessoalmente - por exemplo, o impacto que o *Fausto* de Goethe teve em sua vida -, quanto profissionalmente - como o ensaio que escreveu sobre *Ulisses* de James Joyce. Com isso, o papel da arte na vida e na obra de Jung e a postura junguiana diante de obras de arte ficam mais esclarecidos.

A arte, abrangente como é, respinga em outros temas, como a utilização de recursos expressivos na psicoterapia e a noção de criatividade; apesar das diferenças, consideramos importante ressaltar alguns destes aspectos em *Territórios vizinhos à arte* para mostrar, mais uma vez, como a teoria de Jung é próxima de um pensar e fazer artísticos. Por fim, apresentamos *Algumas considerações sobre estética*, campo também adjacente ao da arte e que, portanto, necessitou ser explorado.

É importante ter em mente a dificuldade de traçar um limite ao redor da arte. Assim como os conceitos de Jung são delimitados para fins didáticos, pois pretendem abarcar a infinitude da psique, na tentativa de categorizar a temática artística também escaparão dos contornos teóricos aqueles aspectos que não são traduzíveis em palavras, mas que reverberam por pinceladas, ritmos, movimentos, poesia. A obra de arte na psicologia junguiana é compreendida como um símbolo; e é símbolo também o "assunto" arte. Aqui, abarcamos um tanto deste tema, mas, justamente por ser simbólico, o assunto não se esgota ao longo das próximas páginas.

Aproximar-se desse símbolo, inclusive da abertura para múltiplas significações que é intrínseca à arte, é fundamental para o pensamento psicológico da abordagem junguiana cujo "laboratório é o mundo" (JUNG, 1924(1946)/2013, par. 171) e que não é "monista, mas é, ao menos, dualista (na medida em que se baseia no princípio dos opostos) ou mesmo pluralista (na medida em que reconhece uma multiplicidade relativamente autônoma de complexos psíquicos)" (JUNG, 1930/2007, par. 758).

## 1.1 Objetivo

O objetivo deste trabalho é apresentar um levantamento de como a arte aparece nos escritos de Jung, ressaltando seu papel na elaboração da teoria junguiana. A partir deste levantamento e de algumas contribuições de autores pós-junguianos, expor reflexões sobre as especificidades da articulação entre a psicologia analítica e a arte; com isso, elucidar, buscando uma compreensão consistente e abrangente, as possibilidades inerentes à consideração dos dois campos: intersecção, estímulo e diálogo.

**1.2 Método**

A fim de atingir os objetivos propostos, foi feita uma pesquisa teórica e bibliográfica, de caráter exploratório, buscando aprimorar e relacionar ideias para, então, levantar hipóteses e reflexões baseadas no material apurado (GIL, 2002). Este material consiste nos escritos de Jung que trazem a temática artística; foi levantado a partir de uma consulta às obras compiladas do autor através dos versículos: arte(s), artista, artístico, dança, escultura, estética, literatura, música, obras de arte, pintura, poema/poesia, poeta. Para selecionar os trechos que continham pelo menos uma das palavras há pouco mencionadas, foram utilizados os índices gerais do conjunto de trabalhos de Jung que em português, diferentemente de outras traduções, é denominado *Obras Completas de C. G. Jung* (em inglês, por exemplo, esta mesma reunião de obras é chamada de *Collected Works*, ou seja, "obras coletadas"), tanto da edição brasileira (ÍNDICES GERAIS: ONOMÁSTICO E ANALÍTICO, 2011) quanto da americana (GENERAL INDEX TO THE COLLECTED WORKS OF C.G. JUNG, 1979) visando garantir um levantamento mais completo, pois, apesar de haver certa homogeneidade na paragrafação dos textos de Jung em português e em inglês*[3], foram constatadas diferenças significativas entre as edições; em alguns casos, apenas uma das versões aponta a existência de certa palavra em determinado trecho, de forma que a consulta aos dois índices garante um resultado mais amplo. Tal variação é quantitativamente grande (de aproximadamente 120 citações, por volta de 35 aparecem apenas no índice da edição em inglês e por volta de 25 aparecem somente na versão em português) e não cabe, aqui, citar uma por uma. Como diferenças mais significativas, tem-se que no índice brasileiro nenhum dos versículos procurados é dado como presente nem no volume VII, nem no volume XVI, ainda que a versão brasileira dos respectivos volumes apresente o conteúdo mencionado no índice em inglês - o americano indica 15 citações no volume VII e 6 no XVI; esta ausência ocorre no índice americano em relação aos volumes XIII e XIV - de acordo com o índice brasileiro, cada um deles contém 4 versículos.

Quase todos os textos do volume XV, *O Espírito na Arte e na Ciência* - volume que, em inglês, é intitulado *The Spirit in Man, Art and Literature*, exemplificando mais uma vez grandes distorções de tradução - foram considerados de forma integral, para além do que apontavam os versículos do índice geral, uma vez que consistem em dissertações voltadas especificamente à arte. Também foram consultados os *Seminários sobre psicologia analítica (1925)* e os *Seminários sobre sonhos de crianças* (1936-1937/2011), nos quais recorremos ao índice analítico de cada volume em busca de versículos relacionados à temática artística, e *Memórias, Sonhos, Reflexões* (JUNG, 1961/2012). Como este último não possui índice analítico, foi utilizada uma versão

---

*[3] A diferença entre a paragrafação da edição brasileira e da americana ocorre principalmente no volume VI das obras compiladas. Já que consultamos as obras em português - o que, é importante notar, pode acarretar em alguma lacuna em nosso trabalho -, consideramos para este volume apenas o índice da versão brasileira.

digitalizada na qual foi possível acionar o recurso de localizar palavras (JUNG, 1961/1989). As mesmas palavras consideradas nos índices gerais foram aí também procuradas.

Outros textos de Jung foram consultados a fim de contextualizar e melhor compreender seu raciocínio nos escritos sobre arte, dada a penetração do tema em sua teoria e em sua vida pessoal. Buscou-se, assim, apresentar os fundamentos junguianos e a maneira como estes se articulam que possibilitam que essa psicologia seja adotada para se pensar a arte, considerando, inclusive, a postura junguiana diante de obras de arte, tanto em seus ensaios científicos, quanto em textos biográficos.

Além do material escrito por Jung, o presente trabalho conta com apontamentos de alguns autores pós-junguianos que auxiliam na contextualização e no fundamento de certas ideias de Jung, bem como nas reflexões e conclusões apresentadas atinentes à articulação entre arte e psicologia analítica.

Uma vez que esta pesquisa consiste em um estudo teórico, caracterizado como pesquisa qualitativa e é embasada pelo paradigma da psicologia analítica, a maneira como os dados foram analisados também foi alinhada com a perspectiva metodológica elaborada por Jung. A pesquisa qualitativa "se caracteriza, sobretudo, por uma abordagem interpretativa e compreensiva dos fenômenos, buscando seus significados e finalidades" (PENNA, 2014, p. 103).

Considerando o pensamento junguiano, o material coletado é aqui abordado do ponto de vista simbólico, entendendo o "'símbolo' como o termo que melhor traduz um fato complexo e ainda não claramente apreendido pela consciência" (JUNG, 1958/2013a, par. 148), que "sempre exprimimos através de símbolos as coisas que não conhecemos" (JUNG, 1946/2013, par. 366) e que "o símbolo é a ponte epistemológica entre o conhecido e o desconhecido – o meio através do qual a transformação do material inconsciente em material conhecido é viável" (PENNA, 2013, p. 186). Por conseguinte, o recorte da obra de Jung que consta neste trabalho foi tomado como símbolo, como uma complexidade composta por diversos aspectos ocultos que pretendeu-se, por meio desta pesquisa, tornar conhecidos - na medida do possível, dado que é característica do símbolo sua inesgotabilidade. Com isso em vista, o intuito não foi o de encontrar soluções fechadas e unívocas em relação à maneira da psicologia analítica trabalhar com a arte, mas propor aberturas, possibilidades de articulação entre estes dois campos, apontando mais para caminhos do que para destinos exatos.

> Com a compreensão do material de pesquisa, o pesquisador pretende descobrir facetas desconhecidas (inconscientes) do símbolo. Os fenômenos investigados na pesquisa junguiana são parcialmente conhecidos (conscientes) e parcialmente desconhecidos (inconscientes) e, portanto, analisáveis e compreensíveis. Os aspectos conhecidos dos fenômenos são as facetas evidentes do símbolo pelas quais ele se apresenta e é captado e registrado. Seus aspectos desconhecidos são as incógnitas a serem investigadas e, na medida do possível, respondidas ou compreendidas no processo de pesquisa (PENNA, 2014, p. 162).

Neste trabalho, o símbolo central é constituído pelos escritos de Jung sobre arte, cuja parcela mais evidente (consciente) foi detectada na primeira etapa da pesquisa, a coleta do material pautada na consulta aos índices analíticos, e cujas facetas desconhecidas foram vislumbradas - isto é, elucidadas até certo ponto - pela análise do material e pelas reflexões que apontam para algumas conclusões sobre o assunto.

Penna (2013 e 2014) nomeou o método empregado nas pesquisas de orientação junguiana de "processamento simbólico-arquetípico", pois tal nomenclatura leva em conta os fundamentos epistemológico e ontológico do paradigma junguiano. Por tal viés, o objeto pesquisado é compreendido - não apenas no contexto da pesquisa científica, mas também em outros contextos, como o da clínica psicológica, - enquanto símbolo e tem em vista "a concepção de arquétipo e a qualidade que este imprime à realidade psíquica e à condição do ser humano" como "fator essencial […] e que o distingue de outras abordagens psicológicas" (PENNA, 2014, p. 104). Desta forma, tal método é adequado a este trabalho, porque atinado com a perspectiva da psicologia analítica.

Seguindo esse enfoque metodológico, é preciso, além de analisar os dados coletados, propor uma síntese.

> Considerando que qualquer análise consiste em descrição, compreensão e interpretação, e considerando também o processo dinâmico pelo qual as pesquisas são realizadas, devemos ter em mente a ressalva que Jung faz (vol. 7) de que toda análise deve ser 'necessariamente seguida por uma síntese'; assim, não esquecermos que também o processamento simbólico-arquetípico deve implicar uma análise compreensiva e uma síntese compreensiva (PENNA, 2014, p. 162).

O processamento simbólico-arquetípico proposto por Penna (2014) implica na organização, análise e compreensão do material previamente captado. Ou seja, após ter feito o levantamento dos textos de Jung que abordam a temática artística, foi elaborada uma forma específica de organização dos mesmos, relacionando-os a outros materiais, do próprio Jung e de outros autores, que auxiliam a ampliação da compreensão do pensamento junguiano em relação à arte. Ainda de acordo com a autora, todas as etapas da pesquisa dependem dos recursos internos do pesquisador, mas no processamento simbólico-arquetípico, a personalidade do pesquisador é ainda mais requerida, dada a necessidade de introspecção e reflexão para que os aspectos desconhecidos do símbolo - ou pelo menos alguns deles - sejam clareados (PENNA, 2014).

Como já foi mencionado, esta pesquisa foi sendo recheada e analisada com diversos textos de Jung e de outros autores, o que condiz com a perspectiva metodológica proposta por Penna (2014). A autora enfatizou também, o caráter dinâmico do trabalho de pesquisa, sobretudo da etapa de processamento, a qual "envolve organização e revisão do material recolhido e, frequentemente, requer nova consulta bibliográfica, com a finalidade de situar e enriquecer novos

achados dessa etapa" (Ibid., p. 164). Em outras palavras, o material coletado é foco de uma amplificação simbólica que transcorre de modo dialético, "em sequências de análises e sínteses e demandam uma atitude compatível por parte do pesquisador" (Ibid.).

A amplificação simbólica é caracterizada pelo estabelecimento de um complexo de associações em torno dos núcleos temáticos presentes na pesquisa. O movimento circular que rodeia os dados pesquisados - os símbolos -, visa uma amplificação de seus significados e, assim, a abertura de um leque de possibilidades de entendimento acerca destes fenômenos (PENNA, 2014).

A imprescindível participação da personalidade do pesquisador na realização da pesquisa faz com que a amplificação simbólica ali envolvida seja colorida por aspectos subjetivos. No caso deste trabalho, tais aspectos foram determinantes: na seleção dos textos de Jung que não abordam diretamente a arte e de textos de outros autores que pareciam essenciais para complementar certas noções; nas reflexões e considerações finais; na decisão de apresentar algumas epígrafes compostas por trechos de obras literárias que ampliam o pensar sobre arte, também, pela arte; e na introdução, em notas de rodapé, de alusões a alguns trabalhos de pós junguianos que vão de encontro com o conteúdo do texto principal e que mostram como o pensamento junguiano vem sendo desenvolvido mais recentemente. Também foram acrescentadas imagens de obras referidas por Jung, a fim de melhor circunscrever suas ideias.

Esta pesquisa, por seguir as premissas junguianas, foi pautada por uma atitude simbólica, por uma tentativa de transitar nas entrelinhas, buscando apoio, para este percurso, em diversos materiais. O texto de Jung, contudo, é aqui o símbolo central e, como tal, permite diferentes leituras. Mais uma vez o aspecto subjetivo vem à tona, pois conduz a leitura de Jung aqui apresentada e a diferencia de leituras que já foram feitas e que poderiam ser feitas sobre arte em Jung.

Por fim, vale lembrar, ainda com Penna (2104), que a atitude simbólica, apesar de ser um dos conceitos fundamentais da epistemologia junguiana, não é a única a ser levada em conta na produção de conhecimento científico em psicologia analítica; outros pontos devem ser considerados na condução do processamento simbólico-arquetípico - ou seja, na condução da pesquisa embasada no paradigma junguiano: “o contexto em que o fenômeno ocorre e o contexto em que o símbolo será compreendido […]; o plano arquetípico básico do evento psíquico e seu plano atual; […] as causas e as finalidades do fenômeno; […] sua função compensatória […]” (2014, p. 166).

Posto isso, buscou-se, aqui, ter em mente que os contextos científico e artístico davam certas diretrizes a Jung que não são idênticas às atuais. Mais ainda, os próprios textos de Jung são apoiados em contextos distintos, visto que ele escreveu ao longo de aproximadamente 60 anos. Logo, as articulações entre as raízes arquetípicas supostas nos fenômenos concernentes

ao encontro da psicologia analítica com a arte, levam em conta os cenários cultural e histórico em que se manifestam.

No tocante à finalidade e à função compensatória, as reflexões expostas neste trabalho foram elaboradas não apenas para traçar uma perspectiva documental do que Jung escreveu sobre arte e da influência deste tema em sua vida profissional e pessoal, mas, sobretudo, para compreender como tais premissas podem ser articuladas, hoje, a fim de se tornarem um solo consistente, típico da psicologia analítica, no qual novos pensamentos podem se apoiar para propor olhares sobre os fenômenos relacionados à arte - processo criativo, análise e crítica de obras de arte e recepção da arte -, no espectro que abrange do pessoal ao coletivo.

*As coisas estão longe de ser todas tão tangíveis e dizeis quanto se nos pretenderia fazer crer; a maior parte dos acontecimentos é inexprimível e ocorre num espaço em que nenhuma palavra nunca pisou. Menos suscetíveis de expressão do que qualquer outra coisa são as obras de arte - seres misteriosos cuja vida perdura, ao lado da nossa, efêmera.*

(Rainer Maria Rilke. In: *Cartas a um jovem poeta,* p. 25).

# 2 Desenvolvendo ideias sobre Jung e arte

## 2.1 A obra de arte entendida pela psicologia analítica

A tentativa de definir o que é a arte, em um âmbito geral, é uma tarefa bastante complicada, se não impossível. Cada perspectiva, cada campo de estudo, tem suas próprias bases e suas consequentes conclusões para tal questão. Deste modo, tendo a psicologia junguiana como fundamento e como foco, será apresentada uma síntese de ideias selecionadas nas obras de Jung para delinear a concepção do que se entende por obra de arte nesta abordagem. Tal entendimento de obra de arte embasará todo este trabalho, ao longo do qual muitas das ideias que serão expostas nesta seção serão retomadas, esmiuçadas e contextualizadas. Desta forma, mostrar-se-á como a arte se relaciona, de forma íntima, com diversos aspectos da teoria junguiana, evidenciando, assim, como a noção de obra de arte em Jung é coerente com sua teoria e também bastante específica.

Nos textos de Jung, encontram-se caracterizações para a arte, para a obra de arte, para o artista e para o processo criativo. Optamos por circundar e descrever a obra de arte para Jung, pois trata-se de um elemento concreto, perceptível e imprescindível para que a arte exista enquanto categoria. O artista também não existe sem a obra, mas mais do que isso, como veremos em breve, na visão junguiana a obra transcende o artista. Deste modo, a definição de obra de arte tende a ser mais precisa e suficiente para que possamos entender, também, o que se entende por arte na teoria de Jung.

A obra de arte se insere no campo de análise da psicologia analítica (JUNG, 1922/2009, 1925/2014, 1930/2007, 1936(1954)/2008, 1939(1947)/2013, 1948/2000), pois é tida como uma expressão psíquica oriunda do inconsciente (JUNG, 1939/2013, 1928(1934)/2007, 1939(1947)/ 2013, 1924(1946)/2013, 1930/2009 1943/2000, 1961/2008, 1909/2008, 1949/2000). O processo criativo, "a obra *in statu nascendi*" (JUNG, 1922/2009, par. 122), é definido por Jung como um complexo autônomo, um processo que impulsiona a consciência do artista de forma impositiva, levando-o, muitas vezes, a ser surpreendido ante sua própria criação.

> A análise prática dos artistas mostra sempre de novo quão forte é o impulso criativo que brota do inconsciente, e também quão caprichoso e arbitrário. […] O anseio criativo vive e cresce dentro do homem como uma árvore no solo do qual extrai seu alimento. Por conseguinte, faríamos bem em considerar o processo criativo como uma essência viva implantada na alma do homem. A psicologia analítica denomina isto *complexo autônomo*. Este, como parte […] retirada da hierarquia do consciente, leva vida psíquica independente e, de acordo com seu valor energético e sua força, aparece ou como simples distúrbio de arbitrários processos do consciente, ou como instância superior que pode tomar a seu serviço o próprio Eu (JUNG, 1922/2009, par. 115).

A obra é compreendida, então, como algo novo, como "uma realização criativa" (JUNG, 1922/2009, par. 108) que difere de qualquer elemento prévio. Por esta constatação, diferencia-se a obra do artista, dá-se ênfase à autonomia da obra em relação àquele que a concretiza. É importante observar que a ênfase na autonomia da obra não deve sobrepor-se ao fato de que a consciência também participa do processo criativo; é necessária uma atitude consciente para minimamente reconhecer e dar forma ao impulso que advém do complexo criativo. A proposição de Jung, contudo, salienta que a consciência não conduz sozinha o processo de criação de uma obra de arte; há uma intensa participação do inconsciente e, por isso, a obra nunca corresponderá inteiramente às intenções conscientes do artista.

A obra, por derivar de um complexo autônomo, por estar intimamente ligada a um processo inconsciente, não se resume à vida ou ao planejamento do artista, tal qual a planta não se limita às características do solo que a acolhe e alimenta. A obra extrapola a pessoalidade do artista, "seu sentido e sua arte específica lhe são inerentes e não se baseiam em suas condições prévias" (Ibid.). Para Jung, compreender uma obra a partir de relações causais entre a vida do artista e sua criação não abarcaria o sentido nem a repercussão da obra. Com isso em mente, comentou sobre o *Fausto,* de Goethe: "A interpretação causalística do *Fausto* pode nos explicar como a obra de arte foi realizada, mas não explica, de modo algum, o sentido tão vigoroso da criação do poeta, que se mantém vivo em nós e através de nós" (JUNG, 1914/2013a, par. 398).

A obra de arte, desatrelada em algum grau da pessoalidade de seu criador e re-vivificada em seu receptor, tem a característica de ser sempre aberta a novas significações, sempre passível de ser vista de um modo diferente do de outrora; a obra é “algo em contínuo devir e sempre de novo vivenciável” (Ibid.). O conceito junguiano de símbolo contribui com esta perspectiva. Em dois de seus principais ensaios voltados à questão da arte, *Relação da Psicologia Analítica Com a Obra de Arte Poética* (JUNG 1922/2009) e *Psicologia e Poesia* (JUNG, 1930/2009), Jung apresentou a obra de arte como um símbolo, cuja "[…] linguagem cheia de pressentimentos nos diz bem alto: Estou em condições de dizer mais do que realmente digo; eu 'entendo' para além de mim" (JUNG, 1922/2009, par. 119).

O símbolo, em qualquer uma de suas expressões, é sempre a melhor designação possível de algo que a consciência não apreende por completo, uma formatação que passa a impressão de algo que ainda virá a ser. Assim, o símbolo "[…] operacionaliza a participação do inconsciente. Tem efeito promotor e gerador de vida" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 909). Lançando mão de uma obra literária, Jung exemplifica: "Como diz Fausto: 'Quão diferente é a atuação deste sinal sobre mim […]'" (Ibid.).

Como símbolo, a obra de arte junguiana carrega elementos da consciência - caso contrário, a execução e a recepção nem seriam viáveis - e do inconsciente - o que lhe confere este potencial de múltiplas significações -, mas não coincide com nenhum deles.

> O símbolo é sempre um produto de natureza altamente complexa, pois se compõe de todas as funções psíquicas. Possui um lado que fala à razão e outro inacessível à razão, pois não se constitui apenas de dados racionais, mas também de dados irracionais fornecidos pela simples percepção interna e externa. A carga de pressentimento contida no símbolo afeta tanto o pensamento quanto o sentimento, e a plasticidade que lhe é peculiar, quando apresentada de modo perceptível aos sentidos, mexe com a sensação e a intuição (Ibid., par. 912).

Ao processo formador de símbolos, Jung deu o nome de função transcendente, compreendendo por tal termo “não uma qualidade metafísica, mas o fato de que por esta função se cria a passagem de uma atitude para outra” (Ibid. par. 917). A função transcendente é tão cara a Jung que ele a relacionava com toda a articulação entre a consciência e o inconsciente, pois ela "lança uma ponte sobre a brecha existente entre o consciente e o inconsciente" (JUNG, 1916(1942)/2007, par. 121); ela tem a função de mediação dos opostos (JUNG, 1921-1949/2013).

Em outras palavras, a transformação da energia psíquica, da libido, se opera através do símbolo (JUNG, 1928/1983). E o nascimento de um símbolo implica na colaboração entre estados opostos, em um fazer conjunto entre a consciência e o inconsciente. Muitas das considerações que Jung fez sobre símbolo foram apresentadas em *Tipos Psicológicos* (JUNG, 1921-1949/2013), livro que contém suas ideias sobre tipologia.

A tipologia que Jung propôs baseia-se em duas atitudes, a introvertida e a extrovertida, e em quatro funções das quais a consciência pode se valer: pensamento, sentimento, sensação e intuição. Jung atentava para a atitude e para as funções que se constelam na consciência de uma pessoa, chamando-as de superiores, mas considerava, também, que no inconsciente estariam as chamadas funções inferiores que não são facilmente acessadas pela consciência - as funções opostas àquelas da consciência. Enfim, o símbolo, em termos tipológicos, é influenciado por todas as funções, as superiores e as inferiores, "pois a oposição entre ambas as funções ou grupo de funções é tão grande […] que […] há necessidade de um terceiro elemento que possa, ao menos, equivaler aos outros dois" (Ibid., par. 164) Ampliando esta noção, temos que o símbolo emerge entre e além de polos opostos - consciência-inconsciente, pensamento-sentimento, sensação-intuição… -, o símbolo pode exprimir um "caminho no qual se conciliariam o sim e o não" (Ibid., par. 162), o símbolo funda-se em um "estado ou processo intermediário que […] dará um conteúdo não muito perto nem muito longe de ambos os lado" (Ibid., par. 169).

Um símbolo pode surgir a partir de um conflito causado pelo aparecimento de um obstáculo aparentemente insolúvel que interrompe o fluxo libidinal;

> Sempre que ocorre um represamento da libido, os opostos, antes unidos no fluxo constante da vida, se dividem e se enfrentam como adversários, sedentos de batalha. Esgotam-se, então, numa luta prolongada cuja direção e desfecho são imprevisíveis; mas, da energia que perdem,

> constrói-se aquela terceira coisa que é o começo de um caminho novo" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 133).

A energia que se perde na tentativa de solução do conflito se volta ao inconsciente, possibilitando a emergência, na consciência, de um conteúdo novo, daquela terceira coisa, do símbolo.

O conflito também pode provir da tensão gerada pela divergência entre conteúdos da consciência e do inconsciente; enquanto alguns conteúdos e atitudes vigoram na consciência de modo unilateral e excludente, no inconsciente são constelados os elementos opostos, rejeitados, muitas vezes configurando uma antítese em relação à tese vigente na consciência. Quanto mais estanque for a atitude consciente, mais energia terá a respectiva constelação inconsciente; se esta adquirir energia suficiente para ultrapassar o limiar da consciência, irromperá na consciência (JUNG, 1958/2013a).

Em qualquer um dos casos, dá-se uma síntese:

> Pela atividade do inconsciente emerge novo conteúdo, constelado igualmente pela tese e antítese, e que se comporta compensatoriamente para com ambos. Uma vez que este conteúdo apresenta uma relação tanto com a tese quanto com a antítese, forma uma base intermediária onde os opostos podem unificar-se (JUNG, 1921-1949/2013, par. 914).

Em última análise, os símbolos envolvem uma dinâmica de compensação ou de complementariedade. Mesmo antes de pensar a dinâmica compensatória da psique em termos energéticos, Jung já se valia desta ideia desde o início de sua carreira como psiquiatra, pautado em suas observações e práticas referentes à psicopatologia (cf. JUNG, 1914/2013b). A compensação se dá por conta da tendência da psique de se autorregular, pois, como afirmou Jung: "o inconsciente se comporta de maneira compensatória ou complementar em relação à consciência. Podemos inverter a formulação e dizer que a consciência se comporta de maneira compensatória com relação ao inconsciente" (JUNG, 1958/2013a, par. 132). Ainda de acordo com Jung: "Isso acontece em analogia à lei fundamental da conservação da energia, pois também os nossos fenômenos psíquicos são *processos energéticos*. Nenhum valor psíquico pode desaparecer sem ser substituído por um equivalente" (JUNG, 1928 (1931)/2013, par. 175); isto é, os fenômenos psíquicos que encontram-se fora das margens da consciência, embora não sejam apreendidos conscientemente, não deixam de ter existência.

A conduta seletiva e direcionada da consciência, apesar de acarretar em exclusões muitas vezes radicais, é de extrema importância, pois garante que atividades e processos que exigem persistência, foco e regularidade, como muitas das ciências e das civilizações, sejam realizados e aprimorados. Assim, "a unilateralidade é uma característica inevitável, porque necessária, do

processo dirigido, pois direção implica unilateralidade. A unilateralidade é, ao mesmo tempo, uma vantagem e um inconveniente" (JUNG, 1958/2013a, par. 138).

Em geral, a atividade compensatória costuma ocorrer de forma natural, regulando via inconsciente a atitude consciente. Portanto, normalmente não se assemelha a um contraste, mas a algo que equilibra e complementa a atitude consciente. Jung evitou propositalmente a ideia de uma relação opositora, "porque consciente e inconsciente não se acham necessariamente em oposição, mas se complementam mutuamente, para formar uma totalidade: o *si-mesmo*" (JUNG, 1928(1934)/2007, par. 274). Apesar destas ressalvas, Jung usou mais o termo "compensação" do que "complementariedade", e é importante salientar este último viés. A palavra "compensação", apesar dos apontamentos de Jung, costuma trazer uma ideia de falta, de exclusão radical, de desequilíbrio - acontecimento psíquico comum, mas não o único. Complementariedade, por sua vez, usualmente não alude a uma discrepância tão intensa; há, também, algo que falta, mas de modo mais sutil, algo que precisa ser concluído, arrematado, provido de outra(s) tonalidade(s), outra(s) postura(s), sem necessariamente ir ao polo oposto. Ou seja, apesar do conceito junguiano ser denominado de "compensação", ele engloba, também, o significado de complementariedade, que por vezes trata-se de enfatizar um aspecto já presente, e não de impulsionar seu oposto.

A compensação psíquica ocorre tanto a nível pessoal, quanto coletivo: "Assim como os indivíduos isoladamente, também os povos e as épocas têm suas atitudes ou tendências espirituais características. […] Onde há tendência há exclusão" (JUNG, 1922/2009, par. 131). Haver exclusão, aqui, significa, conforme apontado há pouco, que a consciência privilegia determinados conteúdos em detrimento de outros; estes últimos permanecem inconscientes e, se dotados da devida carga energética, penetram na consciência de diversas formas, dentre elas, sonhos, sintomas, mitos e manifestações artísticas.

É mais comum encontrar nos escritos de Jung a ideia de arte como uma compensação coletiva (JUNG, 1921-1949/2013, 1922/2009, 1925/2014, 1930/2009, 1958/2013a, 1957/2008) do que individual (JUNG, 1908/2013, 1910(1946)/ 2013), por exemplo: "Assim como o sonho procura manter um equilíbrio psicológico preenchendo a atitude da consciência do dia com os elementos inconscientes, assim a arte equilibra a tendência pública geral de uma determinada época" (JUNG, 1925/2014, p. 93). A obra de arte é compreendida, assim, como um símbolo do espírito da época e/ou de determinada nação (JUNG, 1921-1949/2013, 1922/2009, 1930/2009, 1932/2009a, 1933(1934)/2013, 1945/1990, 1957/2008, 1958/2013b, 1943(1948)/2013, 1905/2008, 1954/1990) e sendo o símbolo - a obra - portador de sentidos pressentidos, mas não imediatamente compreendidos, a obra de arte é uma antecipação (JUNG, 1921-1949/2013,

1925/2014, 1928(1931)/2013, 1930/2009, 1932/2009a, 1957/2008); ela traz à consciência coletiva algo inédito, uma atitude não usual e que muitas vezes só é compreendida posteriormente*[4].

Obras de arte, por anteciparem uma tendência vindoura e regularem as atitudes estanques da sociedade têm um potencial educativo, em um sentido bastante específico. Nas palavras de Jung: "É aí que está o significado social da obra de arte: ela trabalha continuamente na educação do espírito da época, pois traz à tona aquelas formas das quais a época mais necessita" (JUNG, 1922/2009, par. 130). Em outro momento, Jung (1921-1949/2013) propôs que esta ação educativa não se limita à mesma época em que a obra de arte foi criada, mas pode se estender a momentos futuros também. A influência educativa da arte decorre do fato de os artistas exprimirem um "'saber' inconsciente geral" (Ibid., par. 319), isto é, "recolhem do fundo do inconsciente coletivo e proclamam o que outros apenas sonham" (Ibid., par. 318), antecipam, pois, uma tendência talvez já pressentida pela sociedade, mas ainda não dotada de energia suficiente para irromper na consciência. Pelo símbolo que se forma com a obra de arte, a libido pode ser mobilizada - em momento contemporânea e/ou futuro - e a tendência inconsciente da época que necessita tornar-se consciente, pode, enfim, vir à tona.

Do mesmo modo como ocorre a regulação coletiva, a obra de arte também pode complementar algo no âmbito pessoal (JUNG, 1908/2013, 1910(1946)/2013), relacionada ao artista e/ou ao receptor. O artista, ao dar forma a imagens provindas de seu inconsciente, possibilita que tais imagens se concretizem no campo da consciência, acarretando em uma nova dinâmica entre os conteúdos inconscientes e as noções conscientes. Em relação ao receptor, o contato com a obra de arte pode, como apresenta o capítulo *A Relação da arte com os conceitos de complexo e de anima*, promover a ativação de complexos na consciência de quem a observa. Além disso, Jung considerou, embora de forma breve, a fruição de obras de arte como uma forma de equilibrar, através da numinosidade da obra, a rigidez decorrente de um cotidiano automático. Questionou: "Quem jamais sentiu a necessidade de compensar a aridez de sua vida de trabalho com a fruição da arte poética e da música, e de devolver ao corpo a força e a beleza roubadas por uma vida sedentária?" (JUNG, 1908/2013, par. 347). Vale apontar que, no contexto dessa citação, em 1908, Jung associava a arte à beleza, nos moldes do ideal romântico alemão, mas remeteu-se também à força que a arte pode propiciar, uma força propulsora de movimentações psíquicas e que inclui também o corpo. Ou melhor, que não separa o corpo da psique. A apreensão de uma obra de arte envolve o corpo todo; isto vem se evidenciando desde a arte moderna, mas dá-se com grande precisão na arte contemporânea, conforme as obras foram saindo dos pedestais para compartilharem o espaço expositivo com o receptor (TASSINARI, 2001) e, sobretudo, nas obras interativas, que incluem o receptor - sua ação física - na sua própria constituição.

---

*[4] O enfoque no aspecto compensatório de obras de arte, situando-as em relação à época vigente, é um viés interessante para articular psicologia analítica, arte e atitudes sociais. Jaffé (2008), por exemplo, desenvolveu um trabalho nesse sentido, voltando-se à arte moderna e Colonnese e Wahba (2014) fizeram algo análogo em relação à arte contemporânea.

Em qualquer uma das perspectivas, enquanto regulação pessoal ou coletiva, é necessário ter em mente um aspecto importante do símbolo: o fato deste ser sempre contextualizado; sua parcela consciente o veste das possibilidades de compreensão de sua época e de sua cultura. Pela mesma lógica, o equilíbrio psíquico que promoverá também estará alinhado com as tendências conscientes de seu contexto.

O fato de a obra de arte estar intimamente ligada ao contexto de sua criação e de sua recepção não significa que o caráter simbólico de determinada obra seja necessariamente anulado pela distância temporal ou cultural de sua criação. Contudo, algumas passagens de Jung não levam isso em consideração e dão a entender que a obra de arte só será vista como simbólica e impactante se for apreendida no mesmo período que o de sua criação. Uma importante definição de obra de arte feita por Jung se encontra atrelada a essa limitação: "O critério da arte é que ela nos emociona. Constable já não nos emociona, mas certamente emocionou as pessoas de seu tempo. Com toda probabilidade a arte produzida agora seria anátema para nossos antepassados. Não teria nenhum valor para eles" (JUNG, 1925/2014, p. 93). Contudo, com uma leitura mais ampla dos textos de Jung, é possível inferir que a forma como o símbolo será apreendido nos diferentes contextos provavelmente é variável, mas sua capacidade de emocionar se mantém ao longo de anos. O próprio Jung defendeu que a obra de um artista muitas vezes não é reconhecida de imediato - o que contradiz seu pensamento expresso na citação anterior: "A glória desse criador, se é que terá alguma, será póstuma e se atrasa normalmente por vários séculos" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 319). Mais do que isso, as obras clássicas da Antiguidade foram por muito tempo tomadas como modelo artístico, inclusive por épocas ulteriores. Foi somente com o Iluminismo, com a ascensão de ideias da ciência moderna que as obras clássicas foram se tornando menos relevantes (Habermas, 1992). Nem é preciso ir tão longe: os mais de 230 mil visitantes da exposição *Mestres do Renascimento: Obras-Primas Italianas,* ocorrida em São Paulo em 2013, para citar apenas um exemplo, indicam que as obras não contemporâneas e não conterrâneas também instigam e mobilizam o público. (EXPOSIÇÃO COM OBRAS RENASCENTISTAS É PRORROGADA NO CCBB, 2013).

A fragilidade da correlação entre o efeito da obra e a época se pauta, também, no fato de as barreiras entre as épocas, as datas e os termos que determinam um período, serem relativamente arbitrários e incertos, externos à complexidade da época vivida. Danto (2006), ao comentar sobre divisões históricas na filosofia, citou a filosofia antiga, a medieval e a moderna, e complementou: "Se as coisas realmente são como a estrutura de nossa mente exige que pensemos, não é algo que possamos afirmar" (p. 8). A arte moderna, em voga em 1925 - época do seminário mencionado acima -, por exemplo, tem características diversas que dificultam que se trace um retrato exato desta arte - e, claro, desta época. Segundo Argan (2013), "mesclam-se, nas correntes *modernistas*, muitas vezes de maneira confusa, motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos e alegórico-poéticos, humanitários e sociais" (p. 185). O próprio termo

"moderno" pode dar margem a diversas interpretações. De acordo com Habermas (1992), "a palavra 'moderno' foi empregada pela primeira vez em fins do século V, para marcar o limite entre o presente, que há pouco se tornara cristão, e o passado romano-pagão. Com conteúdos variáveis, a 'modernidade' sempre volta a expressar a consciência de uma época que se posiciona em relação ao passado da Antiguidade" (p. 100). Voltando a Danto, o autor, após salientar a imprecisão das divisões históricas e questionando se a realidade corresponde às estruturas propostas, acrescentou: "Mas isso nem tem tanta importância, pois não temos outro modo alternativo de pensá-las" (DANTO, 2006, p. 8).

Se, por um lado, as divisões históricas organizam nossos estudos, por outro, não podemos nos restringir a pensar as épocas isoladamente; as épocas se conectam e se influenciam mutuamente; o renascimento não teria sido como foi, se não tivesse havido a Idade Média. Sobre a sucessão dos movimentos artísticos e como a sequência em que surgem os determinam, Danto novamente nos auxilia ao apontar que as mudanças que aparecem na pintura ao longo da história "foram mudanças profundas no modo como a pintura representa o mundo, mudanças […] que se desenvolvem a partir de seus predecessores e em algum grau em reação a eles, bem como em resposta a todos os tipos de força extra-artísticas na história e na vida" (2006, p. 10). Além disto, a consolidação de um novo movimento não necessariamente invalida o anterior; o atual pós-modernismo, por exemplo, "está longe de tornar o modernismo obsoleto. Pelo contrário, ele joga uma nova luz sobre o modernismo e se apropria de muitas de suas estratégias e técnicas estéticas, inserindo-as e fazendo-as trabalhar em novas constelações" (HUYSSEN, 1991, p. 75).

A compreensão de uma determinada época também está sujeita àquilo que permite o momento histórico em que a leitura é realizada. Entendemos a Idade Média de forma distinta da dos renascentistas, os quais possuíam uma compreensão distinta da dos iluministas, e assim por diante. Nas palavras de Habermas, "os homens também se consideravam 'modernos' na época de Carlos Magno, no século XII, e na época do Iluminismo" (1992, p. 100-1) e não apenas após o Renascimento, "com o qual se iniciam, *para nós*, os tempos modernos" (Ibid., grifos do autor).

Assim, por mais complexo que seja pensarmos em épocas segregadas, o contexto não deve ser descartado - mas nem tomado como algo aprisionador. É inegável que cada momento sócio-histórico traça limites e possibilidades específicos - e é importante ter isso em mente nesta proposta de ler Jung e pensar a arte em um contexto diferente ao do autor, anos depois de seus escritos, em um país distinto ao dele e sob um cânone artístico diverso. Mas, se a obra ultrapassa a pessoalidade do artista, é capaz que ela também extrapole os limites da época de seu criador. Re-enfatizando a ideia exposta há pouco, a obra de arte poderá emocionar, impactar, chocar, em diferentes momentos históricos, mas qual aspecto da obra provocará tais reações pode ser variável de acordo com o público que a recebe. Em outras palavras, o símbolo tem uma base arquetípica à qual são associados conteúdos conscientes que lhe dão sua forma aparente; "os arquétipos são elementos estruturais numinosos da psique e possuem certa autonomia e energia

específica, graças à qual podem atrair os conteúdos do consciente a eles adequados" (JUNG, 1912(1952)/2013, par. 344). O símbolo, devido a sua base arquetípica, atemporal, é numinoso, é dotado desta "energia específica própria do arquétipo" (Ibid.) e cuja "vivência […] não é só impressionante, mas de fato 'comovente'" (Ibid.).

Para além disso, o público da obra deve ser totalmente levado em conta nas articulações entre psicologia analítica e arte, pois para Jung, "depende da atitude da consciência que observa se alguma coisa é símbolo ou não" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 907). A obra de arte, assim, só se constitui como um símbolo, como uma "base intermediária onde os opostos podem unificar-se" (Ibid., par. 914) quando é experienciada por alguém. Sem um leitor, um espectador, um ouvinte, a obra fica incompleta; suas possíveis aberturas permanecem ocas, silenciadas, estáticas.

Ainda no campo de interação entre a obra e o público, é importante lembrar que a tendência psíquica a buscar um equilíbrio não garante que as atitudes rigidamente priorizadas sejam relativizadas, nem que os aspectos rejeitados sejam considerados. É a postura do ego que garantirá o "êxito" da autorregulação. É necessário que haja uma atitude consciente que reconheça na expressividade da obra algo novo, diferente, algo pressentido, mas ainda carente de total compreensão. Cabe a quem observa a obra - ou qualquer outro símbolo - evidenciar e aceitar as facetas inconscientes que ela carrega, acolhendo-as na esfera da consciência. É a elaboração simbólica que garante a regulação psíquica - ainda que momentaneamente, pois a adaptação é um processo contínuo. Assim, o símbolo

> pressupõe uma função que cria símbolos e uma outra função que entende o símbolo. Esta última não está compreendida na criação do símbolo; ela é, ao contrário, uma função em si que poderíamos chamar de pensar simbólico ou de compreensão do símbolo. A essência do símbolo consiste em apresentar uma situação que não é totalmente compreensível em si e só aponta intuitivamente para seu possível significado. A criação de um símbolo não é um processo racional […]. A compreensão do símbolo exige uma certa intuição que capta, aproximadamente, o sentido desse símbolo criado e o incorpora na consciência (JUNG, 1921-1949/2013, par. 162).

Desta forma, a obra de arte, se experienciada como processo simbólico, tem "efeito libertador, pois […] exprime o pleno direito à existência de todas as partes da psique […]" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 912).

Com isso, abre-se uma faceta importante da definição junguiana de obra de arte: a relação desta com seu receptor. Para melhor compreender as possíveis articulações entre psicologia analítica e arte, este trabalho conta com um capítulo (*Jung espectador*) dedicado à maneira que Jung se posicionava enquanto espectador de obras de arte - o que certamente influencia seu modo de compreender a arte. Por ora, não será apresentada a leitura de Jung de nenhuma obra

específica, mas serão destacadas algumas frases que deixam claro o quanto Jung considerava que obras de arte podem ter um efeito arrebatador em quem as observa - inclusive ele mesmo. Por exemplo: "[…] o grande segredo da vida que sentimos diretamente na criatividade" (JUNG, 1922/2009, par. 120); "o brilho dourado da mais nobre criação" (Ibid., par. 103); "[…] força imagística da poesia" (JUNG, 1930/2009, p. 74); "O segredo do mistério criador […] é um problema transcendente e não compete à psicologia respondê-lo. Ela pode apenas descrevê-lo" (Ibid., par. 155). Foi partindo destas sensações - relacionadas ao inexplicável - provocadas por uma obra de arte que Jung propôs suas mais diretas contribuições à arte.

De acordo com Jung (1922/2009), "a obra nos oferece uma *imagem* elaborada no sentido mais amplo" (par. 124) e só é possível analisar tal imagem, buscar nela sentidos não evidentemente explícitos, caso esta se apresente como símbolo. Para discorrer sobre o modo que a psicologia analítica oferece para analisar a imagem proposta pela obra, Jung citou Gerhart Hauptmann: "'Poesia significa deixar ressoar atrás das palavras a palavra primordial'. Traduzida para uma linguagem psicológica, nossa primeira pergunta seria: a que imagem primordial do inconsciente coletivo pode ser reduzida a imagem desenvolvida na obra de arte?" (Ibid.).

Em muitos textos, inclusive no acima citado, Jung usou os termos "arquétipo" e "imagem primordial" em sentido equivalente. A primeira vez que empregou a palavra "arquétipo"*[5] foi no texto *Instinto e Inconsciente* (JUNG, 1919/2013), no qual há uma nota de rodapé escrita pelos editores que contextualiza o conceito e delibera sobre as confusões que podem decorrer do uso da expressão "imagem primordial" como sinônimo de "arquétipo":

> A expressão 'imagem primordial' em si sugere um conteúdo muito mais preciso do que o termo 'arquétipo', que - como o próprio Jung explica em outro local - representa um conteúdo essencialmente inconsciente e consequentemente desconhecido, um fato formativo ou um elemento estrutural. O arquétipo só se herda enquanto elemento estrutural, como fator ordenado presente no inconsciente, ao passo que a imagem 'ordenada' por ele e percebida pela consciência volta sempre a aparecer como variante subjetiva na vida de cada indivíduo (Ibid., par. 270, n. 8).

No tocante à arte, o uso alternado e equiparado das palavras "arquétipo" e "imagem" pode acarretar em confusões e estreitamentos. Jung falou em reduzir a obra a uma imagem, mas, a nosso ver, se esta sugestão for seguida de forma literal ela pode ir na contramão da noção junguiana de obra de arte e também do conceito de arquétipo. Este último é compreendido como

---

*[5] A noção junguiana de arquétipo se fundamenta nas ideias de outros pensadores, tais como Platão, Adolf Bastian, Hubert e Mauss e Hermann Usener. Para Jung, sua contribuição a este tópico não consistiu, portanto, em observar este fato pela primeira vez, mas "foi por ter provado que os arquétipos não se difundem por toda parte mediante a simples tradição, linguagem e migração, mas ressurgem espontaneamente em qualquer tempo e lugar, sem a influência de uma transmissão externa" (JUNG, 1939(1950)/2008, par. 153). (Para uma descrição de como Jung desenvolveu seu conceito de arquétipo, conferir HUMBERT, 1985).

uma pré-disposição psíquica inata, comum a toda humanidade, uma potencialidade que impulsiona e influencia todas as ações, ideias e sentimentos humanos. "O típico humano do homem é a forma especificamente humana de suas atividades. O típico específico já está contido no germe" (JUNG, 1939(1950)/2008, par. 152). Seu conteúdo não é determinado, apenas sua forma, seu direcionamento. A determinação de um conteúdo arquetípico só ocorre mediante a participação da consciência; o que preenche a possibilidade formal é a experiência consciente (JUNG, 1939(1950)/2008).

Jung atentou diversas vezes para a inacessibilidade do arquétipo em si, ao fato de só conseguirmos apreender as manifestações arquetípicas. Sobre a determinação do conteúdo, a expressão que é configurada a partir do arquétipo, Jung declarou: "a princípio ele [o arquétipo] pode receber um nome e possui um núcleo de significado invariável, o qual determina sua aparência, apenas a princípio, mas nunca concretamente. O *modo* pelo qual, por exemplo, o arquétipo da mãe sempre aparece empiricamente, nunca pode ser deduzido só dele mesmo, mas depende de outros fatores" (Ibid., par. 155). A presença inevitável destes outros fatores já nos afasta do arquétipo em si e, nesse sentido, a imagem primordial, tomada como sinônimo de arquétipo, como bem observa Humbert (1985), diz respeito a uma forma funcional e não a uma representação exata e estática; a imagem influencia a atividade; "a imagem é considerada muito mais por sua ação que pelos elementos representativos que a compõem" (Ibid., p. 97).

Tendo exposto isso e lembrando que a obra de arte, para a psicologia analítica, é imbuída de uma dimensão desconhecida, de potencialidades e sentidos latentes, retomemos à questão de Jung: "a que imagem primordial do inconsciente coletivo pode ser reduzida a imagem desenvolvida na obra de arte?" (JUNG, 1922/2009, par. 124). Ora, se é intrínseca à obra sua não exata determinação e se é própria da definição de arquétipo sua inacessibilidade, aproximar a imagem, o símbolo proposto pela obra a uma imagem primordial não se trata exatamente de uma redução, no sentido de uma explicação definitiva, mas, talvez, de uma compreensão de sua determinação, do movimento psíquico que a obra suscita. O mistério da obra de arte é decorrente, sobretudo, da numinosidade do arquétipo - este caráter numinoso, Jung (1946/2013) associava a algo da esfera do espiritual ou da magia, a algo que não provém das camadas pessoais do inconsciente e que não encontra correspondência exata na consciência. O arquétipo possui importante valor afetivo, pois "como fato numinoso que o é, o arquétipo determina a natureza e o curso do processo de configuração […]" (Ibid., par. 411). Reconhecer na obra de arte uma imagem primordial, muitas vezes, pode não evocar uma representação exata e linear, mas assegurar o espaço do mistério, do desconhecido e do eternamente vivo em nossas vidas, afinal,

> Os princípios fundamentais […] do inconsciente são indescritíveis, dada a riqueza de referências, apesar de serem reconhecíveis. O intelecto discriminador sempre procura estabelecer o seu significado unívoco e perde o essencial, pois a única coisa possível de constatar e que corresponde à sua natureza é a multiplicidade de sentido, a riqueza de

> referências quase ilimitadas que impossibilita toda e qualquer formulação unívoca (JUNG, 1934(1954)/2008, par. 80).

Ao introduzir a imagem primordial - o arquétipo - em sua compreensão de obra de arte, Jung fundamentou novamente a ideia de que a obra de arte transcende a pessoalidade do artista. "Quem fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga, elevando simultaneamente aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade […]" (JUNG, 1922/2009, par. 129). Jung defendia que, se a obra de arte fosse considerada unicamente pelos condicionamentos pessoais do artista, não seria possível alcançar sua essência, pois "a essência da obra de arte não é constituída pelas particularidades pessoais que pesam sobre ela […]; pelo contrário, sua essência consiste em elevar-se muito acima do aspecto pessoal. Provinda do espírito e do coração, fala ao espírito e ao coração da humanidade" (JUNG, 1930/2009, par. 156). No núcleo do complexo criativo que possibilitou a produção de uma obra de arte reside uma força arquetípica; a obra é resultado de uma ação conjunta entre a consciência e o inconsciente e, por isso, mantém-se viva, impactante, a cada nova observação, para além do contexto pessoal de seu criador.

> Este é o segredo da ação da arte. O processo criativo consiste (até onde nos é dado segui-lo) numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada. De certo modo a formação da imagem primordial é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista, dando novamente a cada um a possibilidade de encontrar o acesso às fontes mais profundas da vida que, de outro modo, lhe seria negado (Ibid., par. 130).

A obra de arte, desde sua criação até sua recepção, é ligada à esfera do inconsciente coletivo - o substrato da psique que é inato e universal, que não se origina de vivências pessoais, mas possui conteúdos, os arquétipos, que são idênticos, enquanto potencialidades, em todos os seres-humanos, é "portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo" (JUNG, 1934(1954)/2008, par. 3).

Para abordar este aspecto da obra de arte, Jung recorreu a dois outros termos, além de "arquétipo" e "imagem primordial", a saber: "vivência originária" e "*participation mystique*". A vivência originária é o que embasa a obra de arte, o artista cria a partir dela; "a vivência originária é carente de palavra e imagem, tal como uma visão num 'espelho que não reflete'. A vivência originária é um pressentimento poderoso que quer expressar-se, um turbilhão que se apodera de tudo o que se lhe oferece, imprimindo-lhe uma forma visível" (JUNG, 1930/2009, par. 151). Vivência e imagem, originária e primordial, dizem respeito aos arquétipos, às formas apriorísticas que antecedem e dão origem a toda atividade humana. Jung emprega a ideia de vivência originária para falar da criação artística, e a ideia de imagem primordial para referir-se à obra

acabada - ainda que o espectador, ao ter contato com a obra, permitindo que ela atue sobre ele, possa compreender qual foi a vivência originária do artista (Ibid.).

No texto *Relação da Psicologia Analítica com a Obra de Arte Poética* (JUNG, 1922/2009) Jung - conforme exposto em citação acima - atribuiu o segredo da ação da arte à ativação do arquétipo e a sua transcrição, elaboração e formalização como obra de arte. No texto *Psicologia e Poesia* (JUNG, 1930/2009), Jung apresentou ideia bastante semelhante, mas com outras palavras: "O segredo da criação artística e de sua atuação consiste nessa possibilidade de reimergir na condição originária da *participation mystique*, pois nesse plano não é o indivíduo que vibra com as vivências; não se trata mais aí das alegrias e dores do indivíduo, mas da vida de toda a humanidade" (Ibid., par. 162). Jung retirou a noção de "*participation mystique*" de Lévy-Bruhl e esta é definida como "uma espécie singular de vinculação psicológica com o objeto. Consiste em que o sujeito não consegue distinguir-se claramente do objeto, mas com ele está ligado por relação direta que poderíamos chamar de identidade parcial. Esta unidade se baseia em uma unidade apriorística de objeto e sujeito" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 871). Jung utilizava muito esta ideia para falar de um estado primitivo, enquanto oposição a um estado civilizado, das vivências típicas daqueles que ele chamava primitivos - tribos indígenas, povos africanos, etc. Contudo, como mostra a ideia acima exposta sobre o segredo da criação artística, este é um estado psicológico mais ou menos recorrente em qualquer ser-humano e em qualquer cultura. Pode dar-se entre pessoas ou entre uma pessoa e uma coisa; o objeto (o outro, pessoa ou coisa) normalmente exerce certa influência mágica, absoluta sobre o sujeito. Porém, como apontou Jung, tal relação não necessariamente implica em um envolvimento da identidade total; pode ocorrer que a identificação entre os dois esteja relacionada apenas a algumas de suas partes. A unidade apriorística acima mencionada diz respeito a uma condição inconsciente ou até pré-consciente; uma condição originária isenta de separações e distinções. Uma condição onde todos se assemelham e que alcança a base comum da humanidade.

A obra de arte faz reverberar as potencialidades arquetípicas e, assim, possibilita a imersão nesse estado de participação mística. Não se trata, usualmente, de uma imersão muito duradoura, nem que abrange a individualidade inteira do observador ou do artista, pois se assim o for - se houver uma tendência psicótica, por exemplo - a consciência do indivíduo sucumbirá às forças do inconsciente, desconectando-se de seu eu consciente e de toda sua percepção conscientemente orientada. Mas, mesmo que o estado de participação mística seja parcial, o espectador pode sentir-se como parte de um todo, não isolado em sua pessoalidade, mas como elemento de um conjunto que compartilha com ele suas vivências mais profundas. O encontro com uma manifestação arquetípica "é sempre caracterizado por uma intensidade emocional peculiar; é como se cordas fossem tocadas em nós que nunca antes ressoaram, ou como se forças poderosas fossem desencadeadas de cuja existência nem desconfiávamos" (JUNG, 1922/2009, par. 128).

É natural da psique que haja uma interação entre os conteúdos conscientes e inconscientes, mas nem sempre isto ocorre de forma harmoniosa. Os elementos do inconsciente, sobretudo os arquétipos, são, muitas vezes, dotados de uma autonomia que pode tirar a consciência de seu controle habitual. O que possibilita que a relação entre a consciência e o inconsciente permaneça fluida é uma aceitação dos componentes psíquicos estranhos à consciência e a evocação de um processo dialético entre elas. Nas palavras de Jung:

> Uma vez que os arquétipos são relativamente autônomos como todos os conteúdos numinosos, não se pode integrá-los simplesmente por meios racionais, mas requerem um processo dialético, isto é, um confronto propriamente dito que muitas vezes é realizado pelo paciente em forma de diálogo (1934(1954)/2008, par. 85).

Essa premissa aparece também no âmbito da arte. Múltipla de interpretações como é, a obra invoca a participação do espectador para que se complete. É necessário que haja uma relação dialética entre eles para que, por um lado, a obra não passe despercebida ou seja, apreendida apenas superficialmente e, por outro lado, para que a numinosidade da obra não assole a consciência de quem a observa. O contato, certamente, será transformador para ambos; a obra necessita de um público para ser efetivada, para que seu caráter simbólico seja evidenciado e para que algumas lacunas sejam, mesmo que momentaneamente, preenchidas. E o espectador, normalmente voltado ao cotidiano, exercendo funções conhecidas - muitas vezes de modo automático - para garantir sua adaptabilidade, acessa, pela obra, materialização do mergulho criativo do artista, uma dimensão misteriosa, arquetípica - mas ao mesmo tempo, reconhecível, envolta e influenciada pelos determinantes sócio-históricos de seu contexto.

> Para compreender seu sentido, é preciso permitir que ela nos modele, do mesmo modo que modelou o poeta. Compreenderemos então qual foi a vivência originária deste último. Ele tocou as regiões profundas da alma, salutares e libertadoras, onde o indivíduo não se segregou ainda na solidão da consciência, seguindo um caminho falso e doloroso. Tocou as regiões profundas, onde todos os seres vibram uníssono e onde, portanto, a sensibilidade e a ação do indivíduo abarca toda a humanidade (JUNG, 1930/2009, par. 161).

***

É traçada, assim, a obra de arte para Jung. Em síntese: a obra de arte é criada a partir da ativação do *complexo autônomo criativo* e, portanto, sua criação envolve um processo inconsciente. Assim sendo, não é produto das experiências prévias do artista, mas algo genuinamente novo que não pode ser analisado apenas em termos causais. A obra é sempre aberta a novas significações e evoca a sensação de algo pressentido, mas não totalmente

compreendido. Trata-se, pois, de um *símbolo*, um produto mediador que surge, ante algum embate psíquico, da cooperação mútua entre a consciência e o inconsciente - e portanto, carrega elementos de ambos.

A função psíquica do símbolo é a de *compensar ou complementar* alguma atitude defasada, seja porque radicalmente unilateral, seja porque carece de alguma ênfase. A obra de arte é potencialmente compensadora tanto de tendências individuais, atinentes à vida pessoal do artista ou do receptor, quanto de tendências coletivas, iluminando aspectos concernentes a todo um grupo, uma época ou uma nação. A obra de arte é sempre *contextualizada*; a participação da consciência - que está sempre inserida em determinado contexto - em seu processo formador dá limites para as infinitas possibilidades inconscientes e faz com que sua linguagem não seja totalmente incompreensível a quem a observa. Também é contextualizada a recepção da obra; o espectador apreenderá a obra de acordo com suas experiências pessoais e de acordo com a consciência coletiva de seu tempo e de sua cultura. O receptor é essencial à obra, pois esta só se mostra enquanto símbolo se assim a perceberem - ainda que a obra tenha potencialidades simbólicas, estas só deixam de ser potenciais para se efetivarem, de fato, ante uma percepção orientada nesse sentido.

A obra de arte para a psicologia analítica está, assim, mais no âmbito da *experiência* - seja em seu processo de criação, seja em seu processo de recepção - do que no campo de um objeto estático e unívoco. Provavelmente o mais característico da experiência artística seja a *numinosidade* que a envolve e que, consequentemente, impacta, emociona e estremece. Por estas reverberações tão intensas, deduz-se, novamente, que os elementos inconscientes da obra de arte não advém apenas de substratos psíquicos pessoais, mas sim, do inconsciente coletivo. É na relação dialética entre obra e artista ou entre obra e receptor que o caráter arquetípico da obra vem à tona e que ela pode, enfim, ser compreendida com maior amplitude. Esta compreensão, evidentemente, não é fixa nem somente racional, mas tem a ver com o acesso a uma - ou mais de uma - pré-disposição psíquica. O arquétipo não é diretamente acessível, só aparece à consciência como manifestação, ideia, imagem… na obra de arte não é diferente. Mas, talvez porque a obra traga em si indícios de seu fazer criativo e aproxime a vivência arquetípica da consciência, ela sempre mantém algo de misterioso, uma permanente pulsão de alguma possibilidade psíquica; um pulsar que traz orientação para ideias, sentimentos, ações, mas que não empurra para nenhuma direção exata e inflexível, afinal "o arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta" (JUNG, 1934(1954)/ 2008, par. 6).

***

Na caracterização de obra de arte apresentada acima, foram levadas em consideração as premissas junguianas que permitem maior generalização, que remetem a obras de arte que possivelmente são reconhecidas como tais por grande número de pessoas. Contudo, é de se considerar também que dificilmente haverá alguma obra de arte que desencadeará, em todas as pessoas, de maneira semelhante, "forças poderosas [...] cuja existência nem desconfiávamos" (JUNG, 1922/2009, par. 128). Por outro lado, algumas obras podem não ser reconhecidamente simbólicas por muitas pessoas, mas o serem para outras.

Não cabe à psicologia empreender valor mais ou menos artístico a nenhuma obra. Cabe-lhe, porém, pensar a obra - já considerada artística pelos devidos meios, como a estética, a crítica, o mercado, etc. - enquanto experiência simbólica. A obra de arte delineada acima considera, e muito, uma dimensão coletiva e arquetípica, o que, normalmente, faz com que a obra atinja grande número de pessoas, mas não necessariamente da mesma maneira. A apreensão de uma obra pode ser, até certo ponto, generalizada, dadas as facetas arquetípicas e grupais, mas é também totalmente individual; o contato com o arquetípico pode, às vezes, falar mais alto, mas não anula a pessoalidade da vivência, até porque a manifestação arquetípica sempre aparece dotada, também, de fatores conscientes.

Ainda cabe comentar que Jung fez algumas diferenciações qualitativas entre obras de arte - por exemplo, simbólicas e não simbólicas ou psicológicas e visionárias - que, apesar de não serem aqui consideradas como definitivas da compreensão junguiana de obra de arte, serão mencionadas para assegurar a completude desta pesquisa e para serem, se necessário, devidamente contextualizadas. A obra simbólica proposta por Jung se assemelha à descrição oferecida anteriormente, já a não simbólica estaria ligada, apenas, à fruição estética, à função da consciência mais voltada à sensação, não acionando, pois, as outras funções (pensamento, sentimento e intuição). "Daí o fato de a obra simbólica nos sensibilizar mais, mexer mais com o nosso íntimo e raramente permitir um deleite estético puro; ao passo que a obra notoriamente não-simbólica fala mais genuinamente à sensibilidade estética porque nos permite a contemplação harmônica da sua realização perfeita" (JUNG, 1922/2009, par. 119). Porém, Jung reconheceu que o fato da obra não ser simbólica pode ser decorrente da percepção do observador:

> […] se não conseguirmos descobrir nela [na obra] um valor simbólico, estaremos constatando que ela nada mais significa, *pelo menos para nós*, do que aquilo que ela diz abertamente, ou seja: que ela é *para nós* nada mais do que aquilo que aparenta. Digo 'aparenta' - pois é possível que *nossa própria parcialidade* não nos permita maiores ideias (Ibid., par. 124, grifos nossos).

No ensaio *Psicologia e Poesia*, Jung (1930/2009) distinguiu dois polos por entre os quais move-se a obra literária: o modo psicológico de criar e o modo visionário. Ao primeiro associou as

obras cujos temas são familiares à consciência - como se vê, segundo exemplo do próprio Jung, na primeira parte do *Fausto*, onde "a tragédia amorosa explica-se por si mesma" (JUNG, 1930/2009, par. 138). Ao segundo relacionou temáticas que nos são desconhecidas, estranhas e que "exige[m] um trabalho de interpretação" (Ibid.), como ocorre, ainda seguindo o exemplo de Jung, na segunda parte do *Fausto* - temáticas que dizem respeito a uma vivência originária, a qual, pela incompreensibilidade e pela apreensibilidade sempre fluida, suscita certo choque emotivo.

Sem dúvida, há obras mais ou menos compreensíveis, mais ou menos associáveis a conteúdos familiares e recorrentes. Porém, a diferenciação entre psicológico e visionário parece questionável, afinal, o modo visionário não seria também psicológico? Apesar de ficar claro por que Jung considera a obra visionária como diferente da psicológica - pois seu "autor não tem intenções psicológicas, não antecipa a psicologia particular de seus personagens; por isso […] deixa espaço à análise e à interpretação" (JUNG, 1930/2009, par. 137) e porque "a visão é uma vivência originária autêntica" (Ibid., par. 148) - a terminologia empregada retira do campo da psicologia tudo aquilo que não é minimamente familiar à percepção consciente.

Às obras visionárias, Jung atribuiu um caráter simbólico, dando a entender que as obras psicológicas não o possuiriam. Desta forma, as obras visionárias também se assemelham, como as simbólicas, à definição de obra de arte delineada anteriormente. As psicológicas não entrariam nesta definição, e Jung tampouco as definiu como puramente estéticas, como o fez em relação às obras não-simbólicas. Chama bastante atenção que neste texto, Jung (1930/2009) não considerou que o aspecto simbólico depende, também, do observador.

Em outros textos Jung também fez, embora de forma mais breve, diferenciações qualitativas entre certas criações artísticas. Assinalou nas pinturas feitas por uma paciente sua, aspectos essenciais e aspectos não essenciais - ali representados pelos temas de paisagem (JUNG, 1933(1950)/2008). Os primeiros são por Jung classificados como "criações genuínas dos inconsciente" (Ibid., par. 542) enquanto os últimos, segundo ele, viriam de aspectos conscientes. Novamente deu a entender que nem todas as produções artísticas são iguais quando afirmou que "a grande arte consiste na capacidade da pessoa de produzir algo sobre-humano" (JUNG, 1932/2000, par. 1724) e quando diferenciou o "poeta de pequena envergadura" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 318) daquele cuja obra "transcende o destino pessoal" (Ibid.).

Por fim, é preciso apontar que Jung praticamente não se preocupou em fazer distinções entre as diversas manifestações artísticas. Em seus textos dedicados com maior exclusividade à arte (JUNG, 1922/2009 e 1930/2009), referiu-se majoritariamente à poesia, muitas vezes incluindo nesta terminologia qualquer obra literária, mas também teceu comentários sobre as obras de arte em geral. A única especificação que Jung apresenta em relação a diferentes formas artísticas limita-se à diferenciação entre pintura e escultura. Nos *Seminários sobre Psicologia Analítica* (1925/2014), Jung optou por fazer um recorte da pintura para pensar a arte moderna, após um

participante sugerir que usar a noção de arte moderna de forma generalizada poderia comprometer a discussão; é só também após uma pergunta sobre a escultura moderna que Jung diferencia esta da pintura. Segundo Jung, a escultura, por demandar uma forma, exige uma ideia, enquanto a pintura não solicita esta forma e, por isso, pode revelar o fio do desenvolvimento de um conjunto de quadros de determinado artista - para ilustrar esta ideia, Jung citou seu estudo sobre os quadros de Picasso; afirmou que Picasso surpreendeu-se com a sombra em forma triangular projetada pelo nariz sobre a bochecha, depois a própria bochecha se fragmentou em uma sombra de quatro lados… por fim, as figuras geométricas adquiriam valores independentes da figura humana, que se dissolvia gradualmente no espaço.

Se, por um lado, as generalizações a que Jung incorreu podem fragilizar suas ideias sobre obra de arte e a diferenciação entre pintura e escultura por ele apresentada nos *Seminários* não se mostra muito embasada, por outro lado, é possível que Jung não estivesse preocupado em discorrer sobre as particularidades das formas pelas quais a arte se manifesta, mas muito mais sobre o impacto que ela causa, enquanto força criadora e enquanto símbolo a ser apreendido. A obra de arte referida neste trabalho abarca o que há de comum em todas as manifestações artísticas: um processo criativo e uma recepção; a forma do produto intermediário, da obra enquanto objeto isolado, é variável e, sem dúvida, tem implicações específicas; criar e receber um livro, uma música ou um balé são experiências distintas, mas há algo em comum entre elas.

Esse algo em comum constitui-se, primeiramente, de uma relação dialética. A obra de arte da psicologia analítica deve ser abordada enquanto experiência. A obra isoladamente não se encaixa nas premissas junguianas, ela é viva e, assim, só se efetiva pela ação do artista, pela apreensão do receptor e como elemento cultural, que alimenta a cultura, mas é também nutrida por ela. O contato com a obra de arte propicia outra relação dialética: entre a consciência e o inconsciente; entre os aspectos mais evidentes e os apenas pressentidos da obra, entre a totalidade psíquica de quem a produz ou a observa e as tendências coletivas mais ou menos valorizadas. A obra de arte junguiana é, assim, uma obra experienciada, mobilizadora e lubrificante de mecanismos psíquicos enferrujados ou simplesmente desacordados.

## 2.2 A Arte nos textos iniciais de Jung: concepções em transformação

O material coletado na pesquisa bibliográfica feita para este trabalho conta com textos de toda a carreira de Jung. Nos textos mais antigos, da primeira década do século XX, a arte aparece rara e timidamente, entremeada à problemática das doenças mentais - tema sobre o qual Jung se debruçou intensamente, sobretudo enquanto trabalhou no Hospital psiquiátrico Burghölzli da Universidade de Zurique, de 1900 a 1909.

Nessa etapa de sua carreira, o que instigava Jung era a questão do "que se passa no espírito do doente mental" (JUNG, 1961/2012, p. 254). O próprio Jung (Ibid.) afirmou que esse assunto lhe era desconhecido e que a comunidade médica da época não se interessava por ele; "o ensino psiquiátrico procurava, por assim dizer, abstrair-se da personalidade do doente e se contentava com os diagnósticos, com a descrição dos sintomas e dos dados estatísticos. Do ponto de vista clínico que então predominava, os médicos não se ocupavam com o doente mental enquanto ser humano, enquanto individualidade" (Ibid.).

Foi no período em que atuava no hospital, que Jung começou a dar aulas na Universidade de Zurique. Sua primeira aula, cujo título era *O Significado psicopatológico da experiência de associação de palavras*, ocorreu em 21 de outubro de 1905 (BAIR, 2006a). Jung gostava muito de lecionar e suas aulas, que eram abertas a qualquer interessado - mesmo não filiado à universidade - eram tão populares que foram transferidas para a maior sala do prédio. Os temas das aulas de Jung eram bastante variados, trazendo até algumas referências da literatura e da música; falava, por exemplo, sobre histeria, hipnotismo, a psicanálise de Freud, dinâmicas familiares e o "processo mental de escritores (um exemplo era Conrad Ferdinand Meyer) ou músicos (Robert Schumann era outro)" (Ibid., p.136). Jung deixou de dar aulas em 1913.

Na época em que escreveu seus primeiros textos, Jung buscava compreender melhor o que se passava na até então chamada demência precoce, que posteriormente viria a ser conhecida como esquizofrenia. O trabalho de Jung com a psicose marcou o início de sua carreira e contribuiu para sua consagração como psiquiatra; "ele [Jung] teve um papel crucial na formação do conceito moderno de esquizofrenia, e na concepção de que as psicoses têm origem psicológica, tornando-se, portanto, tratáveis pela psicoterapia" (SHAMDASANI, 2005, p. 16).

Evidentemente, muitas de suas ideias ainda não haviam sido elaboradas. Enquanto esteve no hospital, as influências de suas leituras filosóficas não se evidenciavam em suas produções científicas e Jung seguia a tendência da psicologia da época de buscar um modelo para o inconsciente pautado majoritariamente em observações clínicas e que não abarcava especulações metafísicas (SHAMDASANI, 2005). Foi em *Transformações e Símbolos da Libido* (equivalente ao volume V das obras compiladas e atualmente intitulado de *Símbolos da Transformação*) que Jung apresentou pela primeira vez uma noção de inconsciente e de libido mais ampla, que visa conectar a subjetividade à coletividade. Em relação a isso, na introdução do livro, Jung afirmou: "os pesquisadores psicológicos até agora voltaram seu interesse

principalmente para análise de problemas individuais. Contudo, na situação atual parece-me indiscutivelmente necessário ampliar a análise dos problemas individuais pelo acréscimo de material histórico" (JUNG, 1911(1952)/2013, par. 3).

A noção de inconsciente coletivo, que viria embasar seu trabalho com material histórico e tantos outros pontos de sua teoria, foi apresentada em 1916, em uma palestra intitulada *A Estrutura do Inconsciente* (JUNG, 1916/2007). Apesar de determinante no pensamento junguiano e até uma dos pontos distintivos de Jung, Shamdasani (2005) atentou que o inconsciente filogenético que Jung propunha não era inédito, mas derivava de conceitos propostos por diversos autores, entre os quais Hall, Forel, Hering e Ribot. "Seu inconsciente coletivo era uma composição coletiva mesmo, ao se aproveitar das várias concepções transindividuais e coletivas do inconsciente que haviam sido publicadas e formuladas no final do século XIX. Sua formulação representa a culminação e não a inauguração, das concepções coletivas do inconsciente" (Ibid., p. 256).

Isso posto, os texto inicias que serão abarcados aqui ainda não contavam com muitas das proposições que marcam a psicologia analítica - como, além do já mencionado inconsciente coletivo, os conceitos de self e de individuação. Contudo, algumas das premissas que Jung apresentou no início de sua carreira já apontavam para muitas de suas ideias posteriores. A ideia de Jung sobre doença mental não estava formulada como hoje, mas já se apresentavam algumas insinuações semelhantes à concepção atual, por exemplo, a consideração da individualidade do doente.

Vale a pena pincelar como a doença mental é entendida na psicologia analítica, mesmo que tal compreensão ultrapasse - ainda que não se desconecte - daquela da primeira década do século XX. Entende-se que na doença mental há um desequilíbrio psíquico marcado pela "predominância das influências inconscientes […] e a redução da força condutora do consciente" (JUNG, 1928(1934)/2007, par. 252). Entretanto, o desequilíbrio é considerado por Jung como "algo adequado, pois substitui um consciência falha, pela atividade automática e instintiva do inconsciente, que sempre visa a criação de um novo equilíbrio" (Ibid., par. 253). O novo equilíbrio é temporário - logo haverá a necessidade de outro, mesmo em casos não patológicos - e só se efetiva se a consciência acolhe e assimila o que emerge do inconsciente (sonhos, sintomas, atos falhos, fantasias…). E "se o inconsciente dominar a consciência, desenvolver-se-á um estado psicótico. No caso de não prevalecer nem processar-se uma compreensão adequada, o resultado será um conflito que paralisará todo progresso ulterior" (Ibid.).

A psicopatologia é tida, na psicologia analítica, como algo não totalmente generalizável; isto é, apesar dos aspectos comuns em determinadas dinâmicas que permitem o reconhecimento de algumas patologias, Samuels (1989) frisou que a psicopatologia, enquanto expressão individual, é sempre atrelada à individuação e pode representar um risco a este processo que

consiste na "formação e particularização do ser individual e, em especial, é o desenvolvimento do indivíduo psicológico como ser distinto do conjunto, da psicologia coletiva. É, portanto, um processo de diferenciação que objetiva o desenvolvimento da personalidade individual" (JUNG 1921-1949/2013, par. 853). Mais ainda, a ênfase que Jung dava à finalidade e não apenas à causa dos fenômenos - assunto que será tratado adiante -, configura o sintoma e a doença mental como algo de grande significado psicológico (SAMUELS, 1989); algo que pode gerar grande sofrimento consciente, mas que está inserido na regulação psíquica. Como apontou Samuels (1989), a utilização do método sintético no tratamento e no entendimento de doenças mentais implica em considerar o sintoma - ou qualquer outro fenômeno psicológico - *como se* ele tivesse uma intenção específica, o que se relaciona com a perspectiva finalista e com a noção junguiana de compensação. Sobre esta, porém, Jung alertou:

> Embora, na imensa maioria dos casos, a compensação tenha por fim estabelecer um equilíbrio psíquico normal, e se comporte como uma espécie de autorregulação do sistema psíquico, contudo, não podemos simplesmente nos contentar com esta verificação, pois a compensação, em certas condições e em determinadas casos (como, por exemplo, nas psicoses latentes), pode levar a um desenlace fatal (predomínio das tendências destrutivas), como, por exemplo, o suicídio […] (JUNG, 1945/2013a, par. 547)

Assim, a doença mental, na psicologia analítica é compreendida como uma tentativa de equilíbrio psíquico cuja efetivação depende, sobretudo, da relação da consciência com o inconsciente, da interação entre o ego e o self. Ou seja, o olhar para a doença mental envolve um olhar para a possibilidade de abertura e flexibilização do ego, mas também, para sua capacidade de estabelecer barreiras e manter-se suficientemente rígido para impedir uma inundação dos conteúdos inconscientes que emergem a partir da movimentação psíquica.

Também é importante salientar que, nessa época, a arte tinha conotações para Jung - e possivelmente para a sociedade em que ele estava inserido - que depois viriam a ser transformadas, ainda que não necessariamente aniquiladas, sobretudo pela introdução mais intensa e reconhecida da arte moderna em seu cânone cultural.

Sobre os textos iniciais, vale notar a recorrente identificação de artistas como gênios e na associação entre arte e beleza, noções derivadas de concepções kantianas. Estas últimas não serão aqui aprofundadas, dados os limites e os objetivos deste trabalho, mas vale observar algumas implicações da herança kantiana no entendimento de arte em Jung. Em relação ao gênio, este seria dotado de um talento inato, criaria "na existência do Belo *enquanto norma*, cuja realização deveria guiar a voz do poeta e a mão do pintor. […] A liberdade de formar atenderia a leis de necessidade interna; leis adequadas ao cumprimento de um objetivo universal: no caso da arte, a Beleza, ou Harmonia" (BOSI, 1985, grifos do autor). Em outras palavras, "[…] como o talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, é *como se* a natureza

desse regra à arte" (REISDORFER, 2009, p. 98). Ou seja, o artista tido como gênio seria aquele que não se vale da imitação, mas de algo mais assemelhado à inspiração. A obra genial caracteriza-se por sua originalidade. E Jung, de acordo com Reisdorfer, "adota a noção de gênio e artista original, localizando no inconsciente (entendido como natureza) a fonte da criação artística, ou seja, entende que toda produção verdadeiramente artística é involuntária" (Ibid.).

A ideia da criação artística como algo autônomo e a consideração de um inconsciente dotado de força criadora própria permanecem ao longo das obras de Jung. Contudo, uma compreensão mais ampla da criatividade em Jung não pode deixar de lado a fundamental participação do ego em tal processo, fator que nem sempre vem ao primeiro plano nos textos iniciais. Ou seja, a herança kantiana, embora percorra muitas das ideias de Jung relacionadas à arte, ganha outras tonalidades com o desenvolvimento posterior de sua teoria e também com o enraizamento da arte moderna no solo cultural da época - ou conforme Jung foi se apropriando da arte a ele contemporânea. Tem-se, assim, que a teoria junguiana foi incluindo cada vez mais um enfoque na dinâmica entre a consciência e o inconsciente e a arte moderna consolidou-se, entre outros aspectos, como um movimento que vinha complementar o ideal de beleza do mundo artístico com formas abstratas, temas sombrios e outros elementos que podem chocar ou incomodar o receptor - e não apenas causar-lhe sentimentos agradáveis.

Após essa breve exposição, é possível, enfim, entrar nos textos inicias de Jung e em seus encontros com a arte.

***

Sua tese de doutorado, de 1902 (JUNG, 1902/2013), é o primeiro e mais antigo texto das obras compiladas de Jung, e, já ali, há uma rápida citação sobre artistas e poetas. É possível enxergar, nesta breve passagem, todo o tom que percorre os escritos de Jung nos quais coloca arte e doença mental lado a lado, sempre diferenciando os dois fenômenos, mas por vezes soando algo ambíguo, dando a impressão, em casos de leituras desatentas, de equiparar processos artísticos e patológicos*[6].

Ao dissertar, na tese, sobre "estados raros da consciência" (Ibid., par. 1) ainda pouco explorados e definidos pela comunidade científica, como os que ocorrem, por exemplo, na "narcolepsia, letargia, *automatisme ambulatoire*, amnésia periódica […]" (Ibid.), Jung aponta: "Exibem esses estados pessoas com alucinações habituais e as inspiradas; chamam a atenção dos outros sobre si mesmas, ora como poetas e artistas, ora como santos, profetas ou fundadores

---

*[6] Sobre arte e psicose, o trabalho da Dra. Nise da Silveira é grande referência e exemplo de como incentivar a expressão criativa ante ao que poderia ser enquadrado como sintoma a ser erradicado. Mais ainda, o trabalho por ela desenvolvido em muito contribuiu para que as obras criadas em contexto psiquiátrico fossem acolhidas culturalmente e reconhecidas como genuínas expressões artísticas e não como sintomas (cf., p. ex., SILVEIRA, 2015).

de seitas" (Ibid., par. 34). A ambiguidade, neste excerto, advém da afirmativa de que tanto aqueles que apresentam alucinação, como os que apresentam inspiração, compartilham do mesmo estado psíquico. Porém, Jung distinguiu os dois casos e não deixou de falar do aspecto não-patológico destes fenômenos. O próprio título da tese - *Sobre a psicologia e patologia dos fenômenos chamados ocultos* - sugere uma abordagem não apenas focada na patologia, o que se comprova, por exemplo, no seguinte parágrafo: "Por um lado, é muito difícil e, em alguns casos, impossível, separar estes estados das neuroses mencionadas e, por outro, certos traços apontam para além do campo da inferioridade patológica, para uma afinidade mais que simplesmente analógica com fenômenos da psicologia normal, inclusive da psicologia do supranormal, do gênio" (Ibid., par. 3).

Um pedaço de sua tese foi dedicado à criptomnésia, assunto aprofundado três anos depois em um texto inteiro voltado para esse fenômeno caracterizado pela ocorrência de "recordações não reconhecidas como tais" (JUNG, 1905/2013, par. 180). Jung (1905/2013) argumenta que muitos pensamentos saem da zona consciente, mas não deixam de existir, inclusive, retomam à consciência, pois adquirem energia suficiente para tanto; "pode-se dizer que nossa consciência está cheia desses intrusos quase estranhos cuja identidade é difícil de provar" (Ibid., par. 171). Ele estava falando dos complexos de carga emocional*[7] e do fato destes habitarem toda e qualquer psique, não apenas aquelas associadas a quadros patológicos. Para Jung, a histeria, "que nada mais é do que uma caricatura dos mecanismos psicológicos normais" (Ibid., par. 170), talvez pudesse ser caracterizada como uma enorme série de associações inconscientes dotada de alta carga energética e, por isso, "já não pode ser controlada e tiraniza a consciência e a vontade do doente" (Ibid., par. 176). Na sequência, ainda no mesmo parágrafo, Jung relaciona à condição do histérico, a do gênio: "Também o gênio tem que carregar o peso da superioridade de um complexo psíquico […]. Terá que executar as 'ações sintomáticas' que seu talento lhe inspira; colocará na poesia, na pintura e na composição musical seu sofrimento" (JUNG, 1905/2013, par. 176).

A criptomnésia é aí entendida como a emergência, na consciência, de um conjunto de associações inconscientes que embora outrora tenham passado pela percepção consciente, quando retornam à consciência, não são percebidas como algo já vivido, mas como algo novo. Em ambos os textos (JUNG, 1902/2013 e 1905/2013), Jung toma como exemplo de um caso de criptomnésia uma poesia, a passagem da descida ao inferno de *Assim Falou Zaratustra*, de Nietzsche, que, segundo ele, em muito se assemelha a *Blätter aus Prevorst*, "uma revista antiga cheia de ingênuas histórias de fantasmas da Suábia" (JUNG, 1905/2013, par. 180), escrita por Justinus Kerner. Jung, impressionado "com a fidelidade literária dessa reprodução" (Ibid., par. 183), escreveu à irmã de Nietzsche, perguntando se ele já havia lido *Blätter aus Prevorst*. Ela lhe

---

*[7] Em 1902, ano da tese de Jung, o conceito de complexo ainda não havia sido formalmente formulado - isto ocorreu ao longo dos cinco anos (1902-1907) em que Jung trabalhou nos *Estudos de Associação Verbal* e cujos resultados foram publicados entre 1904 e 1910 (STEIN, 2006). Portanto, a referência direta ao conceito de complexo só aparece no texto de 1905.

respondeu que sim, que ele teve contato com textos de Kerner entre os 12 e 15 anos, e possivelmente nunca mais. A conclusão de Jung é que tal caso não pode ser explicado pelo funcionamento normal da memória e que "provavelmente, ao redigir o texto, a história de Kerner se introduziu de mansinho, porque estava associada, de acordo com a lei da semelhança, à ideia geral de 'descida ao inferno'" (Ibid., par. 183).

A leitura destes textos sobre a criptomnésia, novamente pode levar a crer que Jung equipara quadros patológicos e artísticos, dando a entender que a intensidade com que um complexo acomete a consciência de um artista e de um doente mental é semelhante. Porém, embora *Sobre a Psicologia e Patologia dos Fenômenos Chamados Ocultos* (1902/2013) e quase todo *Criptomnésia* (1905/2013) decorram sem distinguir a atitude do ego em um caso patológico e em um caso de criação artística, e nem a obra do sintoma - diferenciação fortemente defendida por Jung em textos posteriores -, bem ao final do texto *Criptomnésia*, Jung oferece tais distinções: "O trabalho do gênio é diferente [de casos de moribundos ou doentes mentais]; ele apanha esses fragmentos distintos [elementos perdidos na memória que vêm à consciência com ricos detalhes] para inseri-los com sentido numa estrutura nova" (1905/2013, par. 185).

Em *A Psicologia da Dementia Praecox: um ensaio* (JUNG, 1907/2013), há um raciocínio semelhante àquele do texto *Criptomnésia*, novamente uma aproximação entre doença mental, complexo e artista com ressalvas que impossibilitam a constatação de uma equivalência entre processos patológicos e artísticos. Analisando a hipótese de que um determinado paciente pudesse ser diagnosticado como demente precoce devido a certas expressões que costumava dizer, Jung conclui que as falas do paciente poderiam, sim, ser ouvidas de alguém com *dementia praecox*, mas também de "histéricos […], como também de pessoas normais, dominadas por um complexo extraordinariamente forte, o que muitas vezes acontece com poetas e artistas" (par. 171). Aqui, além da exclusão do termo "ação sintomática", os artistas são designados como "pessoas normais", sendo claramente excluídos da categoria de "doentes". Considerando o que foi exposto no início deste capítulo, sobretudo a compreensão da doença mental envolvida no processo de individuação, a inserção do termo "pessoas normais" destoa um pouco das premissas da psicologia analítica.

Em 1908, Jung escreveu que os poetas, na maioria das vezes, sabem mais sobre psicose do que os psiquiatras e acrescenta: "O caso que acabo de descrever [de determinado paciente] não é um caso único. Ele é típico de uma classe para a qual certo poeta criou um modelo universal. Esse poeta é Spitteler; o modelo, a *imago*" (JUNG, 1908/2013, par. 355). Na sequência, novamente difere os doentes mentais dos artistas: “A distância psicológica que separa o poeta do doente mental é bem grande. O mundo do poeta é o mundo dos problemas resolvidos. A realidade é o mundo dos problemas não resolvidos. O doente mental é o reflexo fiel desta realidade” (Ibid.). A alusão à *imago* - "aquela independência viva na hierarquia psíquica, aquela autonomia que se cristalizou como particularidade essencial do complexo de sentimentos às custas de experiências

múltiplas" (JUNG, 1911(1952)/2013, par. 62, n. 5) - antecipa o conceito de arquétipo, posteriormente assumido com ímpeto por Jung e "tem apoio no romance *Imago*, de Spitteler, e na antiga ideia religiosa de 'imagines et lares'" (Ibid.).. À medida que a psicologia foi tomando contornos mais definidos, a comparação entre arte e doença diminuiu - apesar de não ter sumido, como vê-se, por exemplo, na análise que Jung faz de Picasso (cf. capítulo *Jung espectador*) - ou, no mínimo, é exposta de forma mais clara, como no seguinte trecho dos *Tipos Psicológicos* (JUNG, 1921-1949/2013):

> […] Em suas obras principais [dos poetas] e em suas inspirações mais profundas eles recolhem do fundo do inconsciente coletivo e proclamam o que outros apenas sonham […]. Quando o conhecimento do inconsciente coletivo atinge tal profundidade que a expressão consciente não mais pode captar-lhe o conteúdo, então já não é possível decidir se se trata de um produto doentio*[8] ou de um produto incompreensível, devido à sua extraordinária profundidade. Por isso um conteúdo profundamente significativo, mas imperfeitamente entendido, pode parecer muitas vezes doentio. Mas conteúdos doentios podem também ser significativos. Em ambos os casos, o acesso é difícil. A glória desse criador, se é que terá alguma, será póstuma e se atrasa normalmente por vários séculos (JUNG, 1921-1949/2013, par. 318-319).

Neste excerto, o uso dos termos "produto doentio" e "conteúdos doentios" chama atenção. O que difere um sintoma de uma obra de arte é a forma como o ego lida com tais manifestações do inconsciente; consequentemente, a forma e o valor que o conteúdo adquirirá dependerão da postura consciente. "O elemento patológico não reside na existência destas ideias [arquetípicas], mas na dissociação da consciência que não consegue mais controlar o inconsciente" (JUNG, 1934(1954)/2008, par. 83). Assim, o aspecto doentio não está no conteúdo em si, mas na relação do ego com os conteúdos psíquicos. No caso dos poetas, Jung os via como aqueles capazes de "ler o inconsciente coletivo. São eles os primeiros a adivinhar as correntes misteriosas que fluem subterrâneas e exprimi-las, segundo a capacidade de cada um, em símbolos mais ou menos eloquentes" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 317).

Os dados até aqui expostos são relevantes para entender como Jung pensava a arte e a psicopatologia no início de sua carreira e como tais concepções foram se transformando conforme a psicologia analítica ia sendo elaborada e conforme Jung ia assimilando as mudanças culturais do contexto em que se encontrava. As transformações de concepções, em Jung, normalmente não são apresentadas - nem elaboradas - de forma única e linear (PENNA, 2013), mas, no que se refere à sua produção do começo do século XX, inclusive às ideias que tangem psicopatologia e arte, há um texto-chave, onde Jung expôs conceitos e atitudes inéditos atinentes ao modo de

---

*[8] O uso do termo "doentio" chama atenção; parece mais acertado que o aspecto doentio se trate da relação do ego com os conteúdos psíquicos.

observar e apreender fenômenos psíquicos. Tal texto inaugura um importante período (1914-1928) em que "Jung reafirma algumas concepções precedentes e explicita a base ontológica de sua teoria - a totalidade que abrange o mundo subjacente e o mundo manifesto -, define os principais conceitos, formulando sua epistemologia, e esquadrinha seu método de investigação da psique" (PENNA, 2013) - o que não significa que tais premissas ficaram estacionadas; foram ampliadas, aprofundadas e até revistas por Jung ao longo de sua vida. Este texto é um apêndice sub-intitulado *A Interpretação Psicológica dos Processos Patológicos* (JUNG, 1914/2013a) do ensaio *O Conteúdo da Psicose* (JUNG, 1908/2013). A primeira edição deste ensaio foi publicada por Freud e, quando reeditado, em 1914, não sofreu alterações, mas foi acrescido de um prefácio e do tal apêndice.

No apêndice, escrito após o rompimento com Freud (em 1913), Jung pôs em relevo, as discordâncias em relação à psicanálise e introduziu ideias fundamentais do paradigma junguiano. Suas críticas se concentraram no método psicanalítico, o analítico-redutivo, e sua ênfase recaiu sobre a proposta de um método alternativo: o construtivo-simbólico. Para acompanhá-lo por suas explanações, pela comparação dos dois métodos, Jung elegeu o *Fausto*, de Goethe, que ali "é tomado como protótipo de toda obra de arte" (REISDORFER, 2009, p. 100).

Jung, reconhecendo a existência, mas não a concomitância de ambas as perspectivas, postulou que o método psicanalítico busca reduzir os produtos psicológicos àquilo que os fundamenta, emoldurando-os, apenas, como algo que se desenvolveu historicamente. Como o apêndice se refere a um ensaio dedicado à psicose, ele afirmou que este método não seria capaz de abarcar a riqueza e as características típicas da "enorme atividade simbólica que existe na *dementia praecox*" (JUNG, 1914/2013a, par. 390). Em outro momento, Jung (1930/2007), sem negar que a investigação redutiva tem alguma importância, argumentou sua opção pelo método construtivo no tratamento das neuroses:

> Por maior que seja o apreço que tenho pela História, acho que nenhuma introspecção no passado e nenhuma revivescência, por mais forte que seja, de lembranças patogênicas (causadoras de doenças) libertam o homem do poder do passado tanto quanto a construção do novo. Tenho plena consciência, no entanto, de que sem introspecção no passado e sem a integração das lembranças importantes que se perderam não é possível criar algo verdadeiramente novo e vital. Mas considero perda de tempo (e um preconceito enganoso) revolver o passado em busca de pretensas causas de doenças específicas; pois as neuroses - não importa que motivos lhes deram origem - são condicionadas e mantidas por uma atitude incorreta que, tão logo seja conhecida, dever ser corrigida *agora* e não no período da infância que já passou" (JUNG, 1930/2007, par. 759, grifo do autor).

Contudo, suas proposições metodológicas não se limitam a casos psicóticos ou neuróticos; pelo contrário, estendem-se a toda psique, em qualquer uma de suas manifestações. Inclusive na arte, na maneira de apreender uma obra de arte:

> Compreender a psique segundo o princípio da causalidade significa compreender somente uma metade. A interpretação causalística do *Fausto* pode nos explicar como a obra de arte foi realizada, mas não explica, de modo algum, o sentido tão vigoroso da criação do poeta, que se mantém vivo porque o vivenciamos de alguma maneira em nós e através de nós. Na medida em que para nós a vida é algo de novo a triunfar constantemente sobre todo o passado, devemos buscar o principal valor de uma obra de arte não em sua progressão causal, mas no efeito vivo que exerce sobre nosso espírito. Ao considerarmos o *Fausto* como uma coisa do passado, estamos, na verdade, desvalorizando-o; o *Fausto* apenas poderá ser entendido se for interpretado como algo em contínuo devir e sempre de novo vivenciável (JUNG, 1914/2013a, par. 398)

A explicação causal e, portanto, o método freudiano, são, segundo Jung, estritamente científicos, dado que a ciência da época buscava - e ainda busca - reduzir analiticamente um fenômeno para compreender sua causa. Elucidar algo pelo princípio da causalidade visa um entendimento objetivo, universal, garantindo, assim, validade científica. O ponto de vista objetivo é totalmente viável, porém, não quando se trata de processos psicológicos, nem da psicologia (JUNG, 1914/2013a).

> Quem entende o *Fausto* objetivamente, isto é, segundo o princípio da causalidade, é semelhante ao homem que procura entender uma catedral gótica - para dar um exemplo drástico - a partir de uma perspectiva histórica, técnica e, por fim, mineralógica. Contudo em que repousa o *sentido* desta obra maravilhosa? Onde se encontra resposta à questão mais fundamental, ou seja, que fim salvífico o homem gótico vislumbra em sua obra, e como devemos entendê-lo subjetivamente, em nós e por nós? Para o espírito científico, esta pergunta parece inútil ou, pelo menos, que nada tem a ver com ciência. E isso, sobretudo, porque entra em choque com o princípio da causalidade, pois sua intenção é claramente especulativa e construtiva (JUNG, 1914/2013a, par. 396).

Todo o conhecimento, de acordo com Jung, é condicionado pela subjetividade; o mundo não é puramente objetivo, mas também é "*como nós o vemos*" (Ibid., par. 397, grifos do autor). Assim como o entendimento objetivo e causal do *Fausto* e da catedral gótica é incompleto, também o é o entendimento da psique que elabora apenas uma compreensão retrospectiva.

É de grande valia para o presente trabalho, a forma como Jung costura metodologia, obra de arte e psique. Tomando como exemplo o *Fausto* - exemplo para os leitores, mas, provavelmente, antes disso, para si próprio -, argumentou a incompletude da compreensão

causal; o efeito da obra transcende os fatores que lhe precederam. Ao que tudo indica, propôs o mesmo para a psique, não como analogia ou metáfora, mas afirmando que tanto obra, quanto psique abrangem uma perspectiva construtiva. Assim, compreender como Jung apreende obras de arte, é também compreender qual é seu entendimento de psique.

> Devemos considerar a psique do mesmo modo [que o *Fausto*]: a psique humana é somente em parte algo *passado* e como tal sujeito ao ponto de vista causal. Por outro lado, porém, a psique é um *devir*, que apenas pode ser entendido de modo *sintético* ou *construtivo*. O princípio de causalidade investiga apenas de que maneira essa psique se tornou o que é agora, tal como ela hoje se apresenta. A perspectiva construtiva, ao contrário, se pergunta como se pode construir uma ponte entre esta psique e seu futuro (JUNG, 1914/2013a, par. 399).

Dois anos antes de escrever o supracitado apêndice, Jung, ainda sem mencionar o método construtivo, já apontava a parcela inconsciente que reverbera por detrás de diversos materiais psíquicos, inclusive obras de arte, e o que os torna abertos, passíveis de diversas significações. Sobre a exploração do inconsciente afirmou:

> Cada momento psicológico tem sua própria história. Cada frase que digo possui, além do significado que pretendo lhe dar conscientemente, um significado histórico e este pode ser bem diverso do seu significado consciente. Propositalmente estou me expressando de modo algo paradoxal: não acho que eu poderia esclarecer o significado histórico individual de cada frase. […] Todos sabemos que, além do conteúdo manifesto de um poema, o poema em si é especialmente característico do poeta quanto à forma, conteúdo e origem. Enquanto o poeta colocou, em seu poema, a expressão eloquente de uma inspiração momentânea, o crítico literário vê nele e por trás dele coisas que o poeta nunca teria imaginado. A análise que um crítico literário faz do material de um poeta é perfeitamente comparável ao método da psicanálise, inclusive os erros que podem ocorrer (JUNG, 1912/2007, par. 329).

A defesa à especulação subjetiva - outro termo para compreensão construtiva - foi ponderada por Jung; ele reconheceu que em meio ao cientificismo que estava em voga e que desde então só aumentou, no qual preza-se pela análise, pela investigação objetiva e pela universalidade das premissas, não seria possível propor um método declarada e exclusivamente dedicado à subjetividade e, portanto, afastado da intenção de se buscar explicações definitivas. Pensando em casos de delírios e em como trabalhar com eles neste determinado contexto científico, Jung afirmou: "A compreensão construtiva também *analisa*, embora não *reduza*. Ela divide o delírio em componentes *típicos*" (Ibid., par. 413, grifos do autor). Para distinguir tais componentes típicos, seria necessário buscar as analogias entre o conteúdo do delírio e o de outros sistemas. "Da análise comparativa de vários sistemas resultam formações típicas. […] Esse

paralelo entre várias formações típicas serve somente para ampliar a base sobre a qual a construção se funda. Ao mesmo tempo, esse paralelo também serve para auxiliar uma comunicação objetiva" (Ibid.). A comunicação objetiva é importante, segundo Jung, para que haja um distanciamento da linguagem singular e pessoal do paciente, possibilitando que seu quadro psíquico seja compartilhado pelo público científico.

A análise comparativa, acima referida a delírios, viria a se tornar um pilar estruturante do método junguiano: a amplificação simbólica, processo que "consiste em ampliar e enriquecer os elementos do símbolo, através de associações e analogias que fluem numa cadeia contínua de similaridade, visando traduzir e interpretar o material simbólico desconhecido" (PENNA, 2013, p. 214). Como apontou Shamdasani (2005), a amplificação simbólica é condição para o método sintético. Jung, mais uma vez opondo-se à análise redutiva de Freud aos aspectos pessoais, afirmou que "para interpretar razoavelmente os 'produtos' do inconsciente […], colocava-os em analogia com símbolos da mitologia, da história comparada das religiões e de outras fontes, para conhecer o sentido que eles pretendiam exprimir" (JUNG, 1930/2007, par. 761). Nas Conferências de Tavistock proferidas em 1935, Jung comparou a amplificação ao método do filólogo, definindo-a como um trabalho de "estabelecer paralelos" (JUNG, 1935/2008, par. 173).

Esse recurso foi muito utilizado por Jung desde o início de seus trabalhos, principalmente em *Símbolos da Transformação* - volume V das obras compiladas -, escrito em 1911 e 1912 (JUNG, 1911(1952)/2013 e JUNG, 1912(1952)/2013), onde Jung buscou interpretar as fantasias de Miss Miller associando-as a diversas esferas, como a religião, a literatura e a mitologia. O intuito de Jung de traçar paralelos por analogias ao lado de um símbolo, isto é, de algum conteúdo que não se apresenta plenamente claro à consciência, é se aproximar de seu significado arquetípico, do "tema arquetípico que está na raiz do símbolo" (PENNA, 2013, p. 216).

A amplificação era mais frequentemente usada por Jung na análise e interpretação de sonhos, embora também a tenha aplicado na leitura de obras de arte, como o fez, por exemplo, ante as pinturas de Picasso (JUNG, 1932/2009b) - o ensaio resultante da análise das obras de Picasso está detalhado no capítulo *Jung espectador*. Quando utilizada na arte, a amplificação reforça a ideia de que a obra não se resume aos aspectos pessoais do artista que a criou, pois amplia o contexto em que a obra está inserida; coloca-a em uma espécie de mapa que diz respeito à toda humanidade e não apenas ao artista ou ao receptor. Algo semelhante ocorre quando um sonho é amplificado; evidenciam-se conexões do sonhador com aspectos coletivos, da cultura e do inconsciente, "permitindo uma saída para o isolamento da subjetividade" (PENNA, 2013, p. 216). Nas palavras de Jung,

> Este método […] permitiu uma leitura totalmente nova do sonho e da fantasia, o que possibilitou uma união das tendências arcaicas - de outro modo incompatíveis com a consciência - com a personalidade consciente. Essa união pareceu-me o objetivo final de meu esforço porque os neuróticos (e também muitas pessoas normais) sofrem basicamente de uma

> dissociação entre consciente e inconsciente. Uma vez que o inconsciente contém as fontes instintivas e toda a natureza pré-histórica do homem […] e, além disso, a semente criadora do futuro e a fonte de todas as fantasias construtivas, a separação do inconsciente pela dissociação neurótica não significa nada mais do que a separação, pura e simples, da fonte da vida, tanto no bom, quanto no mau sentido. Pareceu-me, pois, tarefa primordial do tratamento procurar restabelecer essa conexão perdida e esse paralelismo necessário, porque vital (JUNG, 1930/2007, par. 761).

Assim, a amplificação simbólica evidencia uma atitude característica da postura junguiana: a consideração da relação do indivíduo com a coletividade. O olhar junguiano não se volta para um indivíduo isolado e a teoria oferece abertura para estudar, pela psicologia analítica, a cultura.

> [Jung] nos deixou elementos para considerar a psique não apenas como uma dimensão de um ser humano, mas de toda a humanidade e também da cultura em geral. A própria relação entre indivíduo e cultura é concebida por Jung como dialética, isto é, o indivíduo tanto sofre forte influência e é fruto da cultura de seu tempo quanto nela participa e pode influenciá-la ativamente. (VILLARES DE FREITAS, 2009, p. 88).

A perspectiva construtiva apresentada como alternativa e/ou complementar à perspectiva causal, primeiramente exposta no apêndice de 1914, também foi re-enfatizada por Jung como forma de apreender obras de arte em ocasiões posteriores. Embora tenha relativizado a atitude causalista de Freud, atribuindo a esta o contexto histórico em que ele viveu, Jung continuou criticando sua psicanálise, novamente trazendo como um dos exemplos o modo como este compreendia o fenômeno artístico (JUNG, 1924(1946)/2013, 1932/2009c e JUNG, 1948/2000).

O relato de Jung sobre seus encontros com Freud, em *Memórias, Sonhos, Reflexões* (JUNG, 1961/2012), traz, novamente, uma crítica à postura psicanalítica, inclusive a seu modo de compreender a arte: "Cada vez que a expressão de uma espiritualidade se manifestava num homem ou numa obra de arte, ele [Freud] desconfiava e recorria à hipótese da 'sexualidade recalcada'" (Ibid., p. 191). Jung contou o quanto a teoria da sexualidade era importante para Freud, tanto do ponto de vista pessoal quanto teórico, e o quanto ele, Jung, tinha dificuldades em reconhecer esta teoria como verdade absoluta, fosse na interpretação de obras de arte, fosse na compreensão psíquica, de modo geral. Para ele, tal teoria, como qualquer verdade científica, só poderia ser vista "como uma hipótese, momentaneamente satisfatória" (JUNG, 1961/2012, p. 192).

Uma observação feita por Jung ao final do apêndice de *O Conteúdo da Psicose* (JUNG, 1914/2013a) contextualiza: "*P.S.*: A publicação desta segunda edição de *O Conteúdo da Psicose* ocorreu num momento de transição para novas concepções […]" (Ibid., par. não numerado). Para mostrar que a mudança de concepção se estende também à arte, citamos duas passagens: em 1907, Jung corrobora a teoria da sublimação de Freud (1907/2013), apresentando tal fenômeno

como o deslocamento de um complexo. Na outra passagem, de 1905, Jung trata a obra como sintoma - postura que, como a do ponto de vista da sublimação, tanto rechaçaria depois:

> O início do século XIX trouxe-nos a orientação romântica da literatura, como *sintoma* de um anseio profundo generalizado do povo por coisas extraordinárias e anormais. As pessoas gostavam de emoções oceânicas; preferiam os romances que se passavam em velhos castelos e mosteiros em ruínas. Em toda parte manifestavam-se traços místicos, supersensíveis e histéricos. Estavam na ordem do dia conversas sobre a vida após a morte, sobre sonâmbulos e videntes, sobre o magnetismo animal, etc. […]. (JUNG, 1905/2008, par. 700, grifo nosso)

Nesse período transitório, muitas ideias ainda não haviam sido gestadas, tal qual o conceito de arquétipo, que, posteriormente, viria a ser um conceito essencial para fundamentar melhor tanto a postura construtivo-sintética, quanto a amplificação, como maneiras de abordar o material simbólico. Nesse momento em que escreveu o apêndice, nesse campo cheio de "sementes teóricas" da psicóloga analítica, apareciam também algumas ideias relacionadas à tipologia, antecipando outro pilar do pensamento junguiano. Como o próprio Jung explicou no texto, a concepção dos termos "extroversão" e "introversão" estão ligadas à teoria de energia dos processos psíquicos, inclusive à ideia de libido - significando um impulso fundamental, energia psíquica geral, não apenas restrita à sexualidade. E pontua a relevância desta ideia: "Gostaria apenas de enfatizar que a questão dos tipos é vital para toda a psicologia e que qualquer progresso futuro deverá provavelmente surgir a partir do desenvolvimento dessa questão" (Ibid., par. 419). Como é sabido, essa questão foi desenvolvida nos *Tipos Psicológicos* (JUNG, 1921-1949/2013) e encontra a arte por duas principais vias; ora obras de arte ou, mais precisamente, a atitude de alguns poetas, como Nietzsche e Spitteler, são mencionadas para ilustrar disposições tipológicas, ora a estética surge como tema e totalmente apoiada na concepção dos tipos psicológicos - este último viés está abarcado no capítulo *Algumas considerações sobre estética*.

## 2.3. A Relação da arte com os conceitos de complexo e de anima

### 2.3.1 Complexo

O conceito de complexo é um dos pilares da psicologia analítica, pois

> Do ponto de vista ontológico, a concepção do inconsciente está colocada. Do ponto de vista epistemológico, abre-se um caminho de possibilidade de conhecimento do inconsciente, na medida em que é possível observar empiricamente sua interferência no funcionamento da consciência. Do ponto de vista metodológico, a utilização do método experimental, aceito e validado pela comunidade científica da época, garante sustentação e incentiva Jung a dar continuidade aos estudos sobre o inconsciente, para além de um metodologia experimental (PENNA, 2013, p. 93).

O termo "complexo" começou a ser utilizado por Jung nas elaborações feitas a partir de seus experimentos de associação de palavras - o método experimental acima referido. O desenvolvimento do teste e a análise de seus resultados deu-se em um "laboratório de psicopatologia experimental" (JUNG, 1961/2012, p. 160), montado na Clínica Psiquiátrica da Universidade de Zurique, "com o apoio e o incentivo de seu [de Jung] professor, Eugen Bleuler. O projeto foi concebido em 1902 e prosseguiu durante os cinco anos seguintes" (STEIN, 2006, p. 42).

O teste consistia em apresentar ao sujeito do experimento um rol de palavras simples e cotidianas e solicitar, a cada uma delas, uma resposta verbal espontânea e rápida; depois, repetia-se a lista e pedia-se que o sujeito respondesse novamente a cada uma das palavras-estímulo. Tanto na primeira, quanto na segunda vez, o tempo de resposta era cronometrado, afim de obter um tempo médio de resposta do sujeito e, a partir dele, evidenciar os desvios de tempo-resposta mais significativos (JUNG, 1904/1997). Ressaltava-se, também, as ausências de resposta, os "erros" - palavras distintas na primeira e na segunda vez -, repetições da palavra indutora ao invés da resposta original, comprovantes psico-galvânicas e pneumográficas e as "respostas idiossincráticas, como rimas, palavras sem nexo ou associações incomuns. Jung considerou que essas respostas eram *indicadores de complexo* - sinais de ansiedade e prova evidente de reações defensivas contra conflitos psicológicos inconscientes" (STEIN, 2006, p. 43).

A quantidade de distúrbios encontrados no teste seria diretamente proporcional à tonalidade afetiva de um complexo - quanto mais distúrbios, maior a tonalidade (JUNG, 1907/2013). A despeito do caráter experimental, o teste de associação era compreendido por Jung como "somente um simulacro da vida psicológica diária. A *sensibilidade do complexo* também é demonstrável nas demais reações psíquicas" (JUNG, 1907/2013, par. 96, grifos do autor), ou seja,

a presença de um complexo pode ser detectada nas mais diversas situações cotidianas e não apenas na condição do experimento.

Em 1934 (JUNG, 1934/2013), Jung apresentou um resumo sobre a teoria dos complexos, já tendo em vista outras ideias de sua psicologia analítica. Muitas destas ainda não haviam sido elaboradas no momento do experimento de associações; o próprio teste apresentou resultados diferentes daqueles imaginados a princípio, dando ensejo à formulação do conceito de complexo, conforme mostra o seguinte trecho:

> […] nestas ocasiões [do experimento de associações] se descobriu que o objetivo do método, que era determinar a velocidade média das reações e de suas qualidades, era um resultado relativamente secundário, comparando-se com a maneira como o método tem sido *perturbado* pelo comportamento autônomo da psique […]. Foi então que descobri os *complexos de tonalidade afetiva* que anteriormente eram registrados sempre como *falhas de reação*" (JUNG, 1934/2013, par. 196, grifos do autor).

Em *Considerações Gerais sobre a Teoria dos Complexos* (JUNG, 1934/2013) - o texto acima mencionado -, Jung introduziu na definição de complexo o aspecto imagético. O complexo, assim, "é a imagem de determinada situação psíquica de forte carga emocional e, além disso, incompatível com as disposições ou atitude habitual da consciência. Esta imagem é dotada de poderosa coerência interior e tem sua totalidade própria e goza de um grau relativamente elevado de *autonomia* […]" (par. 201, grifo do autor). Ser uma imagem significa ser pertencente ao mundo subjetivo e não à realidade exterior, objetiva, compartilhada. Pode dizer respeito a uma pessoa, a uma situação ou experiência externa, mas em si mesmo, "o complexo é um objeto interior e em seu núcleo está uma imagem" (STEIN, 2006, p. 51). O complexo paterno, por exemplo, tem a ver com a experiência de pai - no sentido mais amplo do termo - de um sujeito, e não coincide com seu pai real.

Os complexos são comumente associados a experiências pessoais - o próprio ego é compreendido por Jung como um complexo; no caso, o da consciência -, porém Jung também abordou o caráter arquetípico dos complexos.

> É um fato confirmado pela experiência psiquiátrica que todas as partes da psique, na medida em que possuem certa autonomia, apresentam caráter de personalidade, como os produtos de cisão na histeria e esquizofrenia, os 'espíritos' dos adeptos do espiritismo, as figuras de sonhos, etc. Cada parcela desagregada da libido, isto é, cada complexo, tem ou é uma personalidade (fragmentária). Assim é se analisarmos as coisas pela observação pura. *Mas se formos ao fundo da questão, veremos que se trata de formações arquetípicas* (JUNG, 1912(1952)/ 2013, par. 388, grifos nossos).

Sob esta perspectiva, tem-se que o núcleo do complexo, ao redor do qual outros conteúdos vão sendo associados, tem uma constituição dual; é composto por um fator determinado por uma situação vivida e por um fator arquetípico, portanto inato (JUNG, 1928/1983).

Boa parte dos complexos é formada a partir de uma experiência emocionalmente perturbadora, um choque, um trauma, um conflito moral, ou qualquer outra situação incompatível com as disposições conscientes. Desta forma, "os complexos são *aspectos parciais da psique dissociados*" (JUNG, 1934/2013, par. 204, grifos do autor) Mas, Jung falou, também, de outra possibilidade de surgimento de complexos. Além daqueles formados pela incompatibilidade de seus conteúdos com os da consciência, que são, por isso, recalcados e consequentemente excluídos da zona consciente, "há outros complexos que nunca estiveram na consciência e, por isso, nunca foram reprimidos […]. Brotam do inconsciente e invadem a consciência com suas convicções e seus impulsos estranhos e imutáveis" (JUNG, 1939/1984, par. 22). Este últimos, são inconscientes, não por serem reprimidos, mas porque englobam um conteúdo novo "e, justamente por isso, estranho à consciência, ainda não há associações e rupturas de relações com os conteúdos da consciência" (JUNG, 1928/1983, par. 19, n. 7).

A partir da vivência do indivíduo, que necessariamente inclui uma qualidade emocional - seja o encontro com uma palavra-estímulo, o pagamento de uma conta no banco ou uma situação psicoterapêutica -, ao redor do centro do complexo vão-se aglomerando e atualizando outros conteúdos relacionados a sua imagem nuclear. Este processo de aglutinação foi denominado por Jung de constelação. Desta forma, os complexos são "agrupamentos de elementos psíquicos em torno de conteúdos afetivamente acentuados […]. O conteúdo afetivamente acentuado, ou complexo, é constituído de um elemento central e de um grande número de associações secundariamente consteladas" (Ibid., par. 18).

Em um dos exemplos dados por Jung sobre complexo, ele relatou um episódio típico de constelação - mas à época ainda não havia proposto este termo. Para melhor explicar seu ponto de vista, recorreu à arte, mais especificamente à música de Wagner:

> Esse comportamento [de irrompimento de afetos ante determinado estímulo] pode ser diretamente comparado à música de *Wagner*. O *leitmotiv**[9], uma espécie de tonalidade afetiva, denota de um complexo de representações (Walhalla, um pacto, etc.) essenciais para a construção do drama. Cada vez que uma ação ou uma fala provoca um dos complexos, soa o *leitmotiv* a ele relacionado com alguma variação. Isso acontece igualmente na vida psicológica normal: os *leitmotive* são tonalidades afetivas de nossos complexos e nosso atos e humores derivações desses *leitmotive*" (JUNG, 1907/2013, par. 80, n. 96).

---

*[9] *Leitmotiv* é um procedimento musical muito utilizado por Wagner, que tornou-se uma espécie de marca registrada do compositor e que consiste em "motivos condutores, associando um tema musical a um indivíduo, a uma sensação ou a um elemento do drama" (CASOY, 2009, p.155)

Além desta metáfora musical, complexo e arte se encontram em outros tantos momentos da obra de Jung. O capítulo *Arte nos textos iniciais de Jung…* mostrou que, em seus primeiros textos, a aproximação entre arte e complexo já estava presente, muitas vezes entremeada a ideias atinentes à doença mental. Naquelas ocasiões, onde a arte aparecia apenas como coadjuvante, já havia distinções que nos levaram a deduzir que Jung não traçava uma equivalência exata entre um processo artístico e um processo patológico. Porém, a não concomitância de tais processos fica ainda mais evidente em uma palestra posteriormente editada e intitulada *Relação da Psicologia Analítica com a Obra de Arte Poética* (JUNG, 1922/2009), quando Jung se dispôs a tratar especificamente da relação entre a psicologia e a arte, sobretudo das particularidades do processo criativo. Este foi definido por Jung como um complexo autônomo, como o complexo autônomo criativo, que, como qualquer complexo, não pode ser submetido ao controle e às vontades da consciência.

> E é exatamente aqui que surge também a possibilidade de uma analogia com fenômenos psíquicos patológicos; e precisamente estes últimos são caracterizados pela presença de complexos autônomos e, dentre eles, sobretudo os distúrbios mentais. A fúria divina do artista se relaciona, perigosamente e de modo real, com o estado patológico, sem contudo identificar-se com ele. A analogia está na existência de um complexo autônomo. A realidade de uma tal existência não significa em si algo patológico, pois pessoas normais também são, temporária ou permanentemente, dominadas por complexos autônomos. […] Portanto, o complexo autônomo nada tem de doentio em si, apenas sua manifestação frequente e incômoda evidencia sofrimento e doença (Ibid., par. 122)

Alguns artistas, em sua criação, podem ser receptivos ao "impulso criativo que brota do inconsciente, […] caprichoso e arbitrário" (Ibid., par. 115), e outros podem tomá-lo como uma força estranha que os pega de surpresa. Jung justificava esta diferença no modo de criar a partir da tipologia, distinguindo o gênero introvertido de criar, no primeiro caso, e o gênero extrovertido, no segundo. O gênero introvertido envolve uma criação repleta de intencionalidades conscientes; o criador tem um propósito artístico específico, ele está totalmente integrado e identificado com a realização criativa; aparentemente, escolhe com liberdade o que colocará na sua obra, o que modificará, enfim, como será seu produto final.

O gênero extrovertido, por sua vez, caracteriza-se pela imposição da obra ao autor. A obra quase que se configura por si, criando-se e espantando a mente de quem a concretiza. O sujeito está subordinado ao objeto, sendo incapaz de adicionar ou remover quaisquer aspectos criados.

> A obra traz em si a sua própria forma […]. Enquanto seu consciente está perplexo e vazio diante do fenômeno, ele é inundado por uma torrente de pensamentos e imagens que jamais

> pensou em criar e que sua própria vontade jamais quis trazer à tona. Mesmo contra sua vontade tem que reconhecer que nisso tudo é sempre o seu si-mesmo que fala. (Ibid., par. 110).

Mesmo reconhecendo o próprio impulso, o criador não se identifica com a realização criadora, sente-se submetido à sua obra. O processo criativo de Pollock é um grande exemplo de criação extrovertida:

> Quando pinto não me dou conta do que estou fazendo. Só após um período de 'familiarização' é que verifico o que resultou. Não receio fazer mudanças ou destruir imagens porque o quadro tem vida própria. E tento deixá-la surgir. Apenas quando perco contato com o quadro é que o resultado é confuso. De outro modo, há harmonia pura, um cômodo tomar e dar, e o quadro responde bem (POLLOCK, 1947 apud JAFFÉ, 2008, p. 357).

Jung, porém, pautado nas "experiências da psicologia analítica, cuja pesquisa sobre o inconsciente revelou possibilidades de como o consciente não só pode ser influenciado pelo inconsciente, mas até dirigido por ele" (1922/2009, par. 114), inferiu que, no caso do gênero introvertido, apesar de parecer que o criador está totalmente consciente e livre em seu ato, ele pode estar tão envolvido e absorvido pelo impulso criativo, a ponto de deixar de lado qualquer outra vontade. Acaba por ocorrer algo semelhante ao que se passa na criação extrovertida, pois neste gênero também as vontades não são reconhecidas, em meio à inspiração aparentemente alheia.

"Mas de onde tiramos as provas para supor que até um poeta consciente possa ser dominado pela sua obra?" (Ibid.). Jung respondeu apontando que existem provas diretas e indiretas. As provas diretas envolvem casos em que o poeta diz mais do que ele mesmo percebe. Já as provas indiretas, podem ser caracterizadas por uma "força" que se manifestaria, ou impossibilitando o artista de parar, caso o quisesse, ou pelo aparecimento de sérias complicações psíquicas sempre que houvesse uma interrupção da produção.

Saber se um artista é introvertido ou extrovertido auxilia a caracterizar o processo criativo, mas sabe-se que é comum que a produção de um mesmo artista se dê ora em atitude introvertida, ora extrovertida. O artista americano Jasper Johns declarou essa dupla possibilidade criativa assim: "às vezes eu vejo algo e depois pinto. Outras vezes eu pinto a coisa e depois a vejo. Ambas são situações impuras e eu não prefiro nenhuma" (19-- apud GRAHAM-DIXON, 2008, p. 539, tradução nossa). Esta caracterização do processo criativo não se evidencia na obra, não é viabilizada "sem antes ter examinado, em profundidade, a relação pessoal do poeta com sua arte" (JUNG, 1922/2009, par. 117).

Em qualquer um dos gêneros de criação, o impulso criativo é sempre muito intenso e apresenta relativa autonomia, tal qual qualquer complexo. "Este conceito [complexo] abrange quase todas as formações psíquicas que se desenvolvem em primeiro lugar bem inconscientemente e só a partir do momento em que atingem o valor limiar da consciência, também irrompem na consciência" (JUNG, 1922/2009, par. 122). Independente que é, o complexo não é diretamente "digerido" pela consciência, não pode ser reproduzido, nem suprimido. Por isso, o encontro de um complexo com a consciência não envolve uma assimilação; trata-se, antes, de uma percepção.

Nas Conferências de Tavistock, proferidas por Jung mais de dez anos depois do texto em que se encontram as ideias acima citadas, faz o caminho inverso: remete à criação artística para argumentar a autonomia dos complexos. À ocasião, defendeu que muitos fenômenos poderiam ser explicados pela hipótese de que há complexos ou espécies de personalidades fragmentárias no inconsciente: "explica, por exemplo, a razão de o poeta personificar e dar forma a seus conteúdos mentais. Quando se cria um personagem no palco, num poema, drama ou romance, normalmente se pensa que isso é apenas um produto da imaginação, mas aquele personagem, por um caminho secreto, fez-se a si mesmo" (JUNG, 1935/2008, par. 152).

Mas, o que difere o complexo criativo de outros complexos? Para Jung, "o processo criativo consiste (até onde nos é dado segui-lo) numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada" (JUNG, 1922/2009, par. 130). Provavelmente, a "ativação inconsciente do arquétipo" referida por Jung diz respeito à constelação do complexo que, agindo de modo independente da consciência, porque energeticamente muito carregado e, portanto, passível de deslocamento e/ou transformação, leva o artista a mergulhar em uma esfera inconsciente, impessoal, "permitindo uma visão das profundezas incompreensíveis daquilo que ainda não se formou" (JUNG, 1930/2009, par. 141). Em outras palavras:

> Quer pense o poeta que sua obra nele se cria, germina e amadurece, quer imagine que deliberadamente dá forma a uma invenção pessoal, isto em nada altera o fato de que na realidade a obra nasce de seu criador, tal como uma criança, de sua mãe. […] Se os dons criadores prevalecem, prevalece o inconsciente como força plasmadora de vida e destino, diante da vontade consciente […] (1930/2009, par. 159).

Mas, possivelmente, a grande especificidade do mergulho do complexo criativo está na "elaboração e formalização", isto é, na "transcrição [de um conteúdo arquetípico] para a linguagem do presente" (JUNG, 1922/2009, par. 130). Isto ocorre a partir da materialização de algo antes inexistente, de fazer surgir algo, onde antes não havia nada, de um "movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos" (BOSI, 1985, p. 13). Trata-se de um fazer, um fazer específico, no qual o fazer e o inventar são indissociáveis - e a arte, portanto, só existe a partir da existência da obra, "entendida como objeto sensível que é

inventado ao ser feito" (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 57). Sob esta perspectiva, o complexo criativo implica em um formar - um fazer que é um inventar -, a obra de arte é forma e "a atividade artística é *formatividade,* na medida em que é o resultado de um processo de perfeição. A obra é perfeita exatamente na medida em que o por fazer e o como fazer foram levados a termo plenamente" (Ibid.).

Considerando os complexos que não advém de experiências pessoais, mas que brotam do inconsciente, Jung afirmou que, na arte e na religião, tais conteúdos emergem na consciência como formas arquetípicas personalizadas, isto é, a pulsão arquetípica surge à consciência como um complexo que se expressa em espécies de personagens típicas:

> Os novos conteúdos ainda não assimilados à consciência e que se constelaram na inconsciência se comportam como complexos. Pode tratar-se de conteúdos baseados em percepções subliminares de conteúdos de natureza criativa. […] Na esfera dos fenômenos artísticos e religiosos este conteúdos aparecem ocasionalmente também sob forma personalizadas, notadamente como figuras ditas *arquetípicas* (JUNG, 1936(1937)/2013, par. 254, grifo do autor).

Outra característica do complexo criativo é a suscetibilidade de compartilhamento da obra ali criada, afinal, o artista "tocou as regiões profundas, onde todos os seres vibram em uníssono e onde, portanto, a sensibilidade e a ação do indivíduo abarcam toda a humanidade" (JUNG, 1930/2009, par. 161). Com isso, abre-se um campo de análise referente à atuação da criação artística, cujo segredo - tal qual o da própria criação -, segundo Jung, "consiste nessa possibilidade de reimergir na condição originária da *participation mystique*, pois nesse plano não é indivíduo, mas o povo que vibra com as vivências […]. Por isso, a obra-prima é ao mesmo tempo objetiva e impessoal, tocando nosso ser mais profundo" (Ibid., par. 162). Mas, "para compreender seu sentido é preciso permitir que ela nos modele, do mesmo modo que modelou o poeta" (Ibid., par. 161), é necessário aproximar-se da obra de arte e deixá-la agir sobre o espectador, tal qual se impôs ao artista - como um aspecto fragmentário em relação à consciência, como um outro que enxerga e atua de maneira diferente da nossa.

A seguinte ideia de Luigi Pareyson (1997) contribui na compreensão desta dinâmica:

> […] a obra de arte enquanto tal é essencialmente objeto de uma *consideração dinâmica*: ela revela sua perfeição somente a quem sabe considerá-la como a conclusão de um processo, a quem sabe captar e delinear seu desenho criativo, a quem sabe resgatá-la da sua aparente imobilidade para colhê-la no movimento de onde nasceu […] (p. 207, grifos do autor).

Foi justamente pensando na atuação de uma obra de arte sobre o espectador, que Jung retomou a articulação entre arte e complexo em 1958 (JUNG, 1958/2013b). Neste momento,

Jung fez uma espécie de análise da arte moderna, propondo que os quadros abstratos podem despertar complexos daquele que o observa. Nas palavras do próprio Jung:

> Na tentativa de abandonar o mundo das coisas visíveis e compreensíveis e de movimentar-se no campo ilimitado do caos, a arte representativa*[10] faz emergir, em medida totalmente diferente da dos testes psicológicos, os 'complexos', que, no entanto, se despojaram do seu aspecto usualmente pessoal, e por isso aparecem como aquilo que inicialmente eram: formas originais dos instintos. Elas são de natureza suprapessoais, isto é, de natureza coletivo-inconsciente. Complexos pessoais se formam sempre que acontecem colisões com a predisposição instintiva. Estes são os pontos de adaptação defeituosos cuja sensibilidade provoca afetos.(JUNG, 1958/2013b, par. 755).

Neste texto, Jung estava voltado para o aspecto psíquico relacionado à aparição, na modernidade, de objetos voadores não identificados (Ovnis) - em boatos, tratados, sonhos e pinturas. A citação acima encontra-se em um sub-capítulo, no qual Jung analisou, tendo em vista os Ovnis, um quadro de Yves Tanguy, de 1927, mas acabou por falar, de maneira generalizada, da arte moderna.

A abstração habitual da arte moderna*[11] parecia incomodar, até certo ponto, Jung - o que o levou a pensar em complexos. O desconforto por ele sentido fica claro em algumas passagens do texto, como no enfático comentário: "Tantas coisas neste quadro permanecem conjeturas!" (Ibid., par. 750). E mais ainda em seu anseio por encontrar uma figuração exata às formas do quadro, o que ocorre após a utilização do método de perguntar a um grande número de pessoas o que elas viam no quadro, "como se aplicasse um teste de Rorschach" (Ibid., par. 748). Diante das várias respostas, Jung expôs a que lhe parecia a "mais viável" (Ibid.), pois tinha a ver com a vida do artista - a resposta pressupunha uma paisagem marítima e o artista havia sido marinheiro. Em abordagem mais geral, referindo-se à arte moderna e não só ao quadro de Tanguy, disse que esta apresenta uma "figuração que expõe ao ridículo qualquer compreensão humana. Sentimos desilusão e já estamos novamente entregues a uma reação subjetiva que extravasa todo tipo de exclamações" (Ibid., par. 754).

Após análise dos diversos elementos do quadro, observando em muitos momentos o tom enigmático que emanavam, Jung concluiu: "Desta forma, ele confirma a tendência deste tipo de arte moderna, de tornar o objeto irreconhecível e assim barrar a participação e a compreensão do

---

*[10] Como não fica claro o que Jung entende por "arte representativa", consultamos este mesmo texto em outos dois idiomas, inglês (JUNG, 1958/1978) e francês (JUNG, 1958/1961), para assegurar o sentido da frase. Em ambos a expressão "arte moderna" ocupa o lugar de "arte representativa" da edição brasileira.

*[11] A abstração também é muito mencionada por Jung ao abordar a estética, tal qual exposto no capítulo *Algumas considerações sobre estética*. Pertinente a este tema, Leite e Wahba (2017) apresentam uma perspectiva da abstração na arte e na psicologia analítica em *A Abstração e uma nova leitura da realidade: Jung, Picasso e a arte moderna* (conferir LEITE e WAHBA, 2017).

observador, que, chocado e confuso, sente-se jogado contra si mesmo" (Ibid., par. 752). Enfim, chega aos complexos; quando o interesse no objeto é interrompido por falta de correspondência e consequentes conclusões pautadas apenas na figura em que se vê, a libido volta-se para "o assim chamado 'fator subjetivo', aumentando sua carga energética - fenômeno claramente expresso nos testes inicias de associação" (Ibid., par. 753).

Para Jung, a arte moderna fornecia os mesmos resultados que o teste de associação e o teste de Rorschach: possibilitar o acesso a conteúdos abaixo do limiar da consciência. Sobre a comparação com testes psicológicos, Jung opinou: "Isto pode parecer depreciativo, mas somente para aquele que se sente incomodado pelo 'fator subjetivo', como sendo a verdadeira constituição da alma. Mas, se um interesse estiver relacionado com sua alma, então ele se voltará para ela, e tentará analisar mais de perto seus complexos que foram despertados" (Ibid., par. 754).

Contudo, os complexos que entram em cena na recepção da arte moderna, não estão - conforme exposto em citação anterior - atrelados às experiências individuais; vêm à tona de forma - e com força - mais próxima à do traço arquetípico constituinte do complexo e, portanto, de maneira numinosa.

Jung só articulou arte e complexo com enfoque no espectador no contexto acima relatado. Porém, a nosso ver, esta perspectiva não é necessariamente exclusiva à arte moderna. Para expandirmos esta noção, iremos sublinhar algumas proposições anteriormente delineadas (neste e em outros capítulos deste trabalho): a obra de arte pode expressar-se como símbolo; a obra de arte oferece uma imagem - ancora-se em forças arquetípicas específicas; a criação da obra se dá no/pelo complexo criativo, que consiste em valer-se da imagem arquetípica (entendida como predisposição, impulso, sopro… não como imagem rígida, definida) e transformá-la em uma manifestação atual, elaborada e materializada; o espectador, deixando-se modelar pela obra, tal qual o fez o artista, deixa vibrar em si indícios deste fazer criativo tão entremeado de elementos inconscientes.

A obra de arte, em termos junguianos, possui peças, tons, versos, gestos, pinceladas… inconscientes, não assimiláveis, em sua totalidade, pela consciência. Tanto o fazer, quanto o receber artístico tratam, pois, de uma dinâmica específica entre a consciência e o inconsciente. O inconsciente, como é sabido, não é diretamente apreendido; a apreensão que pode depois ser lembrada, relatada e pensada só ocorre pela via egóica. O que se apreende, então, são as manifestações do inconsciente - e não o inconsciente em si. Jung deu o mérito pela descoberta do inconsciente a Freud, em virtude da atenção que este deu aos atos-falhos, um tipo de manifestação do inconsciente, mas pontuou que, diferentemente do que imaginava Freud, "a *via regia* que nos leva ao inconsciente […] não são os sonhos, como ele pensava, mas os complexos, responsáveis pelos sonhos e sintomas" (JUNG, 1934/2013, par. 210, grifo do autor). Freud não necessariamente concordou com Jung, assumindo o que Jung apontara como um engano seu, mas reconheceu o valor do conceito de complexo: "Aceitando a proposta da Escola de Zurique

(Bleuler, Jung e outros), convém dar o nome de 'complexo' a um grupo de elementos ideacionais interdependentes, catexizados de energia afetiva" (FREUD, 1909/1970, p. 31).

Retomando, o complexo é um aglomerado de associações e seu núcleo, formado por uma colisão de uma predisposição arquetípica a uma vivência de acentuada carga afetiva, atrai, como que magneticamente, associações para sua "órbita" devido à força consteladora que possui - tal força é proporcional à sua intensidade energética, afetiva (JUNG, 1928/1983). A vivência de uma situação consteladora leva mais energia ao complexo, e, se houver energia suficiente, este complexo passa a agir como uma parte fragmentária da psique, dotada de vida própria, e, por isso, perturbando a consciência, que sai do centro de controle onde imaginava estar.

O complexo, por ser dotado de alta carga energética, é capaz de ultrapassar o limiar da consciência, trazendo à tona o que até então não era percebido. E na medida em que uma obra de arte emociona e afeta, significa que ela despertou, no espectador, aglomerados afetivos, isto é, complexos. Assim, é possível considerar os complexos como um canal para os elementos inconscientes contidos na obra. Possivelmente, algumas obras irão mais de encontro à roupagem pessoal dos complexos e outras irão despertar a numinosidade arquetípica. Como quer que se inicie este contato, a obra de arte é elemento cultural e coletivo. Exposta, ela não pertence mais apenas ao artista, mas a todos que com ela se comunicam e que podem fazer reverberar suas potencialidades arquetípicas. Retomando a frase de Jung referente à arte abstrata e propondo a ampliação de seu sentido para outras formas artísticas, a arte "faz emergir […] os ‘complexos’, que, no entanto, se despojaram do seu aspecto usualmente pessoal, e por isso aparecem como aquilo que inicialmente eram: formas originais dos instintos. Elas são de natureza suprapessoais, isto é, de natureza coletivo-inconsciente" (JUNG, 1958/2013b, par. 755).

Jacobi (1990), com enfoque na dinâmica pessoal-coletiva do complexo, postulou que quando o conteúdo perturbador advindo de experiências pessoais é, no trabalho analítico, conscientizado, abre-se espaço para que o aspecto coletivo envolto pelas reminiscências pessoais possa ser descoberto. "Dessa forma, […] o homem, até então aprisionado nos seus enredos pessoais, estará colocado diante de um problema que já não representa mais apenas o seu conflito pessoal, mas a expressão de um conflito cujo sofrimento e solução é, desde a eternidade, a tarefa da humanidade" (JACOBI, 1990, p. 32-33). Ainda de acordo com Jacobi, o processo de conscientização do material pessoal de um complexo não se efetiva por uma abordagem apenas intelectual, pois este modo de compreensão será sempre entremeado pelos mesmos aspectos pessoais que dissociaram certos conteúdos da consciência. "Só uma interpretação a nível simbólico poderá libertar o núcleo de sua envoltura patológica e livrá-lo da roupagem personalista bloqueadora" (Ibid., p. 33).

Como a obra de arte é carregada da numinosidade característica das manifestações arquetípicas, como ela é um símbolo, ter contato com expressões artísticas e discutir a respeito de tais experiências pode contribuir com o desprendimento dos aspectos pessoais de um complexo e

com a flexibilização do drama pessoal do indivíduo, que passa a se sentir, mesmo que momentaneamente, inserido em uma coletividade. Em outras palavras, os complexos, que tantas vezes nos aprisionam, podem ser minimamente despotencializados com o acesso à arte, que, quanto mais difundida nas diferentes zonas das cidades e nos mais abrangentes espaços coletivos - sendo assunto nas escolas, expostas em estações de metrôs, em museus e bibliotecas gratuitos, cinemas ao ar livre, etc. -, mais acessível será. Além disso, para que os efeitos desse contato possam ser aprofundados e acolhidos por novas significações, é importante que seja valorizado o compartilhamento das impressões de um filme, de uma exposição, de uma peça de teatro… e/ou as reflexões acerca da experiência de um processo de criação. Isso pode se dar intra-psiquicamente, a partir de diálogos internos, anotações, etc., ou inter-psiquicamente, nas salas de aula, em clubes de leitura, seminários, visitas guiadas a museus… e, também, no processo psicoterápico; o analista pode ficar atento a tais temas e considerá-los como rico material para associações e reflexões, bem como possibilidade para que um determinado ponto de vista seja relativizado, visto a partir de outro ângulo, com certo distanciamento, pois mediado pela experiência artística.

É importante para o desenvolvimento psíquico que os nós pessoais fixados de um complexo dotado de alta carga energética sejam desfeitos, pois, quando isso ocorre, o complexo permanece no inconsciente coletivo e se não for "aumentado ou sufocado pelo excesso de material pessoal, já não é prejudicial, mas até fecundo em certo grau por ser a célula doadora de energia, de que flui agora toda a vida psíquica futura" (JACOBI, 1990, p. 33).

***

Os limites deste trabalho não permitem uma longa reflexão sobre o tema dos complexos culturais, mas considerando a estreita relação entre arte e complexo e arte como significativo elemento cultural, vale ao menos trazer alguns aspectos deste tema.

Os conceitos de inconsciente cultural e de complexo cultural não foram elaborados formalmente por Jung, ainda que sua teoria em muito se paute na relação entre a subjetividade e a objetividade, o individual e o coletivo e na ideia de tais polos como condições díspares, mas indissociáveis. Aproveitando as brechas oferecidas por Jung, Henderson propôs, em 1984, a ideia de inconsciente cultural, e Adams a redefiniu em 1996. Henderson situou o inconsciente cultural em um espaço psíquico entre os inconscientes pessoal e coletivo. Adams, por sua vez, partindo da constatação óbvia de que o que é cultural é, também, coletivo, redefiniu o inconsciente cultural como uma dimensão inerente ao inconsciente coletivo; esta dimensão seria histórica, étnica, cultual, enquanto a outra, arquetípica, seria natural, trans-histórica e trans-étnica (SILVA, 2014).

Independente de sua localização psíquica, os complexos culturais, típicos conteúdos do inconsciente cultural, são pessoais - porque se formam ao longo da vida de um indivíduo e até influentes em suas atitudes conscientes -, mas são também coletivos, já que compartilhados por

um grupo (STEIN, 2006). Os complexos culturais, apesar de não serem idênticos aos pessoais, têm algumas características iguais a estes últimos, dentre elas: a autonomia em relação à consciência, a intensidade emocional e afetiva que despertam quando constelados e um núcleo arquetípico (SINGER, 2006).

Pereira (2010) observou a diferenciação que há entre complexo cultural e identidade ou caráter cultural; ressaltou que a ideia de uma identidade cultural ou nacional unificada e homogênea "é, antes de tudo, uma fantasia sustentada por múltiplos dispositivos simbólicos, tais como narrativas de eventos históricos, mitos de fundação e tradições inventadas" (p. 6), pois as nações são quase sempre constituídas por diferentes povos, cada qual com sua cultura. Assim, atentar para os complexos culturais pode ser uma forma de reconhecer e analisar as tensões que inevitavelmente existem por baixo do suposto retrato de uma identidade cultural homogênea. A teoria dos complexos culturais "nos ajuda a identificar, de uma perspectiva psicossociológica, os pontos sensíveis que separam grupos e nações e também aqueles conteúdos recalcados ou inibidos no interior da vida social de um grupo que, quando ativados, perturbam sobremaneira seu funcionamento" (Ibid., p. 8). Os mais diversos tipos de preconceito e intolerância (racial, religiosa, de gênero…) são exemplos de expressões de complexos culturais.

Nas linhas acima, foi apontado o forte potencial da arte de contribuir com a dissolução dos complexos pessoais. Ora, se o caráter artístico de uma produção é dado por instrumentos específicos da cultura (COLI, 1984), se a obra de arte extrapola a pessoalidade do artista e é símbolo coletivo, na medida em que é exposta em espaços públicos e contemplada por diferentes pessoas que lhe oferecerão diversas significações, urge validar a arte como veículo que conduz em direção a e para além de complexos coletivos.

O potencial simbólico da arte faz fluir o trânsito entre o que é consciente e o que é (ou era) inconsciente e entre o que é pessoal e o que é coletivo. Nesse sentido, conforme apontado no capítulo A *Obra de arte entendida pela psicologia analítica*, Jung atribuiu o significado social da arte à sua tendência reguladora e, como ponderou Wahba (2008),

> A arte tem o papel de recuperação de valores, apontando para a experiência psíquica interna, individual, de vazio e plenitude, assim como sua contraparte social: alienação e solidariedade, fragmentação e integração. Quanto ao sentido ou significado da experiência psíquica, ela está contida na condição humana de podermos ser testemunhas ativas do que nos sucede e do que nos transforma (p.77).

É preciso reconhecer que as manifestações artísticas nem sempre são acolhidas, assimiladas e efetivamente provocadoras de grande transformação coletiva. Muitas vezes, obras de arte são tratadas como insignificantes, são rejeitadas, ou mesmo censuradas. Os motivos que levam a tais reações são inúmeros; uma hipótese válida, sobretudo nos casos de rejeição e censura, é que a obra alcançou uma dimensão de algum complexo cultural profundamente enraizado na sociedade e que possivelmente permanece como aglomerado energeticamente

carregado na psique de um grupo, porque uma parcela deste grupo tende a agir seguindo determinados padrões que não incitam a transformação, mas a manutenção daquilo que engessa certos fatores da sociedade. Nesses casos em que há a evitação da propagação de determinadas obras de arte, em que não se facilita o acesso nem a valorização de espaços de discussão sobre experiências artísticas, há um bloqueio no diálogo com as obras de arte, que muitas vezes não se apresentam de acordo com nossos padrões pré-estabelecidos.

Obras de arte que geram repulsa, incomodam ou impactam sob qualquer aspecto comprovam que a arte é subversiva e capaz de contribuir com transformações psíquicas coletivas, caso existam espaços psíquicos e sociais para acolhê-las e assimilá-las. Se tais espaços forem negados ao público, se obras de arte forem alvos de censura, tem-se, no mínimo, a comprovação de que a arte desponta, também, como denúncia de tensões sociais.

### 2.3.2 Anima

Conforme apontado há pouco, é pelo ângulo do complexo que se dá a principal compreensão junguiana do processo criativo. Porém, este não foi o único caminho tomado por Jung para falar sobre os artistas. Traçar os outros percursos evidencia como o universo da arte foi acionado por ele, ora para ilustrar uma situação, ora para desenvolver e embasar conceitos. Contudo, é importante salientar que muitas das ideias de Jung relacionadas aos artistas são isoladas e não diretamente compatíveis com a maior parte de suas noções em relação à arte e, sobretudo em relação ao modo característico da psicologia analítica estudar a arte. Na seguinte passagem, o próprio Jung demonstrou certa hesitação ao abordar questões psíquicas de artistas:

> Sua vida [do artista] é necessariamente cheia de conflitos, uma vez que dois poderes lutam dentro dele. Por um lado, o homem comum, com suas exigências legítimas de felicidade, satisfação e segurança vital, e, por outro, a paixão criadora e intransigente que acaba pondo por terra todos os desejos pessoais. Por isso o destino pessoal de tantos artistas é na maior parte das vezes tão insatisfatório e mesmo trágico e isto, não devido a um sombrio desígnio da sorte, mas sim a uma inferioridade ou a uma faculdade deficiente de adaptação de sua personalidade humana. São raros os homens criadores que não pagam caro a centelha divina de sua capacidade genial. É como se cada ser humano nascesse com um capital limitado de energia vital. A dominante do artista, isto é, seu impulso criador, arrebatará a maior parte dessa energia [...]. O lado humano é tantas vezes de tal modo sangrado em benefício do lado criador, que ao primeiro não cabe senão vegetar num nível primitivo e insuficiente. Tal fenômeno se exprime frequentemente como puerilidade e negligência, ou como um egoísmo ingênuo e intransigente (o assim chamado 'auto-erotismo'), como vaidade e outras fraquezas. […] *É evidente que o artista tem que ser explicado a partir de sua arte, e não através das insuficiências de sua natureza e de seus conflitos pessoais*. Estes não são, muitas vezes,

> senão as consequências lamentáveis do fato de ser ele um artista […] (JUNG, 1930/2009, par. 158, grifos nossos).

Percebe-se, no excerto acima, que Jung tinha pelo menos algum interesse em abordar características que seriam típicas dos artistas, da personalidade dos artistas, mas apresentava certa hesitação à respeito desta questão, pois valorizava a a autonomia da obra, que apesar de ser gestada pelo artista, transcende-o.

A problemática da luta entre duas forças internas, no artista, também foi apontada por Jung em *As Ideias de Schiller Sobre o Problema dos Tipos* (1921-1949/2013), mas de forma diferente, via tipologia: "Parecia ao próprio Schiller que havia dentro dele um constante conflito entre imaginação e abstração, isto é, entre intuição e pensamento" (Ibid., par. 116), o que Jung também entendia como "a luta entre o poeta e o pensador" (Ibid., par. 127). Neste texto, o processo criativo de Schiller, enquanto poeta e enquanto filósofo - sobretudo o embate entre essas duas forças -, foi descrito por Jung para ilustrar as ideias do próprio Schiller sobre os tipos psicológicos e para embasar o desenvolvimento de sua - de Jung - teoria tipológica.

Em outro momento, nas Conferências de Tavistock, ao ser questionado sobre o processo de imaginação ativa, Jung elaborou sua resposta pautado no atendimento de um paciente seu, um jovem artista. Sobre o caso, afirmou generalizando:

> Músicos, pintores, artistas em geral são normalmente incapazes de pensar, por não usarem o intelecto de maneira intencional. O cérebro desse homem também sempre trabalhava por si; era dotado de uma grande imaginação artística e não podia usá-la psicologicamente, e assim não podia entender nada do que eu estava querendo ensinar-lhe [a imaginação ativa] (JUNG, 1935/2008, par. 392).

Essas citações, apesar de poderem soar um radicais e discrepantes de outras ideias de Jung, reforçam a premissa da autonomia do processo criativo e da criatividade como um impulso psíquico intenso e necessário, à semelhança de um instinto (JUNG, 1936(1937)/2013) (conferir capítulo *Territórios vizinhos à arte*). Tais passagens trazem ainda outro aspecto significativo: a aproximação entre arte e tipologia; é importante salientar esta correlação, pois ela embasa as ideias que Jung teceu sobre estética - como explicita o capítulo *Algumas considerações sobre estética* - e mostra que Jung pensou a atividade artística por diferentes caminhos.

Esses trechos, sobretudo o último, proferido nas Conferências de Tavistock, lembram também o ensaio de Jung *As Duas Formas de Pensamento* (1911(1952)/2013), que traz questões atinentes às formas de apreensão da consciência; tal assunto foi posteriormente aprofundado, de outro modo, em *Tipos Psicológicos*. Em suma, as duas formas de pensamento ali descritas por Jung são: o pensamento dirigido e o sonhar ou fantasiar. O primeiro abarca um pensar lógico; as imagens que emergem por este tipo de pensamento se sucedem na mesma ordem causal em que

os fatos acontecem fora da mente de quem pensa. É adaptável à realidade, é um processo de assimilação psíquica que se desenvolve pela linguagem - no sentido mais amplo e não restrito à fala - e que tem como finalidade a comunicação; o pensar dirigido é semelhante a um se expressar para outros. A linearidade do pensamento dirigido, estruturada a partir de uma ideia inicial da qual decorre toda uma linha de raciocínio aparentemente direcionada, opõe-se ao aspecto flutuante do sonhar ou fantasiar.

O pensamento-fantasia, diferentemente do pensamento dirigido, não é trabalhoso e cansativo, mas desenrola-se sem esforço, como que espontaneamente, através de conteúdos encontrados prontos e direcionados por motivos inconscientes. Enquanto o pensamento dirigido é visivelmente expresso na ciência atual, o sonhar ou fantasiar é frequente e até dominante nas crianças, na atividade onírica, nos povos primitivos e na mitologia antiga; "movemo-nos aqui num mundo de fantasias que, pouco interessadas na marcha externa dos acontecimentos, brotam de uma fonte interior e criam figuras variáveis, ora plásticas, ora esquemáticas" (JUNG, 1911(1952)/ 2013, par. 24). Apesar de Jung ali não utilizar termos que posteriormente utilizou, como processo criativo e complexo autônomo, o pensamento-fantasia era, para ele, típico da atividade artística e, mais ainda, se processava artisticamente: "esta atividade do espírito antigo agia de modo essencialmente artístico. O alvo do interesse não parece ter sido compreender o 'como' do mundo real com a maior objetividade e exatidão possíveis, e sim adaptá-lo esteticamente a fantasias e esperanças subjetivas" (Ibid.).

Posto isso, Jung questionou-se como seriam, então, constituídas as fantasias, qual seria sua matéria prima: "sabemos muito a este respeito por parte dos poetas, mas pouco por parte da ciência" (JUNG, 1911(1952)/2013, par. 33). Jung apontou, aí, um saber artístico que ele procurava traduzir em termos mais tipicamente científicos, e sobre o qual concluiu, mostrando discordância em relação a Freud:

> As bases inconscientes dos sonhos e fantasias só aparentemente são reminiscências infantis. Na realidade, trata-se de formas de pensamento primitivas ou arcaicas, que naturalmente aparecem mais claramente na infância do que mais tarde. Mas, em si, de modo algum são infantis e muito menos patológicas. […] A base instintivo-arcaica de nosso espírito é um fato objetivo, preexistente, que não depende da experiência pessoal nem de qualquer arbitrariedade subjetiva pessoal […] (Ibid. par. 38).

Como já apontado, Jung via na arte importante função compensatória e até libertadora, porque propagadora de aspectos coletivos; o mesmo afirmou sobre a fantasia, pela qual o homem se compensa e "liberta tendências subjetivas" (Ibid., par. 20). A fantasia, os sonhos, os mitos, a arte, são, assim, diferentes configurações da mesma matéria-prima: as disposições arquetípicas, que para serem acessadas - na medida do possível - e formuladas simbolicamente, dependem de um tipo de pensar específico. Contudo, as duas formas de pensamento, de acordo com Jung, são

alternáveis, portanto, não há quem só pense de modo dirigido ou fantasioso, ainda que possa-se supor que as pessoas tenham mais tendência para um outro tipo de pensamento - tendência semelhante à proposta na tipologia junguiana.

Quando escreveu *As Duas Formas de Pensamento*, Jung ainda não havia introduzido em seu corpo teórico o conceito de arquétipo. Posteriormente, tal conceito se expandiu e foi muito articulado com as premissas relacionadas à arte. Um dos arquétipos mais entrelaçados à arte e a colocações sobre aspectos psíquicos de artistas, nos escritos de Jung, é aquele por ele denominado de anima. Mais ainda, pela pesquisa realizada neste trabalho, é possível deduzir que a arte, de modo geral, inspirou e embasou Jung na elaboração de tal conceito, pois está presente em diversos exemplos dados por Jung para definir tal figuração arquetípica, bem como em indagações provindas de seu *Confronto com o Inconsciente*, que depois seriam relacionadas a uma dinâmica anímica. Em outras palavras, a anima que Jung reconheceu em si, como sua, parece ter uma marcante qualidade ligada à arte.

*Confronto com o Inconsciente,* capítulo de *Memórias, Sonhos, Reflexões* (JUNG, 1961/2012), narra um longo processo de Jung, de 1913 a 1917, no qual propôs-se a prestar atenção e a anotar as mais variadas fantasias e sonhos que lhe ocorriam a fim de melhor conhecer a vida inconsciente. Em uma dessas vivências, o tema "arte" veio à tona; na época, Jung não compreendeu muito bem o sentido de suas fantasias. Posteriormente, o conceito de anima seria elaborado, inclusive com base nesta vivência, e ajudaria a dar o sentido, antes inexistente.

> Redigindo as anotações a respeito de minhas fantasias, certo dia perguntei a mim mesmo: 'Mas afinal o que estou fazendo? Certamente tudo isso nada tem a ver com ciência. Então do que se trata?' Uma voz disse em mim: 'O que fazes é arte.' Fiquei profundamente surpreendido, pois nunca me teria vindo ao espírito a ideia de que minhas fantasias se relacionassem com a arte. Mas pensei: 'Talvez meu inconsciente tenha elaborado uma personalidade que não é a minha, e que deseja exprimir sua própria opinião'" (JUNG, 1961/2012, p. 230).

Era uma voz feminina, provinda de seu interior, que se entremeava em seus pensamentos.

> Refleti que provavelmente se tratava da 'alma', no sentido primitivo do termo e perguntei a mim mesmo por que a alma foi designada com o nome de *anima*. Por que é representada como sendo feminina? Compreendi mais tarde que esta figuração feminina em mim correspondia a uma personificação típica ou arquetípica no inconsciente do homem, designei-a pelo termo de *anima*. À figura correspondente no inconsciente da mulher, chamei *animus*. (JUNG, 1961/2012, p. 231).

O comentário daquela que se apresenta como a anima de Jung reflete uma discriminação do pensamento, reconhece e nomeia o que Jung fazia. Na época, ele relutava em aceitar o que ela lhe falava, pois procurava ser “científico”, seguindo o modelo de ciência de seu contexto. Aos poucos sua relutância às ideias anímicas diminuiu e ele pôde promover conciliações entre arte e ciência. A anima, porque considerada e reconhecida por Jung, parece ter desempenhado, nesse diálogo, uma função compensatória, dentro de uma perspectiva de alteridade – grande atributo desta disposição arquetípica. A aceitação de outro ponto de vista, apresentado pela figuração da anima, acabou por garantir que Jung pudesse, no grosso de seu percurso, refletir sobre o que fazia e pensava e, assim, construir um amplo e consistente espaço teórico.

Sua vivência do confronto com o inconsciente deu ensejo a que, passada a intensa onda de fantasias, Jung pudesse refletir de modo mais objetivo sobre elas. Partindo da questão "Que fazer com o inconsciente?" (JUNG, 1961/2012, p. 253), Jung elaborou a *Dialética do Eu e do Inconsciente,* conferência apresentada em Paris em 1916, que foi ampliada e publicada anos depois, em 1928, sob a forma de livro*[12]. As alusões à literatura, a obras e artistas, são bastante frequentes nas dissertações de Jung sobre anima e animus (cf., por exemplo, JUNG 1927(1931)/ 2013, 1934(1954)/2008 e 1936(1954)/2008), inclusive nos dois textos acima citados: *O Eu e o Inconsciente* (JUNG, 1928(1934)/2007) e seu apêndice (JUNG, 1916/2007). No primeiro, menciona os livros *She*, de Rider Haggard, e *L'Atlantide*, de Pierre Benoît - as duas obras mais citadas em suas colocações sobre anima/us - e aponta:

> O reconhecimento geral que tais livros desfrutam indica que nessa imagem de anima feminina subjaz algo de supra-individual, algo que não deve sua efêmera existência a uma originalidade meramente individual; representa alguma coisa de típico e suas raízes mergulham profundamente, além dos entrelaçamentos visíveis e superficiais a que nos referimos antes. Rider Haggard e Benoît exprimem de modo inconfundível tal pressentimento, nos *aspectos históricos* de suas figurações de anima (JUNG, 1928(1934)/2007, par. 299, grifos do autor).

Embora Jung tenha falado bem menos sobre o animus, em algumas dessas pinceladas também lançou mão da literatura, tal qual no excerto a seguir:

> O animus não se apresenta como *uma* pessoa, mas como uma *pluralidade* de pessoas. Na novela de H. G. Wells, *Christina Alberta's Father*, a heroína, em todas as suas ações, sente-se submetida à vigilância de uma autoridade moral superior […]. Wells chama a esta autoridade 'Court of Conscience'. Esta pluralidade de juízes que condenam, formam uma espécie de

---

*[12] Este livro corresponde à segunda parte do volume VII das obras compiladas de Jung, em português intitulado *O Eu e o Inconsciente* (JUNG, 1928(1934)/2007) - neste livro há também a conferência de 1916, como apêndice do texto principal (JUNG, 1916/2007).

> tribunal que corresponde a uma personificação do animus (JUNG, 1928(1934)/2007, par. 332, grifo do autor).

Já no texto da conferência, no apêndice do volume VII/2 (JUNG, 1916/2007), Jung introduziu a ideia de anima e localiza um bom exemplo em outra obra literária: "Encontramos uma boa descrição dessa figura [anima] na *imago* de Spitteler; em seu *Prometheus und Epimetheus* ela aparece como a alma de Prometeu, e no *Olympischen Frühling*, como a alma de Zeus" (Ibid., p. 151). À época, porém, o conceito de anima ainda não estava tão lapidado e algumas ideias relacionando-o aos artistas se aproximam mais das dos textos inicias (cf. capítulo *A arte nos textos iniciais de Jung…*) do que das que surgiriam depois nas obras de Jung. Destrinchando o conceito - e portanto não tomando a temática artística como protagonista -, propôs que o eu do artista, assim como o de pessoas de "naturezas exaltadas […] não se localiza na persona (enquanto relação com o mundo real*[13]), mas muito mais na anima (enquanto relação com o inconsciente coletivo). Neste caso, indivíduo e *persona* são inconscientes" (Ibid., p. 152); e mais: "se o *eu* se colocar no ponto de vista da *anima*, sua adaptação à realidade encontrar-se-á seriamente comprometida" (Ibid., p. 156). Neste momento, Jung compreendia anima como "uma espécie de persona, de caráter compensatório" (Ibid., p. 151) que "habitaria" um lugar entre o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo.

Na versão ampliada, no texto principal do livro, a anima passou a ser entendida como "o caráter feminino inerente ao homem" (JUNG, 1928(1934)/2007, par. 298) - afinal "não há homem algum tão exclusivamente masculino que não possua em si algo de feminino" (Ibid., par. 297) - que "em última instância, consiste numa estrutura psíquica inata […]. Assim, todo o ser do homem, corporal e espiritualmente, já pressupõe o da mulher" (Ibid., par. 300). Na mulher, o animus é o que corresponde a essa contraparte do gênero oposto, e ambos, anima e animus podem servir de "pontes que nos conduzem ao inconsciente" (Ibid., par. 339). Este aspecto está enfatizado, também, no *Confronto com o Inconsciente*, onde Jung (1961/2012) destacou que a anima tem, por um lado, grande poder de sedução e profunda sagacidade, mas, por outro lado, e o que Jung considerava o mais importante, ela possibilita a transferência de imagens do inconsciente para o consciente. Ou seja, em 1916 o caráter relacional de anima/us não parecia ainda claro para Jung; consequentemente, também não se evidenciava o potencial criativo destas disposições arquetípicas. No texto ampliado, este potencial está destacado: "Assim como o homem faz brotar sua obra, criatura plena de seu feminino interior, assim também o masculino interior da mulher procria germes criadores […]" (JUNG, 1928(1934)/2007, par. 336). E depois, reafirmado: "[A anima] é algo que vive por si mesma e que nos faz viver; é uma vida por detrás da

---

*[13] É possível que "real", nesta frase, limite-se à realidade socialmente compartilhada, pois Jung entendia que "o mundo está fora *e* dentro, e que portanto a realidade vem tanto do exterior como do interior […]" (JUNG, 1928(1934)/2007, grifo do autor).

consciência, que nela não pode ser completamente integrada, mas da qual pelo contrário esta última emerge" (JUNG, 1934(1954)/2008).

Tem-se, então, que a função de anima/us está ligada à possibilidade de relação com o inconsciente, e não com o consciente, não coincide com o que é reconhecido como eu, sendo, pois um não-eu - e por isso assumindo um gênero distinto daquele constelado na consciência (JUNG, 1934(1954)/2008). Tais realidades psíquicas se apresentam de forma compensatória àquilo que é da ordem da consciência e da exterioridade; se contrapõem, assim, à persona, entendida como o veículo de comunicação entre o indivíduo e a sociedade. Em relação à persona, ainda que não tenhamos encontrado nenhuma menção à arte nos textos em que Jung aborda tal assunto, vale mencionar a leitura que Elie G. Humbert (1985) fez deste conceito junguiano. O autor relembrou o uso original do termo "persona", "a máscara que usavam os atores no teatro antigo, [que] servia para fazer ressoar suas vozes (*per-sonare*) e [que] permitia que o público reconhecesse seus papeis" (p. 58), e lamentou: "É uma pena que Jung tenha escrito pouco sobre a persona, pois sua maneira de encará-la tem o mérito de reconhecer a realidade do teatro humano" (p. 59). Com esta breve digressão, vemos que o conceito de persona, como o de anima/us, está ligado à arte, a começar pela origem do termo e indo até as barreiras, muitas delas invisíveis, entre arte e vida (tema abordado no capítulo *Territórios vizinhos à arte*). Mais ainda, mostra que a autonomia da obra proposta por Jung vale, também, para obras de diversas naturezas, não apenas artísticas, inclusive a sua própria, que recebeu esta leitura criativa de Humbert*[14].

Voltando a anima/us, é necessário ter em mente que o seu caráter de ponte entre a consciência e o mundo interno só pode ser experimentado mediante um processo de conscientização; enquanto permanecerem inconscientes, atuarão sempre como complexos, como personalidades autônomas, e serão sempre projetados.

> Essas duas figuras crepusculares do fundo obscuro da psique […] habitam uma esfera de penumbra, e dificilmente percebemos que ambos, anima e animus, são complexos autônomos que constituem uma função psicológica do homem e da mulher. […] Entretanto, já podemos antever a possibilidade de destruir sua personificação, pois conscientizando-os podemos convertê-los em pontes que nos conduzem ao inconsciente. Se não os utilizarmos intencionalmente como funções, continuarão a ser complexos personificados e nesse estado terão que ser reconhecidos como personalidades relativamente independentes. […] Só quando a consciência familiarizar-se suficientemente com os processos inconscientes refletidos na

*[14] Sobre este tema, a tese *A Máscara e a palavra: exploração da persona em grupos vivenciais* reconhece o grande valor da persona na vida de qualquer indivíduo e ancorando-a em sua relação com a arte, pois desenvolve um trabalho de criação de máscaras e personagens, inspirado na antropologia e no teatro, com o objetivo de exploração da persona, sobretudo em seus aspectos criativos. (cf. VILLARES DE FREITAS, 1995)

> anima, esta última será percebida como uma simples função (JUNG, 1928(1934)/2007, par. 339).

Para que as figuras arquetípicas sejam conscientizadas - na medida do possível - e reconhecidamente integradas à personalidade ao invés de atuarem de forma autônoma e alheia ao ego, é necessário, segundo Jung, objetivá-las e estabelecer um dialogo com elas; "tal arte ou técnica consiste em emprestar uma voz ao interlocutor invisível" (Ibid., par. 323), como se personagens fossem criados. As obras literárias provavelmente forneceram a Jung uma boa gama de personagens, ali já externalizados, elaborados e inseridos em um roteiro, que poderiam ser pensados pela perspectiva da dinâmica consciência-inconsciente. Via imaginação, tanto de quem escreve, como de quem lê, a personificação de figuras arquetípicas possivelmente pode ser facilitada. Pela assimilação de personagens externos, os personagens internos podem ganhar maior contorno.

Vale notar que a atividade imaginativa nem sempre é relacionada ao processo de leitura, ficando, muitas vezes, restrita ao artista. Contudo, o leitor participa criativamente da construção da obra, pois preenche alguns espaços vazios decorrentes de seu caráter simbólico. A teoria da Estética da Recepção enfatiza bem o papel ativo do receptor. Iser (1989), um dos precursores desta escola, afirmava que na leitura de um texto literário, o leitor sempre forma imagens mentais e representações, pois os esquemas que o texto apresenta só apontam para as condições em que pode ser construído um objeto imaginário correspondente àquilo que se lê; ou seja, o objeto imaginário a que o texto alude só se torna presente mediante a leitura - e esta aciona a imaginação do leitor.

Jung também se apoia em obras literárias para esmiuçar a questão da anima e do animus na preleção 15 dos *Seminários Sobre Psicologia Analítica* (JUNG, 1925/2014). Ele pediu aos participantes do seminário que se dividissem em três grupos, solicitando que cada grupo fizesse a análise de um livro por ele sugerido, levando em conta três tópicos: apresentação de um breve resumo do conteúdo dos livros, visto que nem todos os participantes leram todos os livros; caracterização e interpretação das personagens principais; e "uma apresentação dos processos psicológicos envolvidos, das transformações da libido e do comportamento das figuras inconscientes do início ao fim" (Ibid., p. 156). A princípio, os três livros indicados por Jung abordavam o tema da anima, mas após sugestão dos participantes, um deles (*Das grüne Gesicht*, de Meyrink) foi substituído por uma obra que trazia à tona o tema do animus. Na preleção seguinte, são, então, apresentadas as discussões geradas pelas análises de *She*, de Haggard, de *L'Atlantide*, de Benoît e de *The Evil Vineyard*, de Marie Hay - este último livro como representante da figura do animus.

Sobre o livro de Marie Hay e sobre a presença, para Jung escassa, de representações do animus na literatura, Jung comentou em outro momento: "Infelizmente não dispomos de bons

exemplos literários de animus, pois as mulheres escrevem menos que os homens [...]. Só conheço um documento desse tipo e sem preconceitos, o romance de Marie Hay: *The Evil Vineyard*. Nesta história tão despretenciosa, o caráter histórico do animus se manifesta sob um hábil disfarce, certamente não intencionado pela autora" (JUNG, 1927/2013, par. 89). Hoje em dia, esta afirmação de Jung corre o risco de ser tachada de machista, pois ele não considerou os ditames da época, que dificultavam a atuação profissional das mulheres, ao dizer que mulheres escrevem menos do que homens

Os comentários de Jung referente às análises dos livros, nos Seminários, não abrangiam o aspecto criativo de anima e animus. Jung parecia preocupado em contextualizar autores e personagens, muitas vezes fazendo interpretações com base na história de vida do escritor, tomando as personagens como partes da personalidade do autor. Isto fica bastante claro nos comentários de Jung sobre *She**[15], por exemplo: "Haggard identificou-se com Holly [personagem de *She*]" (JUNG, 1925/2014, p. 176), "Quem é Leo [outra personagem] no autor?" (Ibid., p. 179) e "Haggard está inclinado a identificar-se com o velho sábio através de Holly" (Ibid., p. 180). Porém, ao comentar *The Evil Vineyard* rejeitou a hipótese de que o livro apresentasse uma história da autora. Disse que não seria possível estabelecer tal correlação devido à falta de informações sobre Marie Hay, mas que este ponto de vista poderia ser direcionado a *She* - provavelmente pelo conhecimento que tinha sobre a vida de Haggard. Ou seja, ainda que tenha dito que o grupo deveria ter levado em conta o livro de Hay "num nível muito mais profundo" (Ibid., p. 182), não deixou de valorizar o que aparentemente criticava com tanta ênfase: a interpretação redutiva, a redução da obra à vida do autor.

Em relação à *L'Atlantide*, Jung novamente buscou o autor para discorrer sobre a obra; neste caso específico, apoiou-se na nacionalidade de Benoît: "Atinéa [personagem] não é uma mulher real, e sim a anima de um homem francês […]" (Ibid., p. 191) e praticamente toda sua análise se pautou no fato do autor ser francês. Ali, também, o livro de Haggard foi utilizado por Jung; diversas comparações foram feitas entre as personagens, as atmosferas de cada livro e os autores.

Mesmo que o propósito da análise desses livros fosse de cunho didático, buscando precisar o conceito de anima/us, é notável que Jung não tenha feito nenhuma observação sobre suas próprias ideias que valorizam a autonomia da obra em relação ao artista e o modo construtivo-sintético de se olhar para a arte. Neste momento dos seminários, parece que os livros citados foram tratados por Jung como material trazido por um paciente - no caso os autores - para análise. Nesse sentido, as obras foram tomadas como produções inconscientes e, como tais, foi possível identificar ali indícios de dinâmicas psíquicas também percebidas em outras situações.

---

*[15] Possivelmente esta é a obra com a qual Jung tem maior intimidade, visto que fala mais sobre esta do que sobre as outras duas, apresenta maior conhecimento sobre a vida de Haggard do que sobre a dos outros autores e, finalmente, é a obra por ele mais citada nos textos do volume VII/2 mencionados acima.

Com isso, apesar da leitura muitas vezes personalista de Jung, as obras se inserem em um âmbito coletivo e não restrito às vidas dos autores.

Porém, Jung não pareceu seguir sua própria sugestão de "buscar o principal valor de uma obra de arte não em sua progressão causal, mas no efeito vivo que exerce sobre nosso espírito" (JUNG, 1914/2013a, par. 398) e de interpretar a obra "como algo em contínuo devir e sempre de novo vivenciável" (Ibid.). As obras surgem mais como ilustrações de conceitos ou ainda como provas que confirmavam suas hipóteses. Caso a leitura e a análise de uma obra se limitem a apontar as dinâmicas arquetípicas que ali existem, o efeito vivo da obra, aquilo que a mantém reverberante, pode ser atenuado e até anulado. Entretanto, se a dinâmica arquetípica apresentada pela obra for não apenas constatada, mas também detalhada e observada como algo novo, criativo e como uma das múltiplas possibilidade de manifestação de um arquétipo, o numem da obra de arte virá à tona e a representação do arquétipo ali aludido poderá ser enriquecida, acrescida de novas facetas.

É importante mostrar as contradições em Jung, não apenas para garantir que essa pesquisa seja o mais precisa possível, mas também para mostrar as portas que a psicologia analítica abre para a compreensão de obras de arte. Ainda que na maior parte das vezes Jung tenha "defendido" uma postura distinta da que apresenta nos *Seminários...* (JUNG, 1925/2014), sua psicologia também se mostra aberta para este tipo de leitura, leitura esta que, como mostrou o levantamento bibliográfico nos periódicos de psicologia analítica mais recentes, é frequentemente praticada por pós-junguianos.

As demais proposições destacadas ao longo deste capítulo podem ser compreendidas como outra abertura permitida pela psicologia analítica. Anima e animus, enquanto canais de comunicação entre a consciência e o inconsciente, são de suma importância na reverberação de qualquer ato criativo, como se contribuíssem para a formação de pequenas janelas nas paredes da consciência, facilitando a entrada de conteúdos até então inconscientes. Outra imagem surge a partir do seguinte relato de Jung em *Memórias, Sonhos, Reflexões* (1961/2012): "Durante décadas dirigi-me à *anima* quando minha afetividade estava perturbada e me achava intranquilo. Nessas ocasiões havia sempre algo constelado no inconsciente. Então eu interrogava a *anima*: 'O que se passa contigo? O que vês?' […]" (p. 233). Daí, vem a metáfora: anima/us - se personificados e dialogando com o ego - podem favorecer um "ver com outros olhos", uma mudança de perspectiva, um perceber pelo outro, em nós.

Van den Berk (2012) compreende que a influência da anima, na vivência de Jung, está associada à arte, pois a figura da anima primeiramente apresentou-se a ele como um complexo autônomo, tal qual ocorre no processo criativo:

> Nós sabemos o que ele estava falando aqui: talvez meu inconsciente tenha formado um complexo autônomo. Porque isso é exatamente o que acontece com um artista. Na arte, o eu não expressa um sentido, pois o processo criativo é impessoal; ele emerge inconscientemente,

> separado do eu consciente. Arte emana da psique parcial e separada e impõe-se com suas próprias forças, provindas do inconsciente, sobre a consciência do artista (VAN DEN BERK, 2012, 76, tradução nossa).

A arte, que apareceu como tema proposto pela figuração da anima de Jung, também surgiu como resultado do registro de suas fantasias. Embora tenha enfatizado que algumas vezes irritou-se ao desenhar e pintar suas vivências, Jung (1961/2012) reconheceu que tal elaboração estética - que constitui boa e significativa parte do *Livro Vermelho* - foi muito relevante. Não é muito categórico chamar de arte as expressões plásticas pessoais, feitas intimamente, sem caráter nem reconhecimento mercadológico, sem aval de um especialista, nem intuito expositivo. Por outro lado, não se pode negar que a elaboração estética, como foi chamada por Jung, é parente, em algum grau, do campo das artes. Mais do que isso, o *Livro Vermelho* foi enquadrado na categoria de arte ao ser exposto na 55ª Bienal de Veneza, em 2013.

Obra agora exposta (desde sua publicação em 2009), a ser vista por um amplo público, o *Livro Vermelho* nos leva a questionar se a recepção de obras de arte também pode ser relacionada à dinâmica anímica da psique. Para responder a essa pergunta, vamos partir de uma afirmação de Jung bem pontual - voltada especificamente para a arte moderna - mas que possibilita um olhar abrangente. Em muitas reflexões de Jung sobre obras de arte modernas, estas são vistas como sem sentido imediato, porque abstratas ou com figuras desconstruídas e, portanto, sem aparente correspondência figurativa. O observador, então, deparando-se com este suposto caos, sem encontrar sentido no que vê, volta-se para si em busca de um sentido para a obra.

Nesse movimento, na busca de um sentido no meio de um caos, complexos do observador podem ser acionados; e a ativação de um complexo traz à tona um aspecto pouco adaptado daquela pessoa, provocando assim, determinados afetos. "E são os afetos que tiram do homem civilizado a máscara da adaptabilidade" (JUNG, 1958/2013b, par. 755). Máscara aí entendida como persona, um "complicado sistema de relação entre a consciência individual e a sociedade" (JUNG, 1928(1934)/2007, par. 305); aquilo que se veste, com seleção criteriosa, para que se tenha uma convivência coletivamente adequada. O movimento compensatório da psique, porém, impede que os conteúdos alheios à persona, aqueles que não foram escolhidos como vestimenta, permaneçam silenciados. "A atitude repressiva da consciência obriga […] que o outro lado se manifeste indiretamente através de sintomas, quase sempre de caráter emocional. Só em momentos de um afeto avassalador, emergem à superfície fragmentos de conteúdos do inconsciente" (JUNG, 1928(1934)/2007, par. 323). A relação com o inconsciente fica a cargo da anima ou do animus e a percepção de processos inconscientes gera "todas aquelas inibições ocasionais, caprichos, humores, sentimentos vagos e fragmentos de fantasias que às vezes perturbam o trabalho de concentração e repouso […]" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 756).

Já vimos que para Jung a arte, não apenas a moderna, emociona, balança algo dentro do espectador, podendo levar a um arrebatamento em sua percepção habitual, ou até, usando os termos anteriormente utilizados, à queda da máscara da adaptabilidade. O impacto dá-se, pois, "o processo criativo consiste […] numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada" (JUNG, 1922/2009, par. 130), logo, na concretude da obra reluzem resquícios arquetípicos. O momento em que este reluzir adquire energia suficiente para alcançar, em alguma medida, a consciência, "é caracterizado por uma intensidade emocional peculiar; é como se cordas fossem tocadas em nós que nunca antes ressoaram" (Ibid., par. 128). Neste caso, fala-se em uma situação típica, da ordem do inconsciente coletivo, portanto, comum a toda humanidade e, por isso, não se trata apenas daquilo que é individual (atípico) e concernente à adaptação (Ibid.). Assim, novamente, estamos lidando com a face da moeda reversa a qual se estampa a persona - face comumente relacionada à anima ou ao animus.

> Toda referência ao arquétipo, seja experimentada ou apenas dita, é 'perturbadora', isto é, ela atua, pois ela solta em nós uma voz muito mais poderosa do que a nossa. Quem fala através de imagens primordiais fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga, elevando simultaneamente aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade […] (Ibid., par. 129).

Ora, se o deslocamento da máscara da adaptabilidade, ou, se a ampliação do ângulo perceptivo da consciência leva à emergência de conteúdos até então inconscientes, à identificação de vozes outras que não a do ego - vozes por vezes estranhas, mas por vezes assimiladas como um coro do qual a própria voz também faz parte, ainda que mude de timbre na massa sonora -, é fato que qualquer temática arquetípica pode dar o tom daquilo que ressoa, ineditamente, ao ego. Inclusive, Jung também recorreu a obras literárias para ilustrar outros arquétipos, por exemplo, o Zaratustra de Nietzche serviu-lhe de analogia ao arquétipo do velho sábio (JUNG, 1934(1954)/2008); a relação dos *Elixires des Teufels*, de Hoffmann foi tomada como representação da sombra (JUNG, 1939/2008); e, no sentido oposto, partindo de obras de arte, e não de sua teoria, analisou algumas pinturas de Picasso as cotejando com disposições arquetípicas (JUNG, 1932/2009b).

O destaque aqui dado à anima e ao animus é decorrente do grande número de menções, muitas vezes bastante detalhadas e enfáticas, à literatura em meio à explanação de tais conceitos. Mais ainda, o diálogo de Jung com sua voz feminina interior coloca a arte em um ponto importante de suas reflexões. Não é absolutamente possível falar em arquétipos mais ou menos úteis, mais ou menos aparentes, nem qualquer outra categoria comparativa. Porém, sem entrar neste jogo hierárquico, vale mencionar que Jung compreendia a anima como "o arquétipo da vida" (JUNG, par. 66, 1934(1954)/2008). Como é sabido, anima significa alma, "um ser que tem alma é um ser vivo. Alma é o que vive no homem, aquilo que vive por si e gera vida" (Ibid., par. 56); "A

palavra alemã *Seele* (alma) é muito próximo da palavra grega *aiolos* […] que significa 'movente', 'iridescente' […]" (Ibid., par. 55). Talvez por isso, muitas vezes, anima e animus se sobressaiam na dinâmica consciência-inconsciente, como se sem a ponte que tendem a construir, fosse mais difícil acessar outras figurações arquetípicas. Com isto, estamos tratando mais do processo proporcionado pelo arquétipo do que de sua eventual personificação. Jung, ao comentar sobre suas próprias proposições acerca dos arquétipos, distingue estas duas facetas arquetípicas:

> Os três arquétipos acerca dos quais já falamos - a sombra, a anima e o velho sábio - são algo que se apresenta de um modo personificado na experiência direta. […] Mas o que afirmei não passou de racionalizações abstratas. Na realidade, deveríamos dar uma descrição do processo tal como se apresenta na experiência imediata. No decorrer desse processo os arquétipos aparecem como personalidades atuantes em sonhos e fantasias. O processo mesmo constitui outra categoria de arquétipos que poderíamos chamar de arquétipos de *transformação*. Estes não são personalidades, mas sim situações típicas, lugares, meios, caminhos, etc., simbolizando cada qual um tipo de transformação" (JUNG, 1934(1954)/2008, par. 80).

Possivelmente, ao introduzir ao lado das personificações arquetípicas os arquétipos de transformação, Jung não estava propondo alocar certos arquétipos em uma ou outra categoria - a anima, mesmo, aparece em seus escritos como uma instância psíquica que é representada de modo personificado, mas também é concebida como a ponte entre o inconsciente e a consciência, como "o arquétipo da vida" (JUNG, 1934(1954)/2008, par. 66). Logo, é possível detectar uma presença arquetípica em certas representações, como Jung fez com os exemplos literários e a anima, mas também em certos processos, como na experiência artística, na criação e na recepção. - os exemplos aqui citados limitam-se à anima, mas diversas figurações arquetípicas podem ser identificadas em obras de arte e os processos, muitas vezes transformadores, que ocorrem na experiência artística podem ser relacionadas a várias dinâmicas arquetípicas.

***

Ainda que o caráter transformador de anima e animus seja enfatizado, tais arquétipos são muito associados à sexualidade. Esta é um fator que, come se vem mostrando cada vez mais, tem certa plasticidade. Não cabe, aqui, aprofundar as mudanças das questões de gênero ao longo da história e as implicações para o conceito de anima e animus, mas é imprescindível ter em mente que as atuais noções de gênero são expressas de modo distinto das do século passado, principalmente da primeira metade do século XX, período da maior parte da vida de Jung.

Contudo, as diferenças sexuais, de gênero e de orientação sexual existem e Jung incluiu isto em sua psicologia, ainda que de modo binário, limitando-se a homens e mulheres,

possivelmente heterossexuais, seguindo as tendências e possibilidades do contexto e da cultura em que estava inserido.

A seguinte frase de Jung salienta, por um lado, uma noção de gênero identificada com o sexo biológico, mas, por outro lado, mostra certa relativização ao indagar o quão forçado seria encaixar arquétipos em classes sexuais:

> Na projeção, a anima sempre assume uma forma feminina, com determinadas características. Esta constatação empírica não significa no entanto que o *arquétipo em si* seja constituído da mesma forma. A sízigia masculino-feminino é apenas um dos possíveis pares de opostos, mas na prática é um dos mais importantes e frequentes. Ela tem muita relação com outros pares (de opostos) que não apresentam diferenças sexuais, podendo pois ser colocados numa categoria sexual apenas de um modo forçado. […] Ao examinar cuidadosamente todos esses dados, parece-nos provável que um arquétipo em estado de repouso, não projetado, não possui forma determinável, mas constitui uma estrutura formalmente indefinida, mas com a possibilidade de manifestar-se em formas determinadas, através da projeção (1936(1954)/2008, par. 142)

Se a projeção é o que determina a forma do arquétipo, para se pensar de modo transgeracional, considerando a essência do arquétipo, é preciso tentar extrair, na medida do possível, o que permanece por trás da roupagem que acompanha a projeção. No caso da anima e do animus, nesse recorte articulado à arte, duas de suas características que podem ser transpostas do século passado para o atual, são o caráter relacional e o reconhecimento de opostos e do outro em nós, não importa como este outro se configure.

## 2.4 Jung espectador

Todo este trabalho vem salientando a vivacidade, a interatividade da obra de arte para a psicologia analítica, bem como o papel que a arte teve em sua elaboração teórica. Assim, observar o modo como Jung experimentava a arte tornará ainda mais precisa a compreensão da postura junguiana em relação às artes e a articulação de tal postura com aquela característica de sua teoria. Como foi apontado, sobretudo no capítulo *A Arte nos textos iniciais…*, Jung se voltava para obras de arte pelo mesmo método pelo qual buscava compreender a psique, logo, levar em conta o Jung espectador significa entender não só como ele apreendia obras de arte, mas em larga escala, como ele compreendia a psique.

*Memórias, Sonhos, Reflexões* (JUNG, 1961/2012) e *Jung: uma biografia* (BAIR, 2006a e 2006b) mostram que estava entre os hábitos de Jung ir a óperas, teatros, museus e, sobretudo, ler poesias e romances. A primeira lembrança de Jung concernente às artes plásticas era da época em que estava morando em Klein-Hüningen, aos 4 ou 5 anos de idade, para onde mudou-se com a família em 1879. Tal lembrança remete especialmente a dois quadros, uma cópia italiana da pintura de Guido Reni que retratava Davi e Golias, cujo original se encontra no Louvre (Figura 1), e uma pintura de uma paisagem da Basileia do começo do século XIX (JUNG, 1961/2012). "Muitas vezes eu me esgueirava secretamente até este aposento sombrio e isolado [onde estavam as pinturas], e ficava horas inteiras sentado diante dos quadros, admirando sua beleza, a única que conhecia" (Ibid., p. 45). Já o primeiro contato de Jung com arte em um museu, deu-se sem querer, quando tinha 6 anos. Uma tia levara Jung para visitar os animais empalhados de um museu na Basileia; lá ficaram até o estabelecimento fechar e, assim, só puderam alcançar a saída por um caminho alternativo que passava pela galeria de arte antiga. "De repente defrontei-me com aquelas magníficas formas! Completamente subjugado arregalei os olhos, pois nunca vira nada tão belo. Não me cansava de olhar" (Ibid., p. 46). A tia apressou-o a sair e ordenou que fechasse os olhos. Só então, Jung percebeu que os corpos pintados estavam despidos. "Minha tia protestava, indignada, como se tivesse sido obrigada a atravessar uma galeria pornográfica" (Ibid.).

Fig. 1 - Pintura de Guido Reni, *David com a cabeça de Golias*.

Disponível em: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=14277&langue=en

Em 1900, Jung mudou-se para Zurique para trabalhar no hospital Burghölzli. "Antes de assumir suas funções no Burghölzli, no entanto, pela primeira vez na vida ele quis simplesmente se divertir. Com o desejo de experimentar os luxos 'ansiados', financiou-os com um pouco de dinheiro escrupulosamente economizado […]. Os primeiros prazeres foram o teatro local e a primeira ópera (*Carmen*, de Bizet)" (BAIR, 2006a, p. 81). Depois, foi à Munique, onde visitou alguns museus. Sobre estas experiências, Jung relatou:

> Bizet embriagou-me e subjugou-me como as vagas de um mar infinito e quando, no dia seguinte, o trem me transportou para além da fronteira, rumo a um mundo mais vasto, as melodias da Carmen me acompanharam. Em Munique, pela primeira vez vi antiguidades verdadeiras. Essa e a música de Bizet envolveram-me numa atmosfera cuja profundidade e importância apenas intuí, sem poder compreendê-la. Meu estado de espírito tornou-se primaveril, quase nupcial nessa semana cuja aparência exterior era sombria e cheia de brumas, do dia 1º ao dia 9 de dezembro (JUNG, 1961/2012 p. 151).

Em 1901, Jung foi à Paris. A cidade o fascinou, sobretudo por sua pujança artística. "Lia romances franceses até ficar inteiramente 'imbuído' deles. Todos os dias ia ao Louvre observar os copistas, com quem gostava de conversar, especialmente aqueles que pintavam a *Mona Lisa*. Era visita constante nas galerias egípcias […]. Além disso, ele próprio começou a pintar […]" (BAIR, 2006a, p. 114).

Em relação à literatura, Jung gostava muito de ler poesia; gostava, entre outros, de Hölderlin, Mörike, Hugo Wolf e Schiller. Também leu dramas e sonetos de Shakespeare, mas considerava que sua primeira grande experiência com os livros fora com as lendas do Graal, as quais lia na biblioteca do pai. Jung gostava tanto delas que chegou a decorá-las e custou a achar outra obra literária que o tocasse tanto. O lugar das lendas do Graal na "hierarquia literária" de Jung foi tomado pelo *Fausto*, de Goethe, que era também o preferido de sua mãe (BAIR, 2006a). Jung leu o *Fausto* pela primeira vez aos 16 anos e o apreço que teve pelo livro é totalmente detectável em suas obras teóricas. Para citar apenas um exemplo, relembramos o que foi exposto no capítulo *A Arte nos textos iniciais de Jung: concepções em transformação*: a apresentação do *Fausto* como obra de arte a ser estudada de maneira análoga à psique, considerando sua vivacidade e não se limitando ao modo proposto pela psicanálise - cujo enfoque recaía na causalidade -, mas partindo do método construtivo-sintético.

Não só o *Fausto*, mas muitas outras das obras que Jung teve contato foram mencionadas em seus textos teóricos, porém nem sempre da mesma maneira. Algumas vezes Jung expressou sua opinião psicológica sobre as obras, atuando como uma espécie de crítico ou comentador. Isto ocorreu de maneira mais direta nos ensaios sobre *Ulisses* de James Joyce (JUNG, 1932/2009a) e sobre Picasso (JUNG, 1932/2009b). Na maioria das ocasiões, porém, as análises de obras de arte estão encaixadas em textos com ideias principais distintas da compreensão artística. Alguns

exemplos: no volume XI/5 das obras compiladas, *Psicologia e Religião Oriental*, Jung (1939(1958)/2013 e 1943(1948)/2013) mencionou a arte em diversos momentos para fazer comparações entre o oriente e o ocidente, para apresentar características simbólicas de um povo, ora ressaltando obras ocidentais, ora obras orientais. No *Prefácio à Obra de Suzuki: A Grande Libertação* (1939(1958)/2013), citou algumas vezes o *Fausto* de Goethe e *Zaratustra* de Nietzsche, tomando-os como os únicos exemplos ocidentais de "uma experiência de totalidade".

Já em *Considerações em Torno da Psicologia da Meditação Oriental* (1943(1948)/2013), para apresentar algumas características da cultura da Índia, Jung levou em conta, entre outros aspectos, suas impressões enquanto espectador da arte hindu, especialmente a dança do kathakáli do sul da Índia. De acordo com Jung, como as demais manifestações artísticas hindus, esta dança diz respeito a um mundo alheio à consciência, a um mundo sem correspondência consciente. Sobre os dançarinos, afirmou: "Eles não se movem como seres humanos, mas deslizam; não pensam com a cabeça, mas com as mãos. Até mesmo os rostos desaparecem por trás das máscaras artificiais esmaltadas de azul" (Ibid., par. 908). Jung ficou um tanto perplexo diante do espetáculo, generalizando sua recepção: "O indivíduo é como que lançado em uma espécie de sonho à vista de tal espetáculo, e sua impressão é a de que jamais deparou com algo de semelhante" (Ibid.). Porém, aqui não pareceu se angustiar tanto com a incompreensibilidade despertada pela obra, como o fez diante de algumas obras modernas. Entendeu que as figuras emergentes na dança do kathakáli não são algo como fantasmas ou simples cópias da realidade, mas "figuras de profundo dinamismo […], realidades que *ainda não* tiveram existência, realidades potenciais que podem transpor a cada momento o limiar do existir" (Ibid.).

No texto *O Problema das Atitudes Típicas na Estética* (JUNG, 1921-1949/2013), Jung lançou luz principalmente sobre a poesia de Spitteler, e também sobre a de Goethe, para explorar a problemática tipológica, para observar e comentar a "luta entre a linha evolutiva do introvertido e do extrovertido num único e mesmo indivíduo, […] que a exposição poética materializou em duas figuras autônomas e em seus destinos típicos" (Ibid., par. 262). Em texto de 1958 (JUNG, 1958/2013b), há análises de uma série de pinturas; novamente, tais interpretações ali se encontram com o intuito de contribuir com a reflexão sobre um tema que emerge na psique, no caso, os OVNIs, as coisas vistas no céu.

Jung deixou claro que, para pensar sobre o fenômeno dos objetos voadores, ele pautou-se no método de amplificação simbólica, buscando elementos em sonhos, em materiais históricos, nas notícias da época e nas seguintes pinturas: *O Semeador de Fogo*, de Erhard Jacboy (Figura 2), *A Quarta Dimensão*, de Peter Birkhäuser (Figura 3) e uma tela sem título de Yves Tanguy (Figura 4). A maioria de seus comentários sobre as pinturas está direcionada para encontrar conteúdos simbólicos e correlativos; por exemplo, a partir das chamas presentes no primeiro quadro citado, Jung destrinchou o significado do fogo e a partir da configuração das imagens redondas da obra de Birkhäuser, chegou ao "símbolo da *quinta essentia*, idêntico à *lapis*, a pedra

dos filósofos" (Ibid., par. 738). Contudo, neste texto também pode ser encontrada uma posição mais pessoal de Jung em relação às obras mencionadas, sobretudo na seção que discorreu sobre o quadro de Yves Tanguy; ali, Jung se colocou como espectador, revelando a estranheza que a arte abstrata, em geral, lhe causava. Na linha da amplificação simbólica, em busca de elementos figurativos a serem interpretados, Jung utilizou o método do teste de Rorschach para extrair tais elementos: "Já que, geralmente, um quadro moderno é difícil de se interpretar, porque pretende suprimir o sentido e a forma, quer dizer, eliminá-los ou substituí-los pela estranheza, segui o método de mostrá-lo às mais diversas pessoas e ao maior número possível delas como se aplicasse um teste de Rorschach" (Ibid., par. 748). A partir daí, Jung caminhou por duas linhas de raciocínio, uma que destaca as formas deduzidas pelos espectadores, ampliando-as simbolicamente, e outra que tece comentários sobre a arte moderna, principalmente sobre o impacto que causa no espectador - esta última está descrita em detalhes algumas linhas abaixo.

Fig. 2 -*O Semeador de Fogo*, de Erhard Jacboy

Disponível em: http://www.ebah.com.br/content/ABAAAhEGMAH/c-g-jung-mito-moderno?part=11

Fig. 3 - *A Quarta Dimensão*, de Peter Birkhäuser

Disponível em: https://www.cosmosdawn.net/forum/threads/crop-circles-dates-of-eclipses-etc.108/page-5

Fig. 4 -Tela sem título de Yvez Tanguy

Disponível em: http://www.artnet.com/artists/yves-tanguy/titre-inconnu-noyer-indifférent-jBwqgrpahXNmU2gzhzYPuQ2

Falar sobre arte diretamente e de maneira implicada, assumindo-se como espectador e não se resguardando como estudioso da psicologia não era a atitude exclusiva de Jung. Posicionou-se ante muitas obras de arte da como frente à maioria das pinturas no texto sobre OVNIs, ou seja, captando nas obras de arte elementos que o auxiliassem a refletir sobre algum tema psíquico, não partindo da obra para tê-la como base de análise, mas passando por ela como se ela fosse um tijolo, entre muitos, da construção de seu pensamento. Isto ocorreu, por exemplo, quando Jung fez uma breve leitura da personagem Mefistófeles do *Fausto*, apontando que este, "como personificação concreta do demônio, representa um reconhecimento da objetividade da experiência psíquica" (JUNG, 1932/2013), ou seja, para ilustrar ou até comprovar sua ideia de que há uma objetividade psíquico, independente de desejos e impulsos subjetivos. Mesmo no texto *Psicologia e Poesia* (JUNG, 1930/2009) - texto este dedicado à arte -, as sucintas interpretações sobre as obras de Francesco de Colonna, Goethe, Nietzsche e Spitteller são elaboradas por Jung (1930/2009) para argumentar que tais "poetas falam por milhares de dezenas de seres humanos, proclamando de antemão as metamorfoses da consciência de sua época" (Ibid., par. 154). Ou seja, essas interpretações, bem como a do *Zaratustra*, de Nietzsche, no texto *O Problema dos Tipos na Arte Poética - Prometeu e Epimeteu, de Carl Spitteler* (JUNG, 1921-1949/2013), estão a serviço da ideia de obra de arte como uma profunda manifestação psíquica que traz à tona o movimento regulatório e antecipatório da psique coletiva.

Em outros momentos, porém, certas obras parecem ter auxiliado Jung na construção de algumas ideias, sendo mencionadas em seus textos não só para ilustrar determinados conceitos, mas também para embasa-los. Uma das obras mais utilizadas por Jung nesse sentido foi *She*, de Haggard, em que Jung muito se apoiou para discorrer sobre seu conceito de anima (conferir sub-capítulo *Anima*). E também há obras por ele apreendidas e apreciadas que não ocuparam lugar em seus textos teóricos, como as supra-citadas lendas do Graal, que apesar de terem dividido a predileção de Jung com o *Fausto* e de continuaram sendo muito estimadas por ele, Jung "nunca escreveu sobre as lendas porque, logo no início de seu casamento, ele resolveu que elas pertenciam à Emma" (BAIR, 2006a, p. 491) - Emma, por sua vez, começou a escrever sobre as lendas do Graal, mas faleceu, em 1955, antes da conclusão do livro. A pedido de Jung, Marie-Louis Von Franz deu continuidade ao trabalho, que foi, enfim, publicado (JUNG e VON FRANZ, 1989).

A seguir, encontra-se um agrupamento, organizado em uma tabela, de algumas obras bastante mencionadas por Jung identificadas - e muitas já citadas - neste trabalho. As limitações desta pesquisa não permitem que todas as alusões a obras de arte sejam abarcadas. Conforme exposto anteriormente (item *Método*), praticamente todos os textos aqui consultados foram selecionados a partir da busca de termos relacionados à arte nos índices gerais em português e inglês das obras compiladas de Jung; algumas obras de arte, porém, são citadas por Jung em textos em que não há palavras como arte, artístico, poesia, etc., e estas acabaram por ficar de

fora deste agrupamento. Se por um lado isto pode ser interpretado como uma lacuna da presente pesquisa, por outro lado indica o quanto a arte estava incorporada ao repertório de Jung, juntamente a outros símbolos.

Apesar desta possível defasagem, o agrupamento pode ser de grande valia para destacar, de forma visualmente objetiva, obras de arte enfatizadas por Jung, bem como as datas de publicação/exposição das mesmas e dos textos em que Jung as cita - ou pelo menos alguns textos.

| | Obra | Autor/artista | Ano de publicação/ exposição | Ano do(s) texto(s) de Jung |
|---|---|---|---|---|
| **Literatura** | *Fausto* | Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) | 1808 - parte 1<br>1832 - parte 2 | 1922 (JUNG, 1922/2009)<br>1930 (JUNG, 1930/2009)<br>1961 (JUNG, 1961/2012) |
| | *Aurélia* | Gérard de Nerval (1808-1853) | 1855 | 1945 (JUNG, 1945/2015) |
| | *Prometeu e Epimeteu; Imago* | Carl Spiteller (1845-1924) | 1881 (*Prometeu…*)<br>1906 (*Imago*) | 1916(JUNG, 1916/2007)<br>1921 (JUNG, 1921-1949/2013) |
| | *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém* | Friedrich Nietzsche (1844-1900) | 1883 | 1922 (JUNG, 1922/2009)<br>1930 (JUNG, 1930/2009)<br>1934-39 (JUNG, 1934-1939/1994)<br>1961 (JUNG, 1961/2012) |
| | *L'Atlantide* | Pierre Benoît (1886-1962) | 1919 | 1925 (JUNG, 1925/2014)<br>1928 (JUNG, 1928(1934)/2007 |
| | *Ulisses* | James Joyce (1882-1941) | 1922 | 1932 (JUNG, 1932/2009b) |
| | *The Evil Vineyard* | Marie Hay (1873-1938) | 1923 | 1925 (JUNG, 1925/2014)<br>1927 (JUNG, 1927/2013) |
| **Artes visuais** | Arte Moderna (movimento) | Vários | aproximadamente fim séc. XIX - metade séc. XX | 1925 (JUNG, 1925/2014)<br>1928 (1928(1931)/ 2013)<br>1932 (1932/2009b)<br>1957 (1957/2008)<br>1958 (JUNG, 1958/2013b) |
| | *Nu Descendo a Escada* | Marcel Duchamp (1887-1968) | 1912 | 1925 (JUNG, 1925/2014) |
| | Quadro sem título identificado | Yves Tanguy (1900-1955) | 1927 | 1958 (JUNG, 1958/2013b) |
| | Várias obras expostas na mostra "Pablo Picasso", no Museu de Artes de Zurique (Zurich Kunsthaus) | Pablo Picasso (1881-1973) | Exposição - 1932 | 1932 (JUNG, 1932/2009b) |
| **Música** | *Carmen* | Georges Bizet (1838-1875) | 1875 | 1961 (JUNG, 1961/2012) |

### 2.4.1 Arte Moderna

Jung não escreveu nenhum texto exclusivo sobre a arte moderna, mas, entremeadas a outra ideias, aparecem algumas reflexões sobre este movimento artístico. Este é um fato curioso, pois Jung, "por escolha própria, tornou-se quase totalmente ignorante sobre as artes e a literatura do século XX" (BAIR, 2006b, p. 60) e dedicou-se mais a assuntos acadêmicos do século XIX - Jung ansiava por situar seu trabalho "no interior 'da grande tradição cultural', o que para ele significava o final do século XIX" (Ibid.). Lia vorazmente histórias de crime e mistério, como as de Agatha Christie e Simenon, mas "nunca ia ao teatro […] e evitava concertos como a peste: 'Eu tenho de escutar com atenção o dia inteiro, e não quero fazer o mesmo no meu tempo de lazer', dizia ele a amigos e família" (Ibid., p. 60-1). Muitos escritores, como H. G. Wells e Hugh Walpole, procuraram Jung para conversar - e isto o surpreendia, pois não fazia esforço algum para esconder que não era um admirador da literatura contemporânea. Apesar do desdém em relação à música, literatura e arte modernas, Jung não hesitou em discorrer sobre este assunto, o que fez de forma mais sistemática nos ensaios sobre Picasso e sobre *Ulisses* de James Joyce (detalhados abaixo).

Muitos trechos, como os destacados a seguir, apontam que Jung não era totalmente desinteressado pela arte moderna, mas tinha uma apreciação, de certa forma, negativa em relação à arte que vinha se estabelecendo. Afirmou ele: "É verdade que hoje em dia nosso gosto ficou tão incerto que muitas vezes não sabemos se uma coisa é arte ou doença" (JUNG, 1932/2000 par. 1724); "De minha parte sentir-me-ia satisfeito se o conhecimento psicológico tivesse efeito tão desinfetante e acabasse com o elemento neurótico que desvirtua a arte hodierna, tornando-a tão pobre em gozo artístico" (JUNG, 1924(1946)/2013, par. 206).

Contudo, em 1957 a opinião de Jung sobre a arte moderna mostrou-se diferente (JUNG, 1957/2008). Ao ponderar sobre o espírito inconsciente da época dando ênfase a sua função compensatória - em relação à consciência - e antecipatória - porque prediz mudanças futuras -, tomou a arte moderna como exemplo: "Sob a *aparência* de um *problema estético*, ela [a arte moderna] realiza um trabalho de educação psicológica do público*[16] através da destruição e dissolução da visão estética do conceito do belo formal, dos sentidos e conteúdos até então vigentes" (JUNG, 1957/2008, par. 584, grifos nossos). Ou seja, Jung revelava aí uma sensação de que haveria, na arte moderna, uma estética "com problemas", mas também sugeria uma compreensão, um sentido para esta estética que estava em voga. O seguinte excerto pode levar a crer que Jung mantinha a perspectiva romântica que associava a arte à beleza, mas também conta com afirmações que sugerem alguma apropriação desta nova estética:

---

*[16] Conforme já apontado neste trabalho, o viés educativo da arte foi considerado por Jung em outros momentos (JUNG, 1921-1949/2013 e JUNG, 1922/2009) e não se restringe ao modernismo; comumente é associado à função compensatória da psique.

> Pode-se dizer que os pintores [modernos] se entregaram totalmente ao elemento destrutivo e criaram um *novo conceito de beleza*, que se encanta com a alienação do significado e sentimento. Tudo é constituído de cacos, destroços inorgânicos, buracos, distorções, emaranhados, rabiscos, infantilismos e formas grosseiras, que superam até a primitiva falta de habilidade, e com isso desmentem o velho ditado: 'Arte supõe talento'. Da mesma forma como a moda considera 'bela' qualquer novidade, por mais absurda e contestadora que seja, assim, também, o faz a 'arte moderna' deste tipo. *É a beleza do caos*. É isso que esta arte preconiza e prega: um monte ostensivo de cacos da nossa cultura. Podemos admitir que um empreendimento desta espécie seja apavorante, especialmente quando se associa às possibilidades políticas de nosso tempo, grávido de futuro. De fato, é possível imaginar que nesta época, dos 'grandes destruidores', seja uma *grande satisfação representar, pelo menos, a vassoura que varre para um canto o que aconteceu* (JUNG, 1958/2013b, par. 724, grifos nossos).

Nos *Seminários sobre Psicologia Analítica* (JUNG, 1925/2014) há uma troca de ideias sobre arte moderna. Apesar desta conversa ter ocorrido antes de Jung mencioná-la de forma pejorativa, como mostramos acima, nessa ocasião ele apontou que a associação feita por uma participante (Dra. de Angulo) entre arte moderna e morbidez poderia ser contestada por muitas pessoas. Segue-se então uma fala de outro participante (Sr. Aldrich), o qual afirma que a arte moderna não se preocupa com a beleza e que, inclusive, ela talvez busque uma nova concepção de beleza inaceitável para os parâmetros anteriores (pré Primeira Guerra).

Cabe lembrar aqui, que independente de suas ponderações sobre movimentos artísticos, Jung considerava inerente ao homem a capacidade de criar (cf. sub-capítulo *Criatividade*). Este impulso criativo proposto por ele inclui em sua definição não apenas a dimensão construtiva, do fazer nascer coisas novas, mas também a dimensão destrutiva (JUNG, 1936(1937)/2013). Com esta dupla conotação do impulso criativo e com o diálogo dos *Seminários…*, nos parece cabível relativizar seus apontamentos pejorativos sobre a arte moderna; mesmo que Jung tivesse apresentado de forma bastante clara certa repulsa a esta arte, enfatizando seu aspecto desagradável, aparentemente não é possível afirmar com toda certeza que com isso ele estivesse subestimando as produções modernas, já que o fazer artístico engloba a criação, e a criação pressupõe também a destruição. Mais ainda, se por uma lado, as análises que Jung fez sobre as obras de Picasso e sobre o *Ulisses*, de James Joyce, evidenciam bem o desagrado de Jung ante a arte moderna, por outro, também demonstram certa abertura de Jung, afinal, ele estava se aproximando das criações do modernismo. Tais análises serão aprofundadas em breve; por ora, é pertinente ao tema da criação/destruição, um dos comentários que fez sobre o livro de James Joyce: "é uma *destruição criativa* […], uma tentativa séria de mostrar aos contemporâneos a verdade como ela de fato é" (JUNG, 1932/2009a, par. 180, grifos do autor).

Nos escritos de Jung, muitas interpretações e leituras da arte moderna a consideram enquanto fenômeno cultural, sem ater-se a obras ou artistas específicos. Em linhas gerais, Jung (1925/2014, 1928(1931)/2013, 1932/2009b, 1957/2008) enfatizou que a arte moderna trazia à tona um afastamento das realidades exteriores, da referência com o objeto, e se direcionava para uma realidade subjetiva.

> A arte não-objetiva [realizada no período moderno] extrai seus conteúdos essencialmente do 'íntimo' da pessoa. Esse 'íntimo' não pode corresponder à consciência […]. [Os conteúdos da arte moderna] Não correspondem mais a nenhuma experiência externa, mas surgem de um 'íntimo' que se encontra atrás da consciência; em todo caso, atrás daquela consciência que, como órgão geral da percepção, sobreposto aos cinco sentidos, está voltado para o mundo exterior. Atrás da consciência não se encontra o nada absoluto, mas sim a psique inconsciente que afeta a consciência por trás e por dentro, da mesma forma como o mundo externo afeta a consciência pela frente e por fora (JUNG, 1932/2009b, par. 206).

Apesar de nem sempre explicitar o que compreende pelo conceito de subjetivo, Jung (1925/2014) o faz nos *Seminários sobre Psicologia Analítica*. Alerta para o fato de que, apesar de experiências que se passam na mente de uma pessoa serem comumente entendidas como subjetivas, estas nem sempre estão em oposição a algo objetivo, pois as imagens do inconsciente coletivo, justamente por serem coletivas, são objetos "de maneira tão real como as coisas que estão fora da psique" (Ibid., p. 93). Nesse sentido, entende que a arte moderna tende a ser subjetiva devido não só ao grande interesse que apresenta por objetos e processos interiores, mas, sobretudo, porque os artistas modernos preocupavam-se com sua ligação individual com o objeto, ou seja, a maior ênfase não é depositada exclusivamente nem nas imagens internas, nem nas coisas tidas como realidades separadas, mas justamente, na relação.

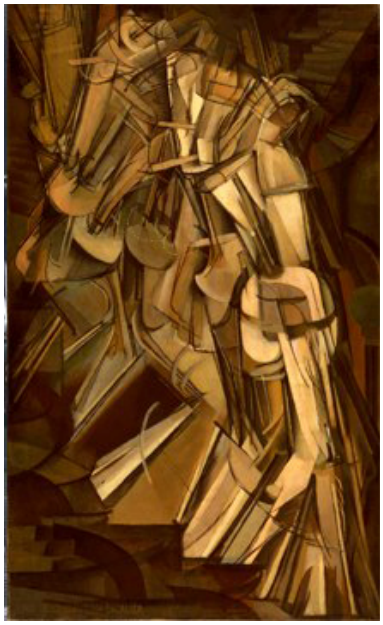
Eis o processo que se dá na arte moderna:

> Este processo desvia inevitavelmente o interesse do objeto para o sujeito e, em vez do objeto real, o objeto interno se torna o portador dos valores. […] Assim a arte moderna nos afasta da excessiva dispersão da libido no objeto externo e nos traz de volta à fonte criativa que existe dentro de nós, de volta aos valores internos. Em outra palavras, ela nos conduz pelo mesmo caminho pelo qual a análise procura nos conduzir, só que não é uma condução consciente por parte do artista (JUNG, 1925/2014, p. 95).

Para ilustrar tal processo, Jung (1925/2014) fez uma breve descrição do quadro *Nu Descendo a Escada*, de Marcel Duchamp (1887-1968) (figura 5). Para ele, no quadro de Duchamp os objetos estão, de certo modo, dissolvidos; a representação parece fugidia, a figura humana e os degraus se revelam como triângulos e quadrados, e a pessoa ali pintada parece subir e descer

os degraus ao mesmo tempo. Os objetos, ainda de acordo com Jung, teriam sofrido uma dupla dissolução, no tempo e no espaço, "e só movendo o quadro pode-se fazer a figura aparecer como ela apareceria numa pintura normal, onde o artista manteve a integridade da figura no espaço e no tempo" (Ibid., p. 95).

Fig. 5- *Nu descendo uma escada n.2*, Marcel Duchamp



Disponível em: http://philamuseum.tumblr.com/post/47538803718/happy-birthday-to-eadweard-muybridge-18301904

Em diversos trechos também ressaltou o aspecto caótico, estranho, decadente e sem beleza das obras modernas: "só os modernos conseguiram produzir a arte do avesso ou o avesso da arte: aquela arte que de modo algum visa agradar, mas denuncia, alto e bom som, tudo o que se lhe opõe […]" (JUNG, 1932/2009a, par. 178). Tanto esta descrição, como a que diz respeito à tendência da arte moderna de voltar-se para o interior dos indivíduos aparecem, na maioria dos textos, associadas ao espírito da época, como uma compensação da atitude típica da modernidade, na qual "o mundo dividiu-se em crenças diversificadas e a unidade e quietude interior deu lugar ao anseio materialista de conquistar o mundo exterior. Através da ciência os valores ficaram exteriorizados" (JUNG, 1925/2014, p. 96).

Na citação abaixo, nota-se claramente a ênfase que Jung colocava na relação arte-época e no aspecto desagradável das obras modernas - o que corrobora com a impressão previamente mencionada de haver certo tom depreciativo de Jung no tocante a esta arte. Aqui também abordou a questão da objetividade e da subjetividade, mas de forma distinta e tendo como principal tema a tipologia.

> Mais do que o tipo extrovertido, está o introvertido sujeito a mal-entendidos, […] porque o estilo da época do qual ele comunga está contra ele. [...] Participa convicto do estilo geral e por isso enterra-se a si mesmo, pois o estilo atual, com seu reconhecimento quase exclusivo do visível e do palpável, está contra seu princípio. Devido a seu caráter invisível, tem que desvalorizar o fator subjetivo e forçar-se a participar da supervalorização do objeto. Não é de admirar, pois, que, exatamente em nossa época e naqueles movimentos que antecipam o presente, o fator subjetivo se apresente de forma exagerada e, por isso, insossa e caricata. Refiro-me à arte de hoje em dia (JUNG, 1921-1949/2013, par. 717).

Essas duas colocações, a direção ao subjetivo e a aparência caótica das obras modernas, foram também articuladas por Jung a partir da consideração do observador e daquela que Jung acredita ser a intenção da arte moderna: a de eliminar a forma, expressando-se abstratamente e dificultando que se encontre um sentido na obra, causando, assim, certo desconforto em quem a apreende. Esta estranheza decorreria, segundo Jung, de uma tendência da arte moderna em

"tornar o objeto irreconhecível e assim barrar a participação e a compreensão do observador" (JUNG, 1958/2013b, par. 752). Porém, a ideia de ausência da participação do observador perde força; a ausência de compreensão, por outro lado, é uma ideia-chave para Jung propor um efeito da arte moderna: o movimento, por parte do observador, de introversão e consequente constelação do inconsciente.

> Por isso, podemos atribuir-lhe [à arte moderna] uma intenção, consciente ou inconsciente, de provocar no espectador um ponto de vista ascético, afastado do 'mundo' compreensível e agradável, forçando, em seu lugar, uma revelação do inconsciente, substituindo a falta de um meio ambiente perdido, acessível ao ser humano (JUNG, 1958/2013b, par. 754).

Para Jung, então, a arte moderna estaria voltada para o observador, que, diante do aparente caos de uma obra moderna, teria seus complexos "acionados"; porém, tais complexos - como já apontado no sub-capítulo *Complexo* - apareceriam despojados de seu aspecto pessoal, surgiriam mais próximos de "formas originais dos instintos" (Ibid., par. 755), isto é, daquilo que inicialmente deu-lhes origem, já que a formação de um complexo depende de um enraizamento arquetípico.

Sobre a arte moderna, sempre (ou quase sempre) atento à compensação das tendências da modernidade, resumidamente, Jung salientou: o aspecto caótico e abstrato - o que lhe causava certo incômodo - e a diminuição da concentração de libido no objeto externo - tanto por parte do artista, cuja intenção recai em sua relação com os objetos que o cercam e não na reprodução dos mesmos, tanto por parte do espectador, que é chamado para dar um sentido à obra e o faz a partir de conteúdos íntimos e inconscientes e não pelo seu repertório conhecido.

Por estas constatações, pode-se ver que Jung nutriu-se, às vezes com certa indigestão, da arte moderna; olhou-a como elemento que é influenciado e influencia a cultura em que se insere. E, mantendo seu raciocínio habitual, buscou compreender como a consciência e o inconsciente (do artista, do observador, da coletividade) conversam diante deste terceiro - a arte moderna - que se apresenta a eles causando tanta estranheza e solicitando a participação de ambos. O fluxo psíquico se movimenta por esta triangulação, re-significando a obra, flexibilizando as barreiras conscientes e, quem sabe, despersonificando figuras anímicas.

A intensidade deste fluxo provavelmente foi tão intensa para Jung que, de certa forma, retirou de cena o analista e pôs em seu lugar a obra de arte. Retomando o que ele afirmou: "[a arte moderna] nos conduz pelo menos caminho pelo qual a análise procura nos conduzir […]" (JUNG, 1925/2014, p. 95), temos que a arte moderna, na visão de Jung, nos conduz para um mergulho no inconsciente, na "fonte criativa que existe dentro de nós" (Ibid.), um mergulho profundo, mas não desvencilhado da consciência.

Não há como afirmar, mas é possível supor que a revolta, o desagrado e a percepção de uma mobilização inconsciente que Jung sentia via arte moderna, assemelhavam-se ao seu

confronto com o inconsciente e à sua proposta de dinâmica psicoterápica. O estímulo, em cada caso, é diferente, mas a resultante oxigenação psíquica talvez seja da mesma ordem, como uma limpeza dos canais que conectam as diversas instâncias intra e inter psíquicas (sociedade, cultura, nação…).

Ainda no tocante à arte moderna, uma última observação faz-se necessária, inclusive para melhor situar o que está expresso nos sub-itens que se seguem. Não é possível desatrelar as colocações de Jung sobre arte do momento e da cultura em que ele estava inserido. A arte moderna é contemporânea a Jung e enquanto estilo estético e proposta artística, era inédita, ainda que relacionada, é claro, a outros movimentos culturais. Mais ou menos no início do modernismo, na passagem entre os séculos XIX e XX, "os grandes pesquisadores como Cézanne, os inovadores como Van Gogh continuam a ser ignorados […]: a sociedade moderna, que se vangloria de ser avançada, quer artistas avançados, contudo não lhe agrada a arte que levanta problemas" (ARGAN, 2013, p. 208). Jung, aparentemente, dava corpo a esta sociedade que inicialmente desprezava as produções artísticas modernas. Mais ainda, deve ser levado em conta que Jung viveu no turbilhão que fez emergir este movimento tão amplo e com propostas filosóficas e estéticas tão próprias. Não estava dada, na época em que Jung viveu, a arte moderna. Foi necessário a ele e a boa parcela da sociedade europeia, ultrapassar o choque inicial que ela provocava enquanto nova forma de expressividade artística, para que seu padrão estético se assentasse no solo cultural e na vida de Jung. De fato, a arte moderna se assentou, pelo menos em alguma medida, no repertório de Jung, levando-o a considerá-la em seus textos, como vimos acima. Embora, algum resquício deste choque inicial parece ter permanecido em Jung. Suas considerações sobre os quadros de Picasso, por exemplo, não dão a impressão de que era uma arte que ele admirava, ainda que não tenha se recusado a contemplá-la e pensá-la sob a ótica da psicologia analítica. Mais detalhes na seção abaixo.

### 2.4.2 Picasso

Jung afirmou que, embora tivesse bastante interesse na "estranha arte" (JUNG, 1932/2009b, par. 204) de Picasso (1881-1973), só escreveu sobre o artista, porque um periódico importante lhe fez a sugestão. E enfatizou: "quando me atrevo a falar sobre a Picasso, é com uma ressalva bem clara que o faço: nada tenho a questionar sobre sua arte, apenas falarei sobre a psicologia desta arte. […] restringindo-me à psicologia que serve de base a este tipo de criatividade artística" (Ibid.). O artigo lhe foi proposto à ocasião de uma exposição realizada no Museu de Artes de Zurique (Zurich Kunsthaus) com 460 obras*[17] de Picasso. Esta exposição é extremamente significativa na história da arte, pois foi a primeira grande mostra de Picasso

*[17] Este número de obras (460) consta no artigo *Picasso* (JUNG, 1932/2009b) das obras compiladas de Jung e em *Jung: uma biografia - volume II* (BAIR, 2006b), mas outras fontes relatam uma quantidade diferente: 225 pinturas. (KOBLER, 2010 e BORCHARDT-HUME, 2018).

realizada em museu (até então ele havia exposto apenas em galerias), e, na época, a arte moderna, apesar de já bastante valorizada, ainda não aparecia com frequência nos museus. Mais ainda, a curadoria da exposição foi feita pelo próprio Picasso e ofereceu, assim, um olhar do artista sobre as três primeiras décadas de sua carreira (KOBLER, 2010 e BORCHARDT-HUME, 2018). O texto de Jung foi, então, publicado como um complemento da exposição (JUNG, 1932/2009b e BAIR, 2006b).

No texto *Picasso*, Jung (1932/2009b) não demonstrou grande apreço pelas obras do artista, nem levou em consideração muitas das premissas sobre arte que em outros momentos postulou; não falou em obra simbólica e claramente tratou os quadros de Picasso como se estivesse trabalhando com uma série de pinturas de algum paciente, o que fica claro no seguinte excerto: "[…] a problemática psíquica de Picasso, enquanto expressa em sua arte, é inteiramente análoga à dos meus pacientes" (Ibid., par. 205). Parece que em *Picasso*, Jung tomou ao pé da letra sua afirmação de outrora: "É evidente que o artista tem que ser explicado a partir de sua arte, e não através das insuficiências de sua natureza e de seus conflitos pessoais" (JUNG, 1930/2009, par. 158). Sem dar informações sobre a vida pessoal de Picasso, pautando-se apenas em seus trabalhos pictóricos, Jung traçou um quadro psicológico do artista, explicando-o a partir de sua arte.

Ao diferenciar dois grupos de pacientes, os neuróticos e os esquizofrênicos, e ao relatar suas observações sobre os quadros pintados por pessoas pertencentes aos dois grupos, Jung (1932/2009b) situou Picasso no grupo dos esquizofrênicos. Por conta disto, o ensaio de Jung foi rechaçado pelo público; os leitores, através de cartas destinadas ao editores, "ridicularizavam a ignorância de Jung quanto à arte contemporânea e se ressentiam de que ele ousasse analisar um artista que nunca conhecera" (BAIR, 2006b, p. 66). Jung não respondeu a nenhuma das cartas, mas pode-se dizer que acolheu as críticas a ele endereçadas, pois na segunda edição do artigo, dois anos após a primeira publicação, Jung acrescentou-lhe uma nota de rodapé, na qual buscou esclarecer que identificar uma pessoa com qualquer um dos grupos não implica em considerar tal pessoa neurótica ou esquizofrênica, porém indica a provável disposição desta pessoa a desenvolver, em caso de um distúrbio psíquico, sintomas neuróticos ou psicóticos. Ainda na nota, reiterou que não estava, portanto, diagnosticando Picasso com esquizofrenia, mas que o estava "incluindo naquele vasto grupo de pessoas, cujo hábito é reagir a um profundo distúrbio, não com uma psiconeurose comum, mas com uma síndrome esquizoide" (JUNG, 1932/2009b, par. 208).

No volume II de *Jung: uma biografia*, Bair (2006b) relata sobre o ultraje dos leitores ao ensaio *Picasso* de Jung: "o ridículo público foi humilhante e pode muito bem ter sido o motivo pelo qual Jung nunca mais escreveu a respeito de qualquer artista moderno em particular ou sobre arte contemporânea em geral" (p. 66). De fato, dentre os textos de Jung consultados nessa pesquisa, não há nenhum posterior a 1932, data da publicação dos artigos sobre Picasso e sobre *Ulisses*, de James Joyce, que seja voltado diretamente à arte, que Jung tome como objeto principal de

seus estudos uma obra, um artista ou um movimento artístico. Porém, conforme apresentado há pouco, há textos posteriores que mostram algumas reflexões de Jung sobre a arte moderna, ainda que o foco de tais textos não fosse a arte propriamente dita.

Para desenvolver seu estudo sobre Picasso, Jung considerou uma série de pinturas e constatou que, da mais antiga à mais recente, há "um crescente afastamento do objeto empírico e um aumento daqueles elementos que não correspondem mais a nenhuma experiência externa, mas surgem de um 'íntimo' que se encontra atrás da consciência" (JUNG, 1932/2009b, par. 206). Jung relacionou a esta característica dos quadros de Picasso, uma técnica terapêutica por ele utilizada com seus pacientes: a expressão plástica deste 'íntimo', dos conteúdos inconscientes que podem influenciar a consciência. Tomando como referência, então, o que observava em sua prática clínica, Jung concluiu que Picasso se assemelharia, por sua produção artística, a seus pacientes esquizofrênicos - com o adendo da nota de pé de página adicionada posteriormente. O que leva Jung a tal conclusão é a sensação que o quadro provoca em quem o observa. "O quadro nos deixa frios ou tem efeito assustador por causa de sua falta de consideração paradoxal, sentimentalmente perturbadora, horrível ou grotesca para com aquele que o contempla. Picasso pertence a este grupo" (Ibid., par. 208). Desta forma, é possível inferir que Jung sentia-se desagradado pelas obras de Picasso e que, como exposto a seguir, diante de tal incômodo, não as confrontou, tal como fez com o *Ulisses*, mas as interpretou, buscando possíveis conteúdos simbólicos passíveis de amplificação, indo para além da obra sem necessariamente defrontar-se com ela.

No ensaio sobre Picasso, Jung não mencionou a obra como um símbolo numinoso, como o fez em outros momentos (JUNG, 1922/2009 e 1930/2009), mas considerou que nessas imagens oriundas do inconsciente haveria elementos simbólicos. Em sua compreensão, os primeiros quadros de Picasso, pintados em azul, eram objetivos, aludiam ao mundo diurno, conhecido. "Com a mudança das cores entramos no mundo inferior." (1932/2009b, par. 210); surgem elementos mortíferos, prostitutas adolescentes e doentes. "O motivo das prostituídas começa com a entrada no mundo do além onde 'ele', com alma desencarnada, se associa a um grande número das mesmas. Quando digo 'ele' refiro-me àquela personalidade em Picasso que compartilha o destino do mundo inferior […]; aquele que não segue o ideal já reconhecido do belo e do bom, mas a força demoníaca da atração pelo feio e pelo mal" (Ibid.). Após esta exposição, Jung fez uma única associação à época - correlação que lhe deu o norte de outras reflexões sobre a arte moderna -: "Picasso e sua exposição são sinais dos tempos, tanto quanto as vinte e oito mil pessoas que vieram contemplar esses quadros" (Ibid.).

Em *Psicologia e Poesia*, (JUNG, 1930/2009) Jung, ao discorrer sobre a vivência originária, que "é carente de palavra e imagem […], é um pressentimento poderoso que quer expressar-se, um turbilhão que se apodera de tudo o que se lhe oferece" (Ibid., par. 151), propôs, em relação à articulação entre psicologia e arte, que "A psicologia contribui para elucidar a essência dessa

manifestação múltipla, principalmente através da terminologia e de materiais comparativos." (Ibid., par. 152). Em *Picasso* (1932/2009b) é justamente um levantamento de material comparativo, uma amplificação simbólica, que Jung apresenta aos leitores. Tomou como um dos pontos principais a figura do Arlequim, presente em diversos quadros de Picasso - às vezes não diretamente, mas aludido por elementos a ele relacionado, como vinho, losangos ou alaúde -, e a identificou como uma faceta do pintor; "Assim como Fausto está enredado em acontecimentos homicidas e reaparece, na segunda parte, sob forma modificada, assim também Picasso se transforma e aparece sob a forma submundana do trágico Arlequim" (Ibid., par. 211). De acordo com Jung, o Arlequim, é um personagem que transita por diversas formas, inclusive, as típicas do mundo ctônico, terrestre e antigo (Ibid.); então, questionou: "E o que apreende durante a sua furiosa peregrinação através da humanidade milenar? Qual a quintessência que destilará desse acúmulo de escombros e decadência, dessas possibilidades seminatas e prematuramente mortas de cor e formas? Que símbolo aparecerá como última causa e sentido de toda essa decomposição?" (Ibid., par. 212).

A resposta de Jung oferece mais um indício de que ele não apreciava a arte de Picasso e de como teve que se afastar da obra, recorrendo a amplo repertório simbólico, para conseguir concluir o texto: "Diante da versatilidade *desconcertante* de Picasso é difícil arriscar um palpite; por isso, prefiro falar primeiro do que encontrei junto ao meu material" (JUNG, 1932/2009b, par. 213, grifo nosso). Na sequência, destaca alguns elementos coletados em seu material simbólico, dentre eles, a Nekya, associada à descida a um mundo subterrâneo, desconhecido, cujo sentido consiste em uma iniciação e em um saber secreto. De acordo com Jung, esta descida acorda uma faceta do indivíduo que havia caído no esquecimento devido às exigências adaptativas, uma faceta que causa o abalo do mundo superior. E aí, Jung, mais uma vez, lançou mão de sua experiência médica, contando que seus pacientes que se depararam com esta faceta, passaram a reconhecer a inevitabilidade dos pares de opostos e a naturalidade do aspecto bipolar da humanidade. "Por isso, após os símbolos da demência experimentados na desintegração, seguem-se imagens que representam a reunião dos opostos […]. Nos últimos quadros de Picasso percebe-se, claramente, o motivo da união dos opostos em sua justaposição direta" (Ibid.).

Ante a desconcertante sensação que lhe causavam as obras de Picasso, Jung aparentemente escondia-se atrás de sua teoria, de seu material comparativo e, assim, como apontou Gaillard (2006), sua postura nos parece mais controlada, sem deixar-se levar por sua impressões, como fez ao escrever sobre *Ulisses*. Por um lado, Jung viu os quadros de Picasso do mesmo modo que via os trabalhos plásticos de seus pacientes; por outro lado, não apresentou nenhuma informação sobre a vida do artista, afastando-se de qualquer análise pessoal. Gaillard, em outro momento (2010), observou que "com Picasso, sua atenção [de Jung] se dirige primeiramente *aos processos* que estão em curso em seu trabalho. Ele vê as coisas em

perspectiva, ele segue sua evolução, avalia os momentos críticos, e gostaria de saber o que vai acontecer. A tal ponto que, eu ousaria dizer, a arte lhe importa mais que os artistas" (2010, p. 144).

A conclusão que podemos tirar sobre este texto, enquanto leitores de Jung, é ambígua. Jung parece pouco implicado, pouco envolvido com as obras que se mostram diante dele. Não se aproximou delas da mesma forma que fez com *Ulisses* ou com *Fausto*. Parece que as via como imagens fragmentadas, figuras desagradáveis ou outros elementos a serem rapidamente identificados em outras manifestações, como os mitos ou a literatura. Em contrapartida, Jung mantém, neste ensaio, seu raciocínio típico, orientando sua análise pela apresentação da dinâmica entre a consciência e o inconsciente, levando em conta os conteúdos arquetípicos e o risco que a consciência corre com a descida ao inconsciente.

No ensaio *Picasso*, Jung parece ter privilegiado sua persona de médico e seu amplo repertório de conteúdos passíveis de amplificação, mas sete anos antes, nos *Seminários sobre Psicologia Analítica* (1925/2014), em uma breve menção ao artista espanhol, compreendeu-o por outro ângulo, ou melhor, compreendeu sua pintura pelos seus múltiplos ângulos. Mencionou Picasso para exemplificar sua tese de que a pintura, diferentemente da escultura, pode prescindir de uma forma tridimensional e nela "pode-se encontrar o fio do desenvolvimento" (Ibid., p. 95), os resquícios de seu fazer criativo. Enfim, para exemplificar, contou que havia seguido, com cuidado, o trajeto pictórico de Picasso; dali pôde perceber que o artista surpreendeu-se com a sombra em forma triangular projetada pelo nariz sobre a bochecha, depois a própria bochecha se fragmentou em uma sombra de quatro lados… por fim, as figuras geométricas adquiriram valores independentes da figura humana, que se dissolvia gradualmente no espaço. Assim, para Jung, Picasso, como qualquer outro representante do modernismo, começou por dissolver o objeto "e depois buscou a coisa fundamental, a imagem interna atrás do objeto" (Ibid., p. 96-7).

No artigo de 1932, Jung buscou estas imagens por detrás do objeto, considerando que, por esta perspectiva, as figuras de Picasso suscitariam imagens análogas às que surgiam por detrás das representações pictóricas de seus pacientes. A base arquetípica, sem dúvida, liga todos os símbolos, mas vale lembrar que tais imagens que reluzem por trás do objeto não são fixas, não são representações bidimensionais; falam mais das potencialidades de ação humana (conferir capítulo *A Obra de arte entendida pela psicologia analítica*) do que de vivências específicas determinadas. Mas falam, muitas vezes, através de uma forma. Uma forma característica, seja de Picasso, de algum paciente de Jung ou de qualquer outra pessoa.

### 2.4.3 *Ulisses*, de James Joyce

Aparentemente, *Ulisses - um monólogo*, como *Picasso*, também só foi redigido porque "um editor, inadvertidamente, perguntou-me qual era meu pensamento sobre ele [Joyce], respectivamente sobre *Ulisses*" (JUNG, 1932/2009a, par. 171). Entretanto, neste mesmo texto

Jung deixa claro que o que também o instigou e o levou a escrever sobre *Ulisses* foi o fato desta obra ter exercido tamanha influência sobre seus contemporâneos - *Ulisses* estava na décima edição quando Jung escreveu seu ensaio. E, também da mesma forma que ocorreu com o artigo sobre Picasso, o ensaio sobre *Ulisses* teve uma reputação negativa.

A principal crítica ao ensaio de Jung provavelmente foi Carola Giedion-Welcker, "uma das mais formidáveis patronas dos acadêmicos da *avant-garde* e das mais dedicadas promotoras de Joyce" (BAIR, 2006b, p. 66). Ela escreveu a Jung uma carta, apontando sua desvalorização e falta de conhecimento sobre a arte atual, e contrapôs sua incapacidade de compreender a literatura a seu talento analítico.

O relacionamento de Jung e Joyce estendeu-se para além dos constrangimentos gerados em torno do artigo. Em 1934, Joyce, contradizendo o que dissera a Carola Giedion-Welcker, que jamais consultaria Jung, procurou-o para que tratasse sua filha, Lucia Joyce. Bair (2006b) conta que é curioso que Jung tivesse aceitado atendê-la, pois nos anos antecedentes havia dedicado-se apenas a pacientes neuróticos, alegando que seu conhecimento a respeito do tratamento de psicoses - diagnóstico de Lucia - estava desatualizado. Àquela altura, Jung era o vigésimo psiquiatra a assumir o tratamento de Lucia Joyce.

> Provavelmente aceitou o caso de Lucia a partir de uma determinada combinação de curiosidade a respeito do pai e de vaidade própria, uma vez que havia algum grau de satisfação ligada ao reconhecimento de que o grande Joyce não tinha outro recurso senão consultá-lo. Outro motivo igualmente importante foi a intervenção e a insistência de Cary Baynes*[18] (BAIR, 2006b, p. 69).

Muitas das críticas destinadas a *Ulisses - um monólogo* (JUNG, 1932/2009a), tinham o mesmo motivo daquelas destinadas ao artigo sobre Picasso (JUNG, 1932/2009b): a correlação que Jung propôs entre os artistas e a esquizofrenia. No ensaio sobre *Ulisses*, Jung (1932/2009a) - apesar da afirmação categórica: "Até um leigo conseguiria facilmente traçar uma analogia entre *Ulisses* e um estado psíquico 'esquizofrênico'" (par. 173) - mostra-se mais cuidadoso com o uso do termo "esquizofrenia". Aponta que apesar desta semelhança, em *Ulisses* não há a estereotipia característica do doente mental e ainda: "Jamais me ocorreria classificar *Ulisses* como um produto esquizofrênico. […] O quadro clínico da esquizofrenia é mera analogia, na qual o esquizofrênico tem aparentemente a mesma tendência de considerar a realidade como se lhe fosse estranha ou, ao contrário, alienar-se dela" (JUNG, 1932/2009a, par. 174).

Suas ressalvas começam desde o início do texto:

---

*[18] Cary Baynes era médica, mas atuava ao lado de Jung mais como estenógrafa, às vezes também como secretária, e outras vezes como tradutora de algumas de suas obras para o inglês. Foi ela quem atendeu Lucia Joyce, sob supervisão de Jung, pois as visitas de Jung a Lucia foram fracassadas - a paciente se desequilibrava ante o médico (BAIR, 2006b).

> Este ensaio literário […] não é um trabalho científico nem tampouco o estudo sobre Picasso que se segue. Se, apesar disso, o incluí em minha coletânea de *Tratados Psicológicos*, foi porque *Ulisses* é um documento essencial e característico para a nossa época e, segundo minha opinião, também um documento psicológico que mostra ideias, que, em minhas obras, representam um papel bastante significativo, sendo aplicadas na prática, através do material concreto. Meu ensaio não tem caráter científico, nem qualquer propósito didático. Por isso, peço ao leitor que apenas veja nesse texto uma expressão subjetiva e sem compromisso de meu pensamento (JUNG, 1932/2009a, p. 94).

De fato, o leitor de *Ulisses - um monólogo* pode perceber com clareza a relação subjetiva de Jung com esta obra. Ele explicita, em diversos trechos, o tédio e a dificuldade que sentiu ao longo da leitura, por exemplo: "De *Ulisses* jorram 735 páginas, numa torrente de 735 horas, dias ou anos que representam um único dia, ou seja, o inexpressivo e insignificante 16 de junho de 1904, em Dublin, durante o qual, realmente, nada acontece" (JUNG, 1932/2009a, par. 164) e "Assim também eu li, com o desespero em meu coração, até a página 135 adormecendo por duas vezes. A versatilidade incrível do estilo de Joyce tem um efeito monótono e hipnótico. Nada vem ao encontro do leitor, tudo se afasta dele, deixando-o para trás, olhando embasbacado" (Ibid., par. 165). Jung sente-se, como também parece sentir-se ante as obras de Picasso, excluído da obra; sente que há uma desconsideração, por parte do artista, para com o leitor, promovida pelo conteúdo incompreensível presente na obra.

De maneira mais acalorada do que em *Picasso,* em *Ulisses…*, Jung colocou-se em cena o tempo todo. Avaliou que o livro expõe o leitor à própria burrice, porque não lhe oferece nada para que tire conclusões claras. Após afirmar: "Joyce despertou minha má vontade" (JUNG, 1932/2009a, par. 167), Jung veste-se de suas técnicas psicoterápicas e assume: "Um psicoterapeuta como eu está sempre praticando terapia até em si mesmo. Irritação significa: 'Você ainda não enxergou o que existe atrás disto'" (Ibid., par. 168). Propôs-se, então, a acompanhar seu mau-humor, a deparar-se com aquilo que lhe irritava. Jung confrontou o sentimento de desconsideração que lhe assolava, associando a narrativa incompreensível do livro com um

> […] não relacionamento a sangue frio de seu espírito que parece ter se originado abaixo das regiões do sáurios - conversando dentre e com as próprias entranhas - um homem de pedra, exatamente aquele pétreo-cornudo, pétreo-barbudo Moisés, com as entranha petrificadas que, com umas serenidade petrificante, vira as costas tanto às panelas de carne quanto ao Panteão do Egito, ferindo com isso, perversamente, também os melhores sentimentos de simpatia do leitor (Ibid.).

Como bem atentou Gaillard (2006), apesar de Jung citar a figura de Moisés, ele não faz referência direta a um dos textos mais conhecidos de Freud sobre arte, *O Moisés de Michelangelo* (FREUD, 1914/1974), e tampouco considerou sua tumultuada relação com o médico austríaco, o que acaba por deixar a seu leitor a possibilidade de costurar, ou não, sua irritação e incompreensibilidade diante de *Ulisses* com sua relação com Freud. Pensando na interdependência entre a obra e seu autor, no caso, entre a teoria e a história de Jung, é possível tecer tal relação entre a angústia de Jung ao ler *Ulisses*, o Moisés pétreo-barbudo e Freud. Por outro lado, atentar demais para isto seria desconsiderar boa parte das propostas de Jung, principalmente a de não se limitar a uma explicação causal e fechada.

Gaillard (2006) também nota que Jung não mencionou diretamente seus conceitos teóricos, mas os usou para discorrer sobre *Ulisses*. Muitos destes conceitos - sombra, persona, anima, animus, etc - são figurações dramáticas emergentes da relação da consciência com o inconsciente, são personificações de conteúdos inconscientes e se articulam por um modo de pensar imagético. Para proceder com este raciocínio imagético, com este personificar, é necessário considerar a obra de arte, um sonho ou qualquer outro símbolo, em perspectiva, isto é, "não como um evento isolado e pontual a ser individualmente interpretado, mas como um *momento em processo* cujo fim se mantém incerto, mas cujas manifestações exigem ser consideradas e acompanhadas no ritmo, às vezes lento, de suas transformações" (GAILLARD, 2006, p. 345, tradução nossa, grifos do autor). Se a obra é um símbolo, ela é, para a consciência, sempre algo pulsante. A observação da obra emoldura um momento em aberto, sem um destino preciso, justamente porque a obra é encharcada de potencialidade inconscientes.

Assim procedeu Jung ao ler *Ulisses*; sua reflexão pautou-se, sobretudo, em observar, a si-mesmo e a obra. "E o que ele vê? Que na página 135 da enorme novela de Joyce, […] ele cai no sono" (Ibid., p. 340, tradução nossa). Jung revelou, em nota de rodapé, o conteúdo da soporífera página: "A esta altura, já morto de sono […] deparo o seguinte: 'Um homem destro no combate: pétreo-cornudo, pétreo-barbudo, coração de pedra'. A expressão refere-se a Moisés que não se deixou assombrar pelo poder do Egito" (JUNG, 1932/2009a, par. 165). E, voltando à contribuição de Gaillard (2006), "de agora em diante o texto de Jung sobre *Ulisses*, o qual ele havia anunciado no subtítulo como um monólogo, se torna, na verdade, um texto de duas vozes" (p. 341, tradução nossa). A primeira voz seria a expressão de sua irritação inicial, presente nas linhas principais do texto; a segunda voz viria "[…] das notas de rodapé, escritas como que com sua mão esquerda, viria de sua personalidade distante, das profundezas de seu sono, apresentando a emblemática figura de Moisés […]" (Ibid.).

A "segunda voz" de Jung, em nota de rodapé, nos conta que a frase que lhe causava tanto sono, a qual associou à figura de Moisés, despertava nele um processo inconsciente de pensamento, desconhecido pela consciência e, portanto, perturbador. Conta, também, que só

mais tarde perceberia que esta dinâmica de sono, irritação, reflexão foi o que lhe indicara, pela primeira vez, algum sentido em *Ulisses* (JUNG, 1932/2009a).

Jung partiu da sua sensação de inferioridade, de ser excluído e debochado para circundar a obra de Joyce, cujo tédio que lhe causava, viu como "perigoso, ruim, que nem a mais aborrecida banalidade poderia produzir. É o tédio da natureza, o sibilar desolador do vento em volta dos escolhos das Híbridas, o nascer do pôr-do-sol no Saara, a muralha do mar […]" (Ibid., par. 169). Jung se questionou se, além da grande variedade de elementos, existiria em *Ulisses* motivos involuntários e concluiu que "os motivos são inevitáveis, eles são o esqueleto de todos os acontecimentos anímicos, apesar do grande esforço de tirar do acontecimento qualquer sinal de alma, no que aliás Joyce é coerente" (Ibid.). Para Jung, os acontecimentos narradas em *Ulisses* são desagradáveis, nebulosos, pavorosos, patéticos, "vivências do lado sombrio, de tal forma caóticas que é necessário procurar com lente de aumento a interdependência dos motivos" (Ibid.). Jung encontrou a interdependência entre os motivos involuntários na história pessoal de Joyce, buscando a vida do autor para explicar a obra: "A pré-história religiosa, erótica e familiar (do autor) reflete-se nas turvas áreas do fluxo dos ventos; até mesmo a desintegração de sua personalidade torna-se evidente tanto em Bloom […], como em Stephen Daedalus" (Ibid.).

Contudo, alguns parágrafos adiante, Jung relembra, como que dialogando consigo mesmo, seu objetivo: "o que nós queremos saber é por que *Ulisses* exerce tamanha influência, e não se o autor é esquizofrênico em grau ligeiro ou profundo. *Ulisses* não é um produto doentio, tampouco toda a arte moderna" (Ibid., par. 174). A alusão à esquizofrenia parte da estranheza ou da alienação experimentada ante a realidade. Na doença há uma desintegração, a personalidade fica fragmentada; no campo da arte, nas diversas manifestações do modernismo, as imagens (literárias, pictóricas, arquitetônicas…) que surgem são carregadas, de acordo com Jung, por uma "melancolia da objetividade abstrata" (Ibid.). Esta tendência não é provocada por uma questão pessoal, por uma doença do artista, mas é entendida por Jung como uma manifestação coletiva concernente à toda a época. A destrutibilidade característica das obras modernas é, pois, constitutiva da personalidade artística dos pintores, escultores, escritores deste período (Ibid.).

Aberta essa perspectiva, Jung re-significa *Ulisses* e sua irritabilidade:

> […] devemos atribuir não só a *Ulisses*, mas também à arte em geral de seus congêneres espirituais, um sentido e um valor criativo positivo. Com relação à destruição de critérios de sentido e de beleza válidos até agora, *Ulisses* consegue realizar algo extraordinário. Insulta nossos sentimentos convencionais, brutaliza nossas expectativas de sentido e conteúdo, é um escárnio de tudo que é síntese. Seria má vontade de nossa parte vislumbrar nele qualquer síntese ou 'forma', pois - se conseguíssemos demonstrar tal tendência ultrapassada - teríamos apontado em *Ulisses* um grave defeito estético. Tudo aquilo que temos a reclamar contra *Ulisses*, apenas demonstra suas qualidades; pois nossa reclamação é fruto do ressentimento

> 'antiquado' em nós, que não quer ver o que 'os deuses' ainda ocultam magnanimamente (JUNG, 1932/2009a, par. 177).

Visando compreender o amplo alcance de público que *Ulisses* teve, Jung percebeu que não só em angústia, tédio e pessimismo pautou-se sua leitura. Uma página, uma contra todas as outras provindas de regiões subterrâneas e sombrias, garantia ao livro um sopro de esperança, uma luz redentora que despontava por trás das nuvens. "Aqui e ali, um magnífico cristal brilha no lamaçal negro de forma que até o antiquado se dê conta que Joyce é um 'artista' que 'conhece' o seu ramo" (Ibid., par. 180). O que Jung vê nesta página redentora é o legado católico e irlandês de Joyce, do qual tenta libertar-se; "*Ulisses* não procura sua Ítaca, mas, ao contrário, faz esforços desesperados para despojar-se de sua herança irlandesa" (Ibid.). Considerando o intenso efeito de *Ulisses* sobre seus contemporâneos e as dez edições até então existentes do livro, Jung concluiu que, para que isso acontecesse, provavelmente seus leitores não se sentiam entediados e desconsiderados, mas restaurados e instruídos. "Desconfio, portanto, que a Irlanda medieval e católica cubra uma área geográfica infinitamente mais extensa do que a indicada nos mapas comuns e, para mim, até agora desconhecida" (Ibid., par. 181). Jung, apesar de não compartilhar este exato estado de aprisionamento em um "ambiente espiritual local" (Ibid.), acaba por reconhecer que "é necessário um explosivo joyceano para quebrar o seu isolamento hermético" (Ibid.). E mais: "Por mais estranho que possa parecer, é realmente verdade que o mundo de *Ulisses é bem melhor* do que o mundo daqueles que continuam presos, sem esperanças, à escuridão do lugar de sua origem espiritual. Mesmo que predominem o mal e a destruição, eles vivem, contudo, na claridade […]" (Ibid., par. 182).

Uma das opiniões expressas por Jung - aí ele deixa claro ser um posicionamento pessoal - considera que o livro não é simbólico, pois não possui qualquer indício de um sentido oculto. Pelo contrário, a impressão que *Ulisses* lhe causava era de que fora escrito sob estado de total consciência, sem qualquer reverberação do inconsciente. E "o que perturba em *Ulisses* é que, atrás de milhares e milhares de véus, nada existe. Não se dirige ao espírito nem ao mundo. […] Espero sinceramente que *Ulisses* não seja simbólico; pois do contrário não teria atingido seu objetivo" (Ibid., par. 186). Esta interpretação de Jung pode indicar, mais uma vez, o quanto para ele era difícil deparar-se com as obras modernas e seu desejo de que *Ulisses* não fosse simbólico, talvez não aponte para uma preocupação com o fracasso no objetivo da obra, mas no objetivo de Jung de falar, enquanto psicoterapeuta, sobre a obra. Como um sonho que não ecoa, Jung concluiu que *Ulisses* pretende agir com total desprendimento da consciência, como "uma consciência desligada do objeto; não escravizado por deuses, nem pela luxúria; não preso por amor ou ódio, por convicção ou preconceito" (Ibid.).

O texto de Jung é espiralado, vai e volta, expressa diferentes ideias e emoções. Jung encarou de frente a obra, buscando ampará-la em seu referencial teórico e em suas impressões

para tentar compreendê-la. Apesar de em algum momento ter dito que não havia nenhuma imagem arquetípica por entre as páginas de *Ulisses*, depois afirmou categoricamente: "Certamente, é aí que está o motivo mais profundo da imagem universal de *Ulisses*: é o dia 16 de junho de 1904, dia útil do homem comum, durante o qual as pessoas potencialmente insignificantes dizem e fazem coisas ininterruptamente, sem começo e sem rumo, de modo obscuro, fantástico, infernal, irônico, negativo, feio e demoníaco, porém verdadeiro" (JUNG, 1932/2009a, par. 192).

O incômodo de Jung parece ser tamanho, que ele não se contentou em deixar as lacunas da obra aberta. Precisou achar respostas para suas próprias perguntas suscitadas pelo livro.

> Quem, então, é Ulisses? Talvez ele seja o símbolo daquilo que é resumo, o conjunto de todas as aparições isoladas de todo o *Ulisses*, Sr. Bloom, Stephen, Sra. Bloom, inclusive o Sr. James Joyce. […] Todo esse emaranhado inconcebível estimula a especulação especialmente porque nada se pode provar e, em consequência disso, apenas se pode presumir. Desconfio que Ulisses, como um si-mesmo de maior extensão, seja o sujeito de todos aqueles objetos sob a lâmina […] (Ibid., par. 198).

Ao final do ensaio, Jung assumiu a obra como um outro, de fato, um outro que não só estimulava a relação entre seu inconsciente e sua consciência, que não só repercutia no solo cultural de toda uma época, mas um outro com quem dialogou diretamente e que foi tratado, literalmente, como "tu":

> Oh! *Ulisses*, tu és um verdadeiro livro de devoção para o homem branco objetivamente crédulo, objetivamente amaldiçoado! Tu és um *exercitium*, uma ascese, um ritual cruel, um procedimento básico, dezoito retortas alquimistas ligadas uma à outra, onde, com ácidos, vapores venenosos, gelo e fogo, será destilado o homúnculo de uma nova consciência universal!
>
> Tu nada dizes e nada revelas, ó Ulisses, mas produzes. Penélope não precisa mais tecer a túnica interminável, ela agora pode passear nos jardins da terra, pois seu esposo voltou para casa após todas as suas odisséias. Um mundo desapareceu e um novo se iniciou (Ibid., par. 201-2).

Neste mundo novo que se iniciou - após tratar *Ulisses* como um outro, com suas particularidades e mistérios e com o qual Jung provavelmente estabeleceu, não sem sofrimento, uma relação de alteridade - a obra de Joyce não perturbava tanto Jung, que se despediu de seus próprios leitores com uma "Nota complementar: Agora a leitura de *Ulisses* já consegue ser bastante suportável" (Ibid., par. 203).

### 2.4.4 *Fausto* e *Zaratustra*

A relação de Jung com *Fausto* e com *Zaratustra* é bastante profunda e complexa, e seria necessário realizar uma pesquisa específica para elucidar mais minuciosamente a influência que tais obras exerceram em sua vida e no desenvolvimento de sua teoria. Por ora, serão apenas destacados alguns pontos que contribuem com a caracterização do Jung espectador e consequentemente para a compreensão de arte na psicologia analítica.

As duas obras se encontram aqui no mesmo tópico, pois tiveram um papel semelhante na vida de Jung. Dentre muitos pensadores, "Nietzsche 'tocou-o' mais, especialmente *Assim Falou Zaratustra*. […] Todas as obras de Nietzsche tinham significado intelectual, mas *Zaratustra* tocou-o num 'nível humano'. Ele o colocava no 'mesmo plano' que o *Fausto* de Goethe e considerava os dois 'os pontos de partida da minha obra'" (BAIR, 2006a, p. 59).

O sentido que Jung atribuía a estas obras estendia-se para além do campo da apreensão artística: "Para mim o segundo *Fausto* é mais do que uma experiência literária. É um elo da *Aurea Catena**[19], que desde os primórdios da alquimia filosófica e do gnosticismo até o *Zaratustra* de Nietzsche representa uma viagem de descobertas - frequentemente impopular, ambígua e perigosa - ao outro polo do mundo" (JUNG, 1961/2012, p. 234). A obra de Goethe funcionou como a abertura de um portal para Jung; um portal que o conectava com seu interior mais íntimo e com símbolos das mais diversas formas. A alquimia foi fundamental para a construção da psicologia analítica, foi de imensa valia para Jung por inúmeros motivos, inclusive para que se aproximasse do sentido que Goethe exercia sobre ele:

> É pela importância que a alquimia teve para mim que percebi minha ligação interior com Goethe. O segredo de Goethe foi o de ter sido tomado pelo lento movimento de elaboração de metamorfoses arquetípicas que se processam através dos séculos; ele sentiu seu *Fausto* como uma *opus magnum* ou *divinum* - uma grande obra ou uma obra divina. […] Percebe-se de modo impressionante que se trata de uma substância viva que agia e vivia nele, a de um processo suprapessoal, o grande sonho do *mundus archetypus* (JUNG, 1961/2012, p. 252-3).

A relação de Jung com Goethe é tão intensa que os personagens que criou - ou encontrou - em seu confronto com o inconsciente vieram do *Fausto*. Mais ainda, corria uma lenda de que o avô de Jung seria filho de Goethe. Bair (2006a) detectou em suas pesquisas que, de fato, esta história não passava de um boato, não fora comprovada, mas que o avô de Jung tivera uma "amizade de vida inteira com Charlotte Kestner, sobrinha da 'Lotte' de Goethe (A Lotte do *Werther*)" (p. 463). Jung achava esta lenda "irritante" (1961/2012, p. 66), mas, por outro lado,

---

*[19] "*Aurea Catena* é uma alusão a um escrito alquimista: *Aurea Catena Homeri* (1723). Essa corrente designa uma sucessão de homens sábios que, começando por Hermes Trismegisto, ligam a Terra ao Céu" (JUNG, 1961/2012, p. 502, n. 10 escrita por Aniela Jaffé).

conforme relato de Aniela Jaffé (JAFFÉ, 1961/2012), o suposto parentesco com Goethe "lhe revelava um aspecto subjacente da fascinação que sobre ele exercia o *Fausto* de Goethe" (Ibid., p. 473).

Quando ainda estava no colégio, Jung começou a refletir sobre religião, a Igreja cristã e Deus. Foi buscar na biblioteca do pai livros que o auxiliassem nessas questões; "inicialmente encontrei apenas as concepções tradicionais, mas nada do que buscava; por exemplo, um autor que refletisse por si mesmo" (JUNG, 1961/2012, p. 89). Jung procurava por autores que, como ele, "deveriam ter procurado a verdade em outros lugares e em outras épocas; homens que pensavam razoavelmente, sem tentar enganar-se a si mesmos, nem aos outros, e que não fugiam à dolorosa verdade do mundo" (Ibid., p. 93). Foi nesta conjuntura que sua mãe lhe disse um dia, sem qualquer motivo aparente, que ele deveria ler o *Fausto*. Jung acatou a sugestão: "Li *Fausto*, que foi um bálsamo milagroso para minha alma. Disse a mim mesmo: enfim, eis um homem que leva o Diabo a sério e que efetua com ele um pacto de sangue" (Ibid.).

Jung indignou-se com algumas das soluções de enredo escolhidas por Goethe; achava que o *Fausto* fora muito parcial e facilmente convencido; para Jung, a personagem era muito imatura, sem inteligência e sem senso moral.

> Perder a alma com tanta leviandade parecia-me pueril […]. Francamente, não teria lamentado de forma alguma que a alma de Fausto descesse aos infernos. A punição teria sido merecida. Afinal de contas, o 'Diabo enganado' não me agradava em absoluto, pois Mefisto podia ser tudo, menos um diabo estúpido que alguns anjinhos tímidos conseguiriam ludibriar (JUNG, 1961/2012, p. 93).

Apesar das discordâncias, o livro o fascinou, sobretudo Mefistófeles e a grande iniciação final que "constituíram um acontecimento extraordinário e misterioso, nos confins do mundo da minha consciência" (Ibid., p. 93-4). *Fausto* mobilizou em Jung conteúdos que não estavam dentro dos limites de sua zona consciente e conteúdos que provavelmente seriam inconscientes por definição, rodeados, sempre, por uma aura de mistério. O livro de Goethe forneceu a Jung uma sensação de pertencimento, um "bálsamo milagroso", uma expressão, em linguajar poético e concreto, daquilo que provavelmente apenas intuía: "Vi, assim, confirmado o fato de que havia ou houvera homens que encaravam o poder do Mal no mundo e, mais ainda, que percebiam o papel misterioso desempenhado por ele no sentido de libertar o homem das trevas do sofrimento. Assim, Goethe foi para mim um profeta" (Ibid., p. 94). Mas, como na história Mefistófeles é "liquidado […] com uma simples brincadeira" (Ibid.), Jung "lamentava que Goethe também houvesse sucumbido à tendência enganosa de tornar o Mal inócuo" (Ibid.).

O Mal a que Jung remetia pode ser lido como um elemento da sombra e até, como uma personificação deste seu conceito, que, em linhas gerais, engloba aqueles aspectos que não são

aceitos ou distinguidos pela personalidade consciente. O conteúdo da sombra é muitas vezes, porque contrário aos valores e qualidades egóicos, sentido como imoral, repulsivo, maligno.

Stein reconheceu Mefistófeles, do *Fausto*, como um bom exemplo de uma figuração da sombra:

> [Mefistófeles] Apresenta Fausto às suas funções inferiores, sensação e sentimento, e aos frêmitos e excitação da sua até então nula vida sexual. Esse é um lado da vida que sua persona [...] não permitia. [...] Mefistófeles consubstancia o mal - a destrutividade pura, intencional, obstinada. Mas o encontro com a sombra também tem um efeito transformativo sobre Fausto. Ele encontra nova energia, o seu tédio dissipa-se e lança-se em aventuras que, no fim, lhe proporcionam uma experiência mais completa de vida. (STEIN, 2006, p. 101).

Além de pensar em personagens literárias como personificações de aspectos inconscientes, é possível supor que o contato com certas obras de arte pode propiciar uma experiência com a sombra. Obras de arte muitas vezes evidenciam aspectos inconscientes, sombrios que, quando exteriorizados e expressos na composição artística, são mais facilmente reconhecidos, inclusive internamente. Pode ser, até, que, pelos aspectos sombrios aparentes nas obras e no provável reconhecimento dos mesmos como internos, as leituras de *Fausto* e de *Zaratustra* tenham contribuído para que Jung desenvolvesse seu raciocínio sobre a importância de não negligenciar e de trabalhar com tal psíquica.

A identificação de elementos sombrios é necessária para que atitudes estagnadas possam ser relativizadas, para que a compreensão do humano não seja unilateral e até ilusória, mas mais abrangente e mais próxima da totalidade e alteridade. Jung julgava o método freudiano como "a elaboração mais minuciosa do lado sombrio do homem", como "o antídoto mais eficaz de todas as ilusões idealísticas acerca da natureza humana" (JUNG, 1929/2013a, par. 145). Jung em nada subestimava a presença da sombra na vida humana - inclusive, como exposto acima, queixava-se da solução goethiana que tornou o "mal inócuo" (JUNG, 1961/2012, p. 94). Contudo, alertava para o risco de incorrer em parcialidades ao favorecer apenas a perspectiva sombria do homem; criticando, mais uma vez, a psicanálise, afirmou: "não se deve explicar o homem unilateralmente a partir de sua sombra. Afinal, a sombra não é o essencial, mas sim, o corpo que produz a sombra" (JUNG, 1929/2013a, par. 145).

Mesmo reclamando que em *Fausto* o Mal fora facilmente enfraquecido, Jung tomou Goethe como profeta e como "padrinho e mentor" (1961/2012, p. 123). Via o Fausto como uma personificação de sua personalidade nº 2 - a saber, Jung compreendeu sua dinâmica de relacionar-se consigo mesmo e com o mundo como uma alternância entre aquelas que chamou de personalidade nº 1 e personalidade nº 2. Tal variação persistiu ao longo de sua vida e, de acordo com Jung, se dá em todo indivíduo. O nº 2 estaria relacionado ao "'homem interior' [... e] é uma figura típica que só é sentida por poucas pessoas. A compreensão consciente da maioria não

é suficiente para perceber sua existência" (Ibid., p. 77); o nº 2 não englobaria apenas aquilo que é pessoal, mas com ele Jung sentia algo como "um sopro vindo do universo astral e dos espaços infinitos, ou então como se um espírito invisível tivesse entrado no quarto: um espírito há muito desaparecido, mas persistente num presente intemporal, até o mais longínquo futuro. As peripécias deste gênero eram cercadas pelo halo de um nume" (Ibid., p. 100). O eu nº 1 costumava ser ativo e compreensivo, o nº 2 "pertencia aos séculos" (Ibid., p. 102).

Jung concluiu, com alívio, que Goethe também tinha vivenciado intensamente uma personalidade nº 2; "Fausto era um equivalente vivo do nº 2; eu estava persuadido de que ele representava a resposta dada por Goethe à questão de seu tempo. Essa compreensão, além de consoladora, aumentava minha segurança íntima, dando-me a certeza de que eu fazia parte da sociedade humana" (JUNG, 1961/2012, p. 123).

Anos depois de ler Fausto pela primeira vez, quando já estava na universidade, Jung, após certa relutância, dispôs-se a ler Nietzsche.

> Caiu-me nas mãos o livro *Considerações Inaturais*. Entusiasmei-me e li em seguida *Assim Falou Zaratustra*. Essa leitura, como a do *Fausto* de Goethe, foi uma das minhas impressões mais profundas. Zaratustra era o Fausto de Nietzsche, e a personalidade nº 2, o meu Zaratustra - naturalmente respeitando a distância que separa um monte de terra levantado por uma toupeira e o Mont Blanc. […]
> Fausto me abrira uma porta e Zaratustra fechara outra, violentamente e por muito tempo" (JUNG, 1961/2012, p. 142-3).

Com *Zaratustra*, Jung confirmou o grande risco que há em expor a personalidade nº 2 de forma ingênua e desprotegida a pessoas que não têm contato com esta faceta e que, portanto, não poderiam compreendê-la. Para Jung, foi isso que Nietzsche fez: falou deste lado misterioso e sombrio do humano que não é totalmente apreendido pela consciência de um jeito simplório, tratando-o como algo comum. Jung achou Zaratustra funesto e deduziu que o "equívoco mórbido" (JUNG, 1961/2012, p. 142) de Nietzsche estaria relacionado ao fato de que "ele alimentava a esperança infantil de encontrar homens que pudessem experimentar seu êxtase e compreender 'a tramutação de todos os valores'" (Ibid. p. 143). Jung ainda concluiu que Nietzsche "não compreendeu a si mesmo ao cair no mundo do mistério e do indizível, pretendendo - além do mais - exibi-lo a uma massa amorfa e abandonada pelos deuses. […] E - como um dançarino de corda - acabou por cair além de si mesmo" (Ibid.), acabou por tornar-se "um possesso, um homem que seu ambiente só admitia com meticulosa prudência" (Ibid.).

A leitura de *Assim Falou Zaratustra* pareceu, então, ter duas grandes influências sobre Jung: a de mais uma confirmação da personalidade nº 2 como algo extra-pessoal e numinoso e a valorização do empirismo. Nietzsche o fez refletir que "é inútil falar aos outros sobre coisas que não sabem. Quem não compreende a injúria que infringe a seus semelhantes falando de coisas

que ignoram é um ingênuo. […] Compreendi que uma ideia nova, isto é, um aspecto inusitado das coisas só se afirma pelos fatos" (JUNG, 1961/2012, p. 143). Aqui, provavelmente, a ideia nova mencionada por Jung também tem a ver com os aspectos sombrios, com valores distintos daqueles assumidos pela consciência (pessoal e coletiva), comumente escondidos por defesas psíquicas e que não serão reconhecidos sem a devida vivência ou alguma comprovação.

Como em *Ulisses*, a princípio Jung não olhou para o *Fausto* como um símbolo da época; esta compreensão viria só mais tarde. Suas primeiras impressões foram relacionadas a suas duas personalidades, que até então sentia como algo exclusivamente pessoal. Na leitura, Jung grifou bem o drama faustiano das duas almas, sentindo que isto aplicava-se a ele. O livro o tocou tanto que ele só poderia - segundo o próprio Jung (1961/2012) - apreendê-lo por uma perspectiva pessoal, disse: "Goethe, de alguma forma, havia esboçado um esquema de meus próprios conflitos e soluções. A dicotomia Fausto-Mefisto confundia-se para mim num só homem, e este homem era eu!" (Ibid., p. 284). Quando leu *Fausto* pela primeira vez, Jung "não podia supor ainda quanto o estranho mito heroico de Goethe era coletivo, e profetizava o destino da Alemanha. […] Não sabia também, de forma alguma (como até hoje, em geral, não se sabe), que o futuro se prepara, muito tempo antes, no inconsciente e que por isso os visionários podem adivinhá-lo com anterioridade" (JUNG, 1961/2012, p. 282-3).

O aspecto inconsciente da obra de arte, tão enfatizado nos textos *Relação da Psicologia Analítica com a Obra de Arte Poética* (1922/2009) e *Psicologia e Poesia* (1930/2009) foi inúmeras vezes ilustrado pela segunda parte do *Fausto* e por *Zaratustra*. A primeira parte do *Fausto*, para Jung, estaria naquele grupo que ele definiu como "criações psicológicas" (cf. capítulo *A obra de arte entendida…*) e haveria um "abismo entre o primeiro e o segundo *Fausto*" (JUNG, 1930/2009, par. 141). A segunda parte do *Fausto,* assim como *Zaratustra*, eram para Jung ótimos exemplos de criações que extrapolam a intencionalidade e a pessoalidade do artista; as obras transcendem a consciência do artista e de quem a recebe, são carregadas de uma linguagem simbólica que "expressam, do melhor modo possível, o ainda desconhecido e são pontes lançadas a uma longínqua margem invisível" (JUNG, 1922/2009, par. 116).

Aparentemente, *Fausto* e *Zaratustra* repercutiam em Jung de forma tão intensa, que foi nestas obras que ele se baseou para estruturar muitas de suas ideias sobre arte e psicologia. Também remeteu a elas, tomando-as como protótipo de grandes obras de arte no ensaio que escreveu sobre *Ulisses*, de James Joyce (JUNG, 1932/2009a), como se estas o auxiliassem a demonstrar para seus leitores a aridez com a qual se deparou em *Ulisses*. Nas primeiras percepções de Jung, a escrita de Joyce não trazia qualquer traço do inconsciente, parecia, pois, ter sido escrita totalmente de forma consciente e, por isso, Jung não percebia *Ulisses* como uma obra simbólica. Também construiu uma oposição ao afirmar que "mesmo os mais obscuros trechos da segunda parte do *Fausto* [e] o *Zaratustra* […] queriam, de um modo ou de outro, tornar-se agradáveis ao público" (JUNG, 1932/2009a, par. 178), enquanto *Ulisses*, como tantas outras

produções modernas, não hesitava em descontentar o espectador, em "produzir a arte do avesso ou o avesso da arte: aquela arte que de modo algum visa agradar mas denuncia, alto e bom som, tudo o que se lhe opõe" (Ibid.). Por fim, Jung agrupou as três obras na mesma categoria: "Ulisses é o deus criador em Joyce […]. Em relação a Joyce, Ulisses se comporta como Fausto diante de Goethe e Zaratustra diante de Nietzsche" (Ibid., par. 192). Logo, em última análise, para Jung, as três obras tem relação com a autonomia do inconsciente em relação à consciência; são produtos de um diálogo entre estas duas instâncias psíquicas.

Com *Ulisses*, Jung sentiu-se arremessado contra a parede, sentiu-se desprezado pela obra, irritou-se, e a partir daí abriu o canal de comunicação entre seus aspectos conscientes e inconscientes. Jung reconheceu *Ulisses* como importante obra de uma época e como "genuína criação do inconsciente". Mas, com *Fausto* e com *Zaratustra* sentiu-se aproximado das obras, não excluído, mas pertencente. Parece que tais obras lhe mostraram, com palavras distintas, aquilo que sentia como algo estranho que ocorria dentro de si - e apenas de si. Tais obras lhe abriram uma porta, ou, pelo menos, lhe deram um importante empurrão em direção a uma porta do inconsciente. Muitas das vivências de Jung eram dotadas de uma parcela de mistério, de algo inexplicável; a leitura de *Fausto* - e de *Zaratustra*, dada a aproximação que fazia entre eles - parece ter oferecido uma resposta a Jung, pois como afirmou: "O segredo de Goethe foi o de ter sido tomado pelo lento movimento de elaboração de metamorfoses arquetípicas que se processam através dos séculos" (JUNG, 1961/2012, p. 252).

A psicologia analítica foi fundamentada pela experiência pessoal de Jung, em suas viagens, em seu trabalho clínico, em seu confronto com o inconsciente e, também, em sua relação com a arte. Nietzsche e Goethe foram especialmente relevantes; em suas obras houve uma convergência daquilo que Jung estruturava enquanto teoria psicológica e do que sentia, pessoalmente, em suas constatações, por diversos caminhos, de que a consciência não reflete o homem todo e de que o inconsciente não se esgota no passado.

### 2.4.5 Aspectos de Jung espectador

Nesse tópico, serão consideradas as reflexões anteriores para traçar uma imagem de quem era Jung enquanto espectador de arte. Jung não tinha uma única forma característica de se aproximar da arte - e provavelmente ninguém tem. A recepção da arte é sempre atrelada a diversos fatores, sempre passíveis de transmutação, como a época sócio-histórica, o momento de vida do receptor e as diferentes obras que suscitam diferentes emoções. Além disso, não é possível garantir que esta imagem do Jung espectador comporte todas as suas impressões e apreensões da arte, por isso o uso do termo "aspectos", que revelam alguns ângulos, mas não todos, deste Jung espectador.

A obra de arte é um elemento vivo, simbólico, aberto para significações múltiplas, e a recepção acompanha esta abertura, pois também não é estática, nem unívoca. Jung ofereceu algumas ideias sobre obras de arte, pelas quais é possível identificar certas atitudes tipicamente junguianas de se pensar a arte. Mas, as ideias de Jung expostas nos diversos textos consultados, podem ser também passíveis de múltiplas interpretações. Isto é, há um trabalho com recortes do Jung espectador, feito, por também espectadores do próprio Jung.

Retomando as obras mais citadas por Jung, tem-se: *Fausto*, *Zaratustra*, *Ulisses*, os quadros de Picasso e outros da arte moderna (Marcel Duchamp, Erhard Jacboy, Peter Birkhäuser, Yves Tanguy) e a dança indiana. Diante deles, Jung parece ter se movido por duas principais tendências - não excludentes entre si - a amplificação simbólica e a atenção ao choque emocional despertado pela obra. Os sentimentos de Jung variavam bastante diante de diferentes obras. Com *Fausto* e *Zaratustra* reconheceu-se nas obras, enxergou nas linhas e nas entrelinhas aspectos de sua dinâmica psíquica que até então pensava serem exclusivos de sua personalidade. Jung declarou: "A dicotomia Fausto-Mefisto confundia-se para mim num só homem, e este homem era eu!" (JUNG, 1961/2012, p. 284). A vivência de Jung com a obra foi de interdependência; os personagens ganhavam vida em seu corpo e seus conflitos transcendiam seu corpo, pela obra. O livro de Nietzsche, como já dito, tinha sentido parecido e igualmente profundo para Jung; a leitura destas obras funcionou como um bálsamo, como a abertura - e fechamento - de portais, como "pontes lançadas a uma longínqua margem invisível" (JUNG, 1922/2009, par. 116), uma margem que Jung, antes, apenas pressentia.

Quando remetia ao impacto de *Fausto* e/ou de *Zaratustra*, Jung normalmente não generalizava sua vivência enquanto espectador; falava de sua experiência pessoal, ou fazia alusões às obras para demonstrar algumas de suas ideias sobre arte, por exemplo, a autonomia da obra em relação ao artista e os modos psicológico ou visionário e introvertido ou extrovertido de criar. Ainda que Jung tivesse abordado a vivência do espectador sem aludir a nenhuma obra moderna, parece que quando se voltava para tais obras, a relação dialética entre obra e receptor aparecia mais em primeiro plano; frente à arte moderna, Jung tomava tal relação como fundamental para a compreensão psicológica da obra.

As recepções das obras modernas e da Índia não foram marcadas pela aproximação, mas pelo sentimento de afastamento que muitas vezes vinha acompanhado de emoções negativas, como tédio, irritação e falta de sentido. O relato sobre os dançarinos do kathakáli não tem um tom de angústia, ainda que enfatizem o caráter onírico - por conta da não correspondência com elementos conscientes - desta experiência. Já quando se posicionava sobre a arte moderna, Jung partia muito do incômodo que sentia, às vezes atribuindo-o ao fato de achá-la "[…] pobre em gozo artístico" (JUNG, 1924(1946)/2013, par. 206), mas na maioria das vezes relacionando-o à ausência de compreensão imediata. É no ensaio sobre *Ulisses*, sem dúvida, que Jung mais se expôs, detalhando o que sentiu ao ler a obra e buscando compreender tais sentimentos. No texto

sobre Picasso, Jung considerou o que os quadros lhe suscitavam - frieza, estranhamento, etc -, mas deu mais ênfase ao exercício de amplificação simbólica a partir de seu material comparativo.

A amplificação foi utilizada por Jung em diversos contextos; em relação à arte, em alguns momentos valia-se deste método para buscar significados para a obra, e em outros momentos, alguma obra era elencada para compor o rol de símbolos da amplificação de determinado tema - por este último viés, a arte deu suporte à construção de alguns conceitos. Gaillard (2010) lembra outro termo utilizado por Jung como equivalente à amplificação simbólica: *circuambulatio.* A postura junguiana na arte envolve, pois, um circundar a obra. Colocá-la no centro e rodeá-la, observando-a por diferentes ângulos, sem necessariamente dar preferência a nenhum.

É verdade que Jung às vezes dava mais ênfase à repercussão da obra, às vezes dedicava-se mais a organizar outros materiais simbólicos da história humana ao redor da obra, mas, parece que estes dois caminhos muitas vezes levavam ao mesmo campo: o da dinâmica entre a consciência e o inconsciente - do artista, do receptor, do contexto… E mais ainda, os sentimentos despertados pela obra são, também, símbolos que podem ser constelados ao redor da obra. Porém, por vezes, nos momentos em que Jung privilegiou a amplificação simbólica pautada em símbolos mais coletivos, sem mostrar-se envolvido pessoalmente, como fez quase todo tempo no ensaio sobre Picasso, fica-se com a impressão de um Jung que se restringe mais ao campo médico e de sua teoria, como se esta se sobrepusesse à obra. De todo modo, em última análise, na postura junguiana a obra se mantém no centro, seja na criação, seja na recepção, e é necessário um tempo para que ela possa emergir enquanto materialidade artística e enquanto expressividade com a qual alguém se encontra.

Novamente com Gaillard (2010), vale enfatizar um verbo lembrado pelo autor que foi muito utilizado por Jung, marcadamente nas vivências narradas em *Confronto com o Inconsciente* (JUNG, 1961/2012), mas também no seu modo de apreender a arte: *geschehenlassen*, deixar acontecer. "O valor semântico do verbo indica que não se trata nem de um estado de abandono, no qual qualquer coisa poderia surgir, nem da aplicação passiva de uma máxima do tipo 'largue tudo'" (HUMBERT, 1985, p. 20). Este deixar acontecer é uma atitude consciente que envolve uma abertura para que coisas novas surjam, mas que implica também em uma ação; trata-se de uma atitude passiva (deixar) e ativa (acontecer) ao mesmo tempo. Na visão de Gaillard, "'Deixar acontecer' implica também *deixar-se impressionar*, permitir que a obra se apresente diante de você e em você, dar-lhe espaço e, então, abrir sua percepção e sua consciência para que as impressões, as sensações e os sentimentos venham, gradualmente, à superfície […]" (2010, p. 125, grifo do autor). A emergência, na superfície, daquilo que a obra suscita, muitas vezes vem acompanhada de um choque emocional, uma surpresa, um espanto que são típicos indicadores - em qualquer contexto, seja clínico, na arte, na mitologia… - de que aspectos inconscientes estão ultrapassando o limiar da consciência. Lidar com o que surge pode ser o início de um relacionamento entre a consciência e o inconsciente (GAILLARD, 2010).

O verbo "deixar acontecer", enquanto atividade da consciência, na psicologia analítica, articula-se a outros dois: *betrachten* (considerar/engravidar) e *sich auseinandersetzen* (confrontar-se com) (HUMBERT, 1985). "Deixar acontecer", então, de certo modo, abre as portas para o inconsciente, ou, nas palavras de Humbert, "é preciso, de algum modo, dar à luz o inconsciente, 'fazê-lo acontecer'. Não ouviríamos nada se nos contentássemos com o mais fácil" (Ibid., p. 20). E frente ao que emerge, "considera-se", não despende-se interpretações imediatas, mas observa-se, sem tentar barrar, mas buscado objetivar, distanciar-se do que surge, a fim de não deixar-se dominar pelos impulsos inconscientes. Mais ainda, *betrachten* tem também o sentido de engravidar; olhar, depositar a atenção sobre alguma coisa confere-lhe a qualidade de gravidez, ele multiplica-se, está vivo. Isso ocorre, por exemplo, na imaginação, quando uma imagem surge e tenta-se concentrar-se nela, ela tende a se agitar, continuar seu percurso, agindo por si mesma. Por fim, "confrontar-se com" diz respeito, justamente, a confrontar os conteúdos inconscientes que emergiram pela atitude de "deixar acontecer", que foram considerados, vivificados e objetivados. "Em um tal confronto, o consciente coloca-se como sujeito e reconhece o inconsciente como 'outro', isto é, como uma força autônoma que se exerce sobre ele e com a qual precisa entender-se" (Ibid., p. 22). Dadas as devidas proporções, a obra de arte muitas vezes também se configura como outro, como algo que reporta ao impessoal, que é um tanto assimilável, mas que em muito extrapola as vontades do artista e a compreensão do observador.

Jung espectador ajuda a ilustrar a mobilização psíquica - seja via sentimento de pertencimento, de exclusão, de irritabilidade ou de qualquer outro - que o encontro com uma obra pode causar se houver abertura para deixar acontecer, considerar e confrontar-se com; ou seja, se houver uma atitude que não impeça que se deixe impressionar, e que oriente-se para uma posterior elaboração do que surgir. Além disso, o Jung espectador também ilustra o quanto uma obra pode ser re-significada a cada nova observação.

Por fim, é importante mencionar que apesar da quase constante coerência de Jung com a sua premissa de que a interpretação de uma obra não deve ser limitada à pessoalidade do artista, às vezes ele se pautava pela vida do artista para discorrer sobre alguma obra. O próprio ensaio sobre *Ulisses*, por exemplo, traz elementos da vida de Joyce, ainda que este não seja seu foco principal. Porém, como é sabido, os modos causalista e finalista eram, para Jung, duas possibilidades, ambas válidas, de se encarar um fenômeno: “Todo fenômeno psicológico deve ser abordado sob um duplo ponto de visa, ou seja, do ponto de vista da causalidade e do ponto de vista da finalidade" (JUNG, 1928/2013a, par. 456).

Tendo exposto alguns aspectos, só é possível concluir que a abordagem junguiana da arte não é unívoca. Ela é "circuambulatória" e "circuambulante"; considera que a obra tem mais ângulos do que aqueles que nossos olhos alcançam e que a obra é mutável, dado que se revela de forma diferente a cada novo encontro. Apesar de ser teoricamente tão ampla, a atitude junguiana também pode envolver a permanência em algum ponto fixo ao redor da obra, seja

olhando para outros símbolos coletivos, para a reação do espectador, para o processo de criação, para a tendência que a obra eventualmente regula, ou para a vida do artista. Às vezes a escolha de uma determinada perspectiva é necessária e provavelmente não é possível abarcar todas as possibilidades de apreensão de uma só vez. Mas, pelas múltiplas maneiras que Jung se envolveu com obras de arte, pelo viés dialético de sua teoria e por sua concepção de inconsciente criativo, é fundamental, enquanto estivermos dentro da psicologia analítica, ter em mente que assumir uma perspectiva rígida não é característico da postura junguiana.

Pensando na dificuldade que há na articulação entre psicologia e arte, Jung alertou:

> Quando, porém, falamos da relação da psicologia com a obra de arte, já estamos fora da arte e nada mais no resta senão especular e interpretar para que as coisas adquiram sentido, caso contrário, nem podemos pensar sobre o assunto. Precisamos reduzir a vida e a história, que se realizam por si mesmas, em imagens, sentido e conceitos, sabendo que, com isso, estamos nos afastando do mistério da vida (JUNG, 1922/2009, par. 121).

Contudo, o próprio Jung mostrou o oposto! Observando suas análises artísticas e sua biografia, fica claro que pensar a relação da psicologia com a obra de arte, significa estar implicado com e dentro da arte, muitas vezes orientando-se pelos três verbos, deixar acontecer, considerar/engravidar e confrontasse com - mas não necessariamente dando-se conta deste "esquema" de ação. O que talvez pudesse acarretar em um afastamento da arte seria a expectativa de encontrar um único sentido nas obras de arte. O que Jung mostrou, é que a relação do psicólogo com a arte não exclui os mistérios da vida, muito pelo contrario, parte deles para propor alguns significados para a obra. E considerando que o mistério não cessa, o papel da psicologia na arte pode ser também o de garantir que haja espaço psíquico para o que é misterioso, diferente de nós, para o que não é óbvio, nem já conhecido - e para que haja uma atitude da consciência que suporte este não saber.

## 2.5. Territórios vizinhos à arte

### 2.5.1 Criatividade

Em diversos momentos Jung abordou o tema da criação, muitas vezes diferenciando a criação artística da criatividade presente na vida em geral, inclusive sobrepondo a arte de viver e o homem criador às artes plásticas, literárias ou musicais. Por exemplo, ao discorrer sobre a cosmovisão, Jung (1927(1931)/2013) afirmou que só podemos nos ver a nós próprios se tivermos criado uma imagem do mundo; é no ato criativo que nos percebemos com maior inteireza.

> Somente quando nos contemplamos no espelho da imagem que temos do mundo é que nos vemos de corpo inteiro. Só aparecemos na imagem que criamos. Só aparecemos em plena luz e nos vemos inteiros e complexos em nosso ato criativo. Nunca imprimiremos uma face no mundo que não seja a nossa própria; e devemos fazê-lo justamente para nos encontrarmos a nós próprios, porque o homem, criador de seus próprios instrumentos, é superior à ciência e à arte em si mesmas (JUNG, 1927(1931)/2013, par. 737).

Em texto sobre as etapas da vida humana, Jung novamente alertou "[…] que só bem pouquíssimas pessoas são artistas da vida, e que a arte de viver é a mais sublime e a mais rara de todas as artes" (JUNG, 1930(1931)/2013, par. 789). Isto mostra o quanto Jung valorizava, não apenas as manifestações artísticas-culturais, mas também a arte de viver, a vida vivida de forma criativa e a criação como pilar da construção de uma identidade, do auto-conhecimento e do processo de individuação.

A criatividade foi tão valorizada por Jung, enquanto fator intrínseco e necessário à humanidade, que ele chegou a compará-la a um instinto - sobretudo no texto *Determinantes Psicológicas do Comportamento Humano* (JUNG, 1936(1937)/2013). Instintos, para Jung, são “fatores psíquicos que determinam o comportamento humano, […] *forças motivadoras* do processo psíquico” (Ibid., par. 233, grifos do autor). Considerava o instinto, enquanto fator extrapsíquico, como estímulo e, enquanto fenômeno psíquico, como a assimilação de tal estímulo que formaria estruturas determinantes do comportamento humano, concluindo: “Assim, o que chamo simplesmente instinto seria um dado já psiquificado de origem extrapsíquica” (Ibid., par. 234).

Na visão junguiana, os instintos representam uma organização estável e, portanto, tendem a se repetir de forma automática. "Os instintos são formas típicas de comportamento, e todas as vezes que nos deparamos com formas de reação que se repetem de maneira uniforme e regular, trata-se de um instinto" (JUNG, 1919/2013, par. 273). Os grupos de instintos citados por Jung são: fome, sexualidade, impulso à ação e instinto de reflexão. A estes, adicionou o fator criativo, pois, apesar da tendência ao automatismo, “o homem é distintivamente dotado da capacidade de criar

coisas novas no verdadeiro sentido da palavra, justamente da mesma forma como a natureza” (1936(1937)/2013, par. 245). Ressalvou que instinto talvez não seja a palavra adequada para o fenômeno criativo, mas optou por utilizá-la devido ao fato de se comportar dinamicamente, assim como o instinto. "É compulsivo, como o instinto, mas não é universalmente difundido nem é uma organização fixa herdada invariavelmente. Prefiro designar a força criativa como sendo um fator psíquico de natureza semelhante à do instinto" (Ibid., par. 245).

Já foi adiantando, no sub-capítulo *Arte Moderna*, que a concepção que Jung teceu sobre criatividade inclui o polo da destruição. Como fator que brota do inconsciente com força instintiva, o criativo pode inundar a psique de tal forma a atropelar qualquer outra disposição. Se a força criativa pode construir coisas novas, relacionando-se com todos os instintos, "pode também reprimir todos estes instintos e colocá-los a seu serviço até a autodestruição do indivíduo. A criação é ao mesmo tempo destruição e construção" (Ibid., par. 245).

Em muitas de suas apresentações sobre a arte moderna, inclusive nos textos sobre Picasso e sobre *Ulisses*, Jung parece lidar, normalmente com dificuldade, com a criatividade artística que se expressa por aspectos destrutivos - o que é algo bastante típico das produções modernas. A dificuldade, às vezes quase repulsiva, que Jung teve para encontrar sentido em certas obras modernas, podendo, enfim, aceitá-las e assimilá-las, mostra o quão difícil pode ser reconhecer o lado destrutivo da criatividade. Mais ainda, é possível supor que o padrão estético que a arte moderna instaurou, e com o qual Jung teve que se deparar, principalmente em *Ulisses* (JUNG, 1932/2009a) e *Picasso* (JUNG, 1932/2009b), tenha sido influente para que ele, quatro anos depois, na palestra que originou o texto *Determinantes Psicológicas do Comportamento Humano* (JUNG, 1936(1937)/2013, defendesse o lado destrutivo da criatividade.

Quando Jung discorreu sobre o processo criativo, associando-o a um complexo autônomo, tal qual exposto nos capítulos *A obra de arte entendida pela psicologia analítica e A relação da arte com os conceitos de complexo e de anima*, suas colocações se limitavam à criação artística, mais especificamente à poesia. Ao pensar na criatividade como algo quase instintivo, compulsivo, de comportamento dinâmico e potencialmente presente em todos os seres-humanos, a noção de complexo autônomo criativo pode ser estendida. É possível presumir que qualquer pessoa pode ser tomada por uma força que impele a criar. A grande diferença entre a criação artística e a criatividade em geral, seria o produto final, pois como vimos, na criação artística a obra é resultado de uma formatização que implica em trazer para a linguagem do presente um aspecto arquetípico (JUNG, 1922/2009). Mais do que isso, é importante ter em mente - mesmo que o foco deste trabalho não seja este -, que "a arte instala-se em nosso mundo por meio do aparato cultural que envolve os objetos: o discurso, o local, as atitudes de admiração, etc" (COLI, 1984, p. 12). Isto é, alguns critérios culturais são necessários para que algo seja qualificado como "artístico". Isto pode ocorrer quando algum especialista - o historiador da arte, o crítico, o curador… - lhe confere este valor; quando a obra é exposta em lugares previstos para acolherem

manifestações artísticas - museus, galerias, salas de concerto… -; e/ou quando uma obra já é convencionalmente designada como artística e, portanto, pressupõe um comportamento de admiração para com ela - exemplo de tais obras, a Mona Lisa, a nona de Beethoven e a Divina Comédia.

O fato de Jung ter abordado o processo criativo voltado com exclusividade à produção artística (JUNG, 1922/2009 e 1930/2009), pode dar ensejo a um pensamento de que "ser criativo" seria uma particularidade destinada apenas a alguns - o que se assemelharia a proposições da tradição romântica alemã (SCHMITT, 2017) e às pontuações de Jung sobre o artista genial (cf.capítulo *A arte nos textos iniciais de Jung: concepções em transformação*). Porém, se a noção presente no ensaio *Determinantes Psicológicas do Comportamento Humano* (JUNG, 1936(1937)/ 2013) que equipara a criatividade a um instinto for posta em primeiro plano, como fizeram tantos pós-junguianos, como Neumann (1974) e HIllman (1984), é necessário trabalhar com uma concepção de homem que não só é capaz de criar coisas novas, mas que possui a dinâmica criativa como algo essencial, praticamente instintivo e que, como tal, deve ser consumado e satisfeito. Nas palavras de HIllman “o criativo é uma necessidade da vida, e a satisfação de suas necessidades um requisito para a vida” (1984, p. 39).

Além de abordar o tema da criatividade sob o ângulo instintivo, Jung (1927(1931)/2013, 1930/2013) também o fez a partir de sua concepção de inconsciente. Este é compreendido como pré-condição da consciência e contendo aspectos coletivos e arquetípicos - portanto, não somente depositário de conteúdos pessoais reprimidos. Para Jung, a dinâmica inconsciente não é exclusivamente estática e reprodutiva, afinal mudanças e inovações estão sempre a ocorrer. Destacando o potencial criativo do inconsciente, Jung afirmou enfaticamente: “tudo o que o espírito humano criou, brotou de conteúdos que, em última análise, eram germes inconscientes” (JUNG, 1927(1931)/2013, par. 702). Em suma, Jung sugeria que “a melhor maneira talvez de compreender o inconsciente é considerá-lo como um órgão natural dotado de uma energia criadora específica” (Ibid.) e que “o inconsciente pode ser considerado como um fator criativo, até mesmo como um audacioso inovador” (JUNG, 1930/2013, par. 62).

Contudo, após pontuar que as mudanças e renovações são produzidas pelas fantasias criativas, ressaltou que estas não existem apenas no âmbito inconsciente, uma vez que permitem também que os conteúdos inconscientes penetrem na consciência. Deste encontro, a partir da fantasia criativa, nasce toda a obra humana (JUNG, 1929/2013b). A fantasia criativa está intimamente ligada com a “base instintual humana e animal” (Ibid., par. 98) e por isso, parece sempre chegar a propósito. “O poder da imaginação, com sua atividade criativa, liberta o homem da prisão da sua pequenez, do ‘ser só isso’, e o eleva a seu estado lúdico” (Ibid.).

Nestas passagens, vê-se como Jung experimentou circunscrever a criatividade de várias maneiras diferentes. Tentando delineá-la, associou-a a uma energia, à fantasia, a um fator, ao conteúdo que é criado, a uma atividade… Independente se alguma dessas sugestões será

privilegiada, é importante enfatizar o papel da consciência nessa dinâmica - embora algumas ideias, quando isoladas, possam levar à compreensão de que o impulso criativo que brota do inconsciente é unicamente responsável por toda ação criativa. A criatividade, enquanto potência advinda do inconsciente, precisa ser acolhida e formatada e é a partir da elaboração de tal impulso que a ação criativa é reconhecida. Isto é, a energia criadora do inconsciente só adquire expressão no mundo quando há uma atitude específica, também consciente, que a acompanha.

Jung falou da importância do fantasiar na psicoterapia, não só por parte do paciente, mas também do psicoterapeuta. Sobre sua própria prática, relatou: "O meu esforço consiste justamente em fantasiar junto com o paciente" (Ibid.), e sobre seu objetivo: "O que viso é produzir algo de eficaz, é produzir um estado psíquico em que meu paciente comece a fazer experiências com seu ser, um ser em que nada mais é definitivo nem irremediavelmente petrificado; é produzir um estado de fluidez, de transformação e de vir a ser" (Ibid., par. 99).

Hillman (1984), com base nas concepções de instinto criativo propostas por Jung, sugeria o criativo relacionado a outros impulsos: para a totalidade, para a individuação, impulso espiritual, função transcendente, “ou, em uma palavra, impulso do si-mesmo para se realizar” (p. 40) - o que está intimamente relacionado à psicoterapia junguiana. Enfatizando a distinção entre artístico e criativo e o fato da criatividade não ser destinada apenas a gênios e artistas, mas a todo ser-humano, HIllman apontou que a tarefa humana criativa seria, então, constituída pelo desenvolvimento da personalidade, a individuação ou a autorrealização. Considerando que esses fatores constituintes da atividade criativa são, muitas vezes, o foco da terapia junguiana, Hillman resumiu o que foi apresentado nos parágrafos anteriores: “em terapia, era evidentemente o instinto criativo e suas vicissitudes o que assumia maior importância em sua [de Jung] mente” (p. 41).

E, ainda diferenciando o criativo do artístico, propôs: "Mesmo sem talento artístico, mesmo sem a força egóica da vontade, mesmo sem fortuna, uma forma do criativo está continuamente aberta para cada um de nós: a criatividade psicológica […]” (HILLMAN, 1984, p. 44). Como disse Jung (1939(1958)/2013): "Mas o que poderá ‘criar' um indivíduo que, por ventura, não seja poeta? […] Talvez quando não tenhamos mais nada a criar, criemos-nos a nós mesmos” (par. 906).

Neumann (1974) também iluminou a criação como um processo ligado às mais diversas áreas, sobretudo à individuação. Propôs que a criatividade é, em última análise, um processo de transformação individual e coletiva. No entendimento do autor, há mudanças parciais, que dizem respeito à transformação de uma parte da personalidade, particularmente da consciência; costumam aparecer como irrupções na consciência de algo que vinha se desenvolvendo inconscientemente, a consciência muitas vezes surpreende-se com esta irrupção que tende a ser o ponto de partida de um processo de transformação. Tais mudanças parciais são bastante importantes, mas há também o que autor chamou de transformação criativa, um processo ligado

à totalidade que se manifesta, não por irrupções, mas como algo que se relaciona ao self e, portanto, a toda dinâmica psíquica, à relação ego-self e não apenas a uma faceta consciente. Sobre Neumann e a criatividade, Carvalho bem resumiu:

> A criatividade como transformação […] é fundamentalmente parte do processo de individuação, funcionando como integração de elementos desconhecidos do inconsciente e a consequente expansão da consciência do sujeito. Isto não ocorre apenas como uma solução lógica da consciência, mas sim como uma modificação que afeta o homem em toda sua personalidade. A transformação da psique não é apenas um fenômeno experienciado internamente pelo indivíduo, mas uma identidade autêntica e passível de ser compartilhada pela coletividade. Para Neumann, a criatividade é um fator constituinte e fundamental do desenvolvimento do indivíduo (CARVALHO, 2012, p. 35).

Atinente à concepção de criatividade como fator constituinte do desenvolvimento humano, como processo transformativo, Jung (1910(1946)/2013) supôs que a fantasia, com sua atividade criativa, surge também em momentos de difícil ou impossível adaptação, abrindo caminho para que se encontre uma solução. Sob este ângulo, é possível pensar, mais uma vez, na criatividade como propulsora de movimento psíquico, como desencadeadora de transformações. Nas palavras do próprio autor:

> Sempre que a vida esbarra num obstáculo e se torna impossível a adaptação, estanca a transferência da libido para o mundo real e aparece a introversão. Neste caso, em lugar da atuação sobre o mundo real, aparece uma atividade acentuada da fantasia, que tende a afastar o obstáculo, ainda que por ora o afastamento se realize apenas na fantasia; a partir daí será encontrada a solução acertada com o passar do tempo (JUNG, 1910/2013, par. 13, n. 4).

Fundamentado em sua experiência clínica, Jung (1929/2013b) apontou que um processo psicoterápico voltado para a "normalização e racionalização" (Ibid., par. 82) nem sempre apresenta resultados satisfatórios. Nestes casos, o trabalho do psicoterapeuta "será muito mais desenvolver os germes criativos existentes dentro do paciente do que propriamente tratá-lo" (Ibid.). Isso normalmente ocorre em casos de estagnação - o que acontece quando os recursos da consciência parecem esgotados - e diante do sentimento de ausência de sentido da vida - o que Jung diferia das "neuroses clinicamente definidas" (Ibid., par. 83).

Ficar estagnado é, para Jung, um processo psíquico que se repete ao longo da história da humanidade, inclusive quando a vida parece não ter sentido. O sentimento de falta de sentido foi compreendido por Jung como um fato inserido no contexto histórico; disse: "Não me oponho que se chame essa doença de neurose contemporânea generalizada" (Ibid.). Na década de 1980, Hillman reconheceu que a neurose apontada por Jung ainda persistia e denominou tais processos psíquicos como “distúrbios na psiquização do impulso criativo” (HILLMAN, 1984, p. 41). - o

aumento de diagnósticos de depressão e o crescente número de anti-depressivos existentes na indústria farmacêutica são apenas alguns indicadores de que este quadro se mantém até hoje.

Com isso, evidencia-se que a atividade criativa não se limita ao campo da produção artística. Enquanto força motora essencial do psiquismo humano, tem papel crucial na psicoterapia e é necessário estar atento para os possíveis riscos que existem quando a criatividade encontra-se, de certa forma, disfuncional.

Essa pesquisa vem apontando que a experiência artística pode estimular a criatividade. Na experiência simbólica própria da arte, nos abrimos para um desconhecido; ali, a obra nos convoca a lhe atribuir sentidos. Responder a esse convite, implica, pois, em um ato criativo. A particularidade da obra, sua elaboração e formatização estética, impulsiona a comunicação com a obra por uma linguagem específica e não cotidiana. Abrir-se para essa experiência, observando o que a obra desperta, para, então, dialogar com ela, envolve uma abertura de espaços psíquicos; espaços potencialmente repletos de "germes criativos".

Nesse sentido, Albano (2010) apontou "a função da arte como experiência que pode abrir os sentidos e a percepção para o reconhecimento do(s) outro(s), quando há disponibilidade para deixar-se impressionar, dando tempo para emergir tudo o que for necessário ser descoberto" (p. 38). Ao mencionar o contato com o outro, Albano referiu-se não apenas a outra pessoa, mas "[a]o outro que está dentro de nós mesmos e [a]o outro que está à nossa frente, manifesto em uma obra" (p. 37). E ao fazer alusão a uma abertura para a impressionabilidade, a uma abertura para uma temporalidade indeterminada a priori, a autora destacou a postura característica da contemplação artística, que se estendida a outras esferas, daria "o tempo necessário para a observação atenta na pesquisa, no trabalho cotidiano e nas relações com o outro" (p. 37), pois, ainda seguindo o raciocínio da autora, "o processo de criação, seja de criação intelectual, seja de criação artística, requer tempo, assim como observar a si mesmo, confrontar a si mesmo, observar as coisas, contemplar" (p. 37). Relacionar-se consigo e com os outros com a mesma atitude desprendida na recepção da arte - portanto pensando aqui menos no conteúdo simbólico da obra, mas na especificidade do olhar dedicado a ela - leva, muitas vezes, a uma noção mais ampla, mais apurada e menos enrijecida por pré-julgamentos de si e do mundo, o que certamente favorece uma dinâmica criativa.

Apontou-se acima que Jung compreendia o espaço terapêutico como lugar propício para a criação em suas mais diversas configurações. A criação plástica, recurso tão utilizado por diversas linhas terapêuticas, como a terapia ocupacional e a arteterapia, foi bastante privilegiada por Jung. É disso que se trata o próximo tópico.

### 2.5.2 Uso de recursos expressivos na terapia

Neste sub-item mostrar-se-á como a expressão por meio de materiais plásticos - lápis, pincel, tinta, barro… - era, para Jung, um valioso recurso que contribui para uma conexão fluida e passível de compreensão entre a consciência e o inconsciente - e, portanto, favorecedora do processo psicoterápico. Não se trata de uma atividade artística, dado que as criações são pessoais e sem intuito expositivo e mercadológico, por isso a escolha de não se usar o termo "recursos artísticos". Oliveira (2014) enfatiza a secundariedade, ou até irrelevância do valor artístico-estético das produções realizadas em contextos terapêuticos:

> Devemos ter em mente que nem toda experiência artística tem efeito terapêutico, seja sobre o artista, seja sobre o espectador, assim como nem tudo o que um paciente produz plasticamente [...] como expressão do inconsciente tem valor artístico em si. Nesse sentido podemos questionar se o que um terapeuta propõe a seus paciente num ateliê ou consultório pode ser chamado de 'arte', quando se trata mais especificamente de um conjunto de técnicas expressivas dedicadas a explorar o mundo anímico, emocional do paciente/cliente (OLIVEIRA, 2014, p. 13-14).

Contudo, pode-se considerar o uso de recursos expressivos como algo adjacente ao campo da arte, pois se vale de materiais comuns aos artistas; visa produzir algo concreto, dar forma para algo até então abstrato; e tem grande potencial de trazer à tona uma força criativa. Uma importante particularidade do uso de linguagens expressivas em terapia é a experimentação de materiais distintos, na qual é possível voltar-se, também, para a multiplicidade e "a poética dos elementos […]" (OLIVEIRA, 2014, p. 17) - e assim aflorar, quem sabe, uma poética da psique.

A presença de atividades plásticas nos escritos de Jung é notável, não apenas em relatos de casos clínicos, mas também em sua própria história. Em *Memórias, Sonhos, Reflexões* (JUNG, 1961/2012) fica evidente o papel, para Jung, da pintura e da escultura na elaboração de conteúdos psíquicos, inclusive, na produção de textos teóricos: "Sempre que me sentia bloqueado, em períodos posteriores, eu pintava ou esculpia uma pedra: tratava-se sempre de um *rite d'entrée* que trazia pensamentos e trabalhos" (p. 218).

Enquanto psicoterapeuta, Jung escreveu diversos textos apresentando o uso de recursos expressivos como uma espécie de técnica que pode enriquecer o processo terapêutico. Para apresentar alguns motivos que levavam Jung a lançar mão deste recurso com seus pacientes, serão considerados os textos *Os objetivos da psicoterapia*, *Seminários sobre sonhos de crianças*, *Considerações teóricas sobre a natureza do psíquico*, *A Função transcendente* e *A Esquizofrenia* (respectivamente: JUNG, 1929/2013b, 1936-1937/2011, 1946/2013, 1958/2013a e 1958/2013c).

Jung encarava a expressão plástica como uma maneira específica de relação entre o consciente e o inconsciente. O produto criado pode ser entendido como o resultado de um

trabalho conjunto entre eles que "corporifica o anseio de luz, por parte do inconsciente, e de substância, por parte da consciência" (JUNG, 1958/2013a, par. 168). Ao atribuir forma visível para conteúdos obscuros e poder, assim, olhá-los com certo distanciamento, a consciência pode analisar e interpretar o que antes lhe parecia incompreensivelmente caótico. Pensando no caso de crianças, Jung (1936-1937/2011) propôs o desenho como uma forma de objetivação da fantasia, como um recurso capaz de tornar mais palpável uma fantasia ameaçadora, capaz de esfriar e despontecializar as fantasias que são sentidas como muito assombrosas.

Uma das consequências resultantes da expressão plástica apontada por Jung é a diminuição da pressão do inconsciente sobre o consciente (JUNG, 1946/2013). "É como se a psique, ao remontar ao estado primitivo, se exprimisse nessas imagens, e assim obtivesse uma possibilidade de funcionar em conjunto com o nosso consciente, que é de natureza diferente, e isso eliminasse - ou melhor, satisfizesse - as exigências da psique que perturbam o consciente" (JUNG, 1929/2013b, par. 111). Jung, porém alertava: "Além dessas representações é necessário compreender intelectual e emocionalmente as imagens, a fim de integrá-las ao consciente, não só racional, mas também moralmente" (Ibid.).

Dentre os motivos que levaram Jung a recorrer à expressão plástica com seus pacientes, destacamos (JUNG, 1929/2013) a ênfase que Jung dava ao esforço feito ao pintar (ou desenhar, ou recortar…) em oposição à menor importância que ele atribuía ao quadro em si; atentava para o efeito que a produção artística gerava naquele que a executava, justamente porque assim a pessoa tornava-se capaz de agir, não se limitando a falar do assunto, mas representando o que antes percebia passivamente. E "é porque a sua [do paciente] fantasia não lhe parece totalmente desprovida de sentido que, ao ativá-la, o efeito se acentua" (Ibid., par. 106). Após a execução, segue-se um momento de atenta contemplação; então, os detalhes deste material oriundo dos esforços conjuntos do consciente e do inconsciente podem ser vistos com certo distanciamento e elaborados plenamente. E desta forma "o paciente pode tornar-se independente em sua criatividade […], pois, ao pintar-se a si mesmo - digamos assim - ele está se plasmando. O que pinta são fantasias ativas - aquilo que está mobilizado dentro de si. E o que está mobilizado é ele mesmo […]" (JUNG, 1929/2013b, par. 106).

Embora a maior ênfase de Jung recaísse sobre a execução da pintura, do desenho, da escultura ou de qualquer outra forma expressiva, o papel da recepção do produto deste fazer também é bastante significativo. Diante do trabalho artístico pronto, seu autor depara-se com aquilo que, antes virtual, tornou-se palpável. Olhando com certa distância, as imagens podem ser analisadas, interpretadas e, assim, tornarem-se mais compreensíveis para o ego. O fundamental da recepção - ou, talvez, re-incorporação - das imagens é a articulação dos conteúdos do inconsciente ao consciente, que pode ocorrer graças à atividade contemplativa.

Contudo, nem sempre o esforço da execução e a contemplação do(s) trabalho(s) pronto(s) levam a uma compreensão clara e fechada; nem sempre o que está expresso plasticamente adquire um sentido familiar à consciência.

> Agora há um sentido novo, que antes lhe era desconhecido: seu eu aparece como objeto daquilo que está atuando dentro dele. Numa série interminável de quadros, o paciente esforça-se por representar, exaustivamente, o que sente mobilizado dentro de si, para descobrir, finalmente, que é o eterno desconhecido, o eternamente outro, o fundo mais fundo de nossa alma" (Ibid., par. 106).

Muitas vezes, o resultado consiste - como ocorreu com Jung em seu confronto com o inconsciente - em tornar-se familiar com os outros em nós que estão adormecidos no inconsciente. No caso da terapia, ao pintar as fantasias ativas, aquilo que está mobilizado dentro de si, o paciente pode se dar conta de que seu eu pessoal não corresponde à totalidade de sua psique (JUNG, 1929/2013b).

### 2.5.3 Analogias entre arte e análise

A multiplicidade de "eus" internos, os inúmeros complexos constelados e a constante influência do inconsciente - fonte de germes criativos - sobre a consciência são alguns dos fatores que dificultam que a psicoterapia adquira contornos claros e procedimentos precisos. Com isto em vista, Jung não definia a terapia como uma prática médica e estritamente científica; a terapia se volta para a psique toda, com as particularidades subjetivas intransponíveis e com a imprevisibilidade do inconsciente. Neste sentido, Jung (1945/2013b) era categórico ao defender que nem psique, nem mundo podem ser apreendidos por um viés teórico.

> Todo psicoterapeuta não só tem o seu método: ele próprio *é esse método*. *Ars totum requirit hominem* [A arte exige o homem todo] diz um velho mestre. O grande fator de cura, na psicoterapia é a personalidade do médico - esta não é dada *a priori*; conquista-se com muito esforço, mas não é um esquema doutrinário. As teorias são inevitáveis, mas não passam de meros auxiliares (Ibid., par. 198).

Isto é, na psicoterapia, a relação entre analista e analisando deve vir em primeiro plano, enquanto a teoria e o método mantêm-se em plano secundário. Seguir à risca uma teoria poderia congelar a ação "curativa e criativa" (REISDORFER, 2009, p. 109) do terapeuta. A atividade do psicoterapeuta, "deste modo, não se assemelha à ciência, relacionada a teorias e métodos gerais, mas à atividade artística, a um fazer que se antecede ao saber, e que não pode propriamente ser convertido num saber teórico, explícito e comunicável" (Ibid.). Utilizando os termos do ensaio *As*

*Duas Formas de Pensamento* (JUNG, 1911(1952)/2013), a prática psicoterápica não se caracteriza apenas pelo pensamento dirigido, lógico e linear, mas se sucede também, e talvez até em maior grau, pelo pensamento-fantasia, tão próprio da atividade artística, marcado pela espontaneidade, por determinantes inconscientes e cujo percurso parece ser flutuante, em oposição à linearidade do pensamento dirigido.

Considerando as complexidades da psicoterapia, Jung muitas vezes acabou recorrendo à noção de arte para definir esta prática ou para fazer analogias entre o fazer artístico e o fazer analítico. Em texto de 1916 (1916/2007), Jung discorreu sobre o momento posterior ao fim da análise. Sugeriu que "o paciente continue em contato com o inconsciente, mesmo depois da análise, a fim de evitar uma recaída" (Ibid., p. 148) e que a meta da análise seria, assim, a obtenção, por parte do paciente, de certo conhecimento dos métodos e de um saber psicológico, através dos quais poderá continuar em contato com o inconsciente e compreender, em certa medida, "o desenvolvimento de seu traçado vital" (Ibid.). A partir desta concepção, Jung introduziu, enfim, a prática analítica como uma arte: "Nesse sentido, a análise não é um método que possa ser monopolizado pela medicina; é também uma arte, uma técnica ou uma ciência da vida psicológica, que devemos cultivar depois da cura, para o próprio bem e para o bem de todos" (Ibid.). Corrobora essa ideia, sua referência à análise como uma "arte terapêutica", em texto de 1934 (JUNG, 1934/2003, par. 1020).

Nas obras de Jung, a psicoterapia é muitas vezes comparada à arte alquímica. Esta não corresponde às noções de arte até então apresentadas e a alquimia é um campo bastante extenso e complexo que, por conta dos limites deste trabalho, não poderá ser considerado aqui com a devida profundidade. Porém, o pensamento alquímico foi de extrema importância para Jung e a alusão a esta arte contribui, mais uma vez, para que a psicologia analítica não fique aprisionada a uma concepção fixa e unilateral. Tamanha a importância da alquimia para Jung, que ele definiu seu encontro com este campo como uma "experiência decisiva" (JUNG, 1961/2012, p. 147).

> Vi logo que a psicologia analítica concordava singularmente com a alquimia. As experiências dos alquimistas eram minhas experiências, e o mundo deles era, num certo sentido, o meu. Para mim, isso foi naturalmente uma descoberta ideal, uma vez que percebia a conexão histórica da psicologia do inconsciente. Esta teria agora uma base histórica. A possibilidade de comparação com a alquimia, da mesma forma que a sua continuidade espiritual, remontando até a gnose, conferia-lhe substância. Estudando os velhos textos, percebi que tudo encontrava seu lugar; o mundo das imagens, o material empírico que colecionara na minha prática, assim como as conclusões que disso havia tirado. Comecei então a perceber o que significavam tais conteúdos numa perspectiva histórica. A compreensão de seu caráter típico, que se esboçara no curso de minhas pesquisas sobre os mitos, se aprofundara (JUNG, 1961/2012, p. 252).

O confronto de Jung com o inconsciente será detalhado em poucas linhas, mas já é necessário apontar que esta experiência - na qual Jung deu voz a suas fantasias, compreendo-as, depois, como padrões arquetípicos - levou-o a questionar quais seriam as bases históricas, as raízes dos conteúdos com os quais se deparou. Caso não as encontrasse, jamais conseguiria confirmar suas ideias. E foi na alquimia que Jung encontrou os fundamentos que procurava. A consolidação de suas ideias por meio "da documentação e comparação histórica" (JUNG, 1961/2012, p. 247) garantiria que estas adquirissem caráter mais universal e se desprendessem o quanto possível do olhar subjetivo do observador.

Apesar das inúmeras diferenças entre a arte alquímica e outras expressões artísticas, e dos diferentes significados que Jung atribuiu a cada uma delas, o *opus*, a obra alquímica, apresenta, tal qual a obra de arte referida no capítulo *A obra de arte entendida pela psicologia analítica*, certa autonomia; são processos, até determinado ponto, independentes de seus criadores, bem como a criança que se desenvolve no ventre materno. Enquanto na obra de arte Jung relacionava a autonomia com o complexo criativo, no *opus* ele a associava ao self. O *opus*, pela qual o si-mesmo quer se manifestar, é entendido como processo de individuação, de realização do si-mesmo. E o si-mesmo representa "uma integração recíproca do consciente e do inconsciente" (JUNG, 1946/2012, par. 531).

> […] Encontramos pensamentos profundos sobre a natureza do *opus* que nos revelam a outra face da alquimia. Assim, nas palavras do autor anônimo do *Rosarium*: 'Está claro, portanto que o mestre dos filósofos é a pedra, tal como [o filósofo] dizia, ela faz por si mesma naturalmente o que tem de fazer, e assim o filósofo não é o mestre da pedra, mas muito mais seu servidor. […]'. Depreende-se disto, claramente, que o artista*[20] não procede segundo a sua fantasia criativa, mas é a própria pedra que o leva a realizar a obra, e esse mestre que lhe é superior não é outra coisa senão o *si-mesmo* (Ibid.).

Jung inferiu que as imagens alquímicas são projeções, tentativas de atribuir significado à matéria que não podia ser apreendida em sua totalidade. Por esta perspectiva, a alquimia abrange uma série de processos e conteúdos inconscientes, arquetípicos - projetados - que podem ser associados a manifestações de outras épocas, outras culturas e com diferentes roupagens, por exemplo, mitos, sonhos e literatura.

> […] o alquimista desconhecia a verdadeira natureza da matéria. Ele a conhecia unicamente através de alusões. Na medida em que procurava investigá-la, projetava o inconsciente na escuridão da matéria, a fim de clareá-la. Na tentativa de explicar o mistério da matéria, projetava outro mistério, isto é, projetava seu próprio fundo psíquico desconhecido no que pretendia explicar" (JUNG, 1943/2012, par. 345).

---

*[20] O artista referido é o alquimista.

As imagens alquímicas, assim, servem como analogias para diferentes situações. Uma das mais enfatizadas por Jung foi a analogia entre a alquimia e o processo psicoterápico. "O que torna a alquimia tão valiosa para a psicoterapia é o fato de suas imagens concretizarem as experiências de transformação por que passamos na psicoterapia. Tomada como um todo, a alquimia oferece uma espécie de anatomia da individuação" (EDINGER, 1995, p. 22) - acontecimento central na psicoterapia junguiana.

A imagem axial da alquimia refere-se ao *opus* (EDINGER, 1995), à obra que, conforme apontado há pouco, não é guiada passivamente pelo alquimista, mas que envolve um jogo de impulsos, em última análise, orquestrado pelo si-mesmo. Nos textos alquímicos são descritas as características do *opus*, que, à luz da psicologia analítica, foram tomadas como exemplo, ou como amplificação, das particularidades do processo analítico (EDINGER, 1995). Resumidamente: a atitude para com o *opus* exige, entre outras, coragem e paciência - atributos do ego essenciais à psicoterapia; *opus* é considerado "um trabalho sagrado que requer uma atitude religiosa" (Ibid., p. 25) - relação com a necessidade de orientação para o si-mesmo, com a noção de um nível transpessoal da psique; é um trabalho individual - à semelhança da individuação "que é experimentada, em seus aspectos mais profundos, pelo indivíduo isolado" (Ibid., p. 27); possui um caráter secreto - "Num certo sentido, o segredo da psique está seguro, porque não é comunicável àqueles que ainda não o tenham experimentado por si mesmos. O uso errôneo do segredo […] sugere uma inflação subsequente à identificação do ego com uma imagem arquetípica" (Ibid., p. 27); e, por fim, os alquimistas entendiam que o *opus* era um processo desencadeado pela natureza, "mas que exigia a arte e o esforço conscientes de um ser humano para ser completada" (Ibid., p. 28) - o desenvolvimento da consciência é junguianamente entendido da mesa forma: há uma predisposição inconsciente que impele à formação da consciência, mas esta só se solidifica e é amplificada mediante a vontade e determinação do ego

Ainda no tocante ao jogo entre predisposições inconscientes e determinação do ego, entre natureza e esforço, é interessante que muitos registros feitos pelos alquimistas, após descrição de uma série de operações necessárias para se obter o fim desejado, eram concluídos com a expressão *Deo concedente.* "O *Deo concedente* não é uma figura de estilo, mas exprime aquele estado de espírito do homem que não tem a presunção de saber tudo, e tem consciência de que o material inconsciente com que está lidando é *algo vivo* […]" (JUNG, 1946/2012, par. 386). O *Deo concedente* lembra que nem tudo pode estar sob domínio humano, que o não-saber é condição da existência.

A inclusão da alquimia no aporte teórico da psicologia analítica, destacando aqui a noção de que a individuação, evidenciada no processo psicoterápico, apresenta autonomia relativamente parecida à da criação artística, autonomia em relação à consciência, abre mais uma janela na concepção de psique oferecida por Jung. No capítulo *A arte nos textos iniciais de Jung…* mostrou-

se que Jung propôs o mesmo método para observar a psique e obras de arte. Com a alquimia, o entendimento junguiano do processo de desenvolvimento psicológico pode ser cotejado com sua compreensão de obra de arte. E mais, para apresentar suas ideias sobre o processo de desenvolvimento psicológico, Jung apoiou-se muito nos textos alquímicos; viu neles uma oportunidade de enraizamento histórico, valendo-se das ideias ali expostas não tomadas literalmente, mas como alusões a transformações psíquicas. Ou seja, ao estudar a alquimia e incorporá-la a sua teoria, Jung fez um trabalho simbólico, uma leitura que não converge com a habitualmente feita na ciência moderna, mas que se aproxima da literatura, com a abertura receptiva que lhe é característica.

A leitura simbólica, abrangente, e não fixa na literalidade do texto ou das vivências é típica, da atitude junguiana. Na experiência de confronto com o inconsciente - aludida acima - isto aparece principalmente quando Jung estava refletindo sobre o que vivera - e foi aí que recorreu, entre outras imagens, à alquimia. Esse mergulho de Jung em suas próprias fantasias inconscientes foi definitivo na elaboração de sua teoria e na sistematização - na medida do possível - de sua prática como psicoterapeuta. Como a arte está intrincada nessa vivência, é possível inferir que o campo da arte, em alguma proporção, contribuiu e pode continuar contribuindo, por meio dos pós-junguianos, para a estruturação do pensamento e da prática da psicologia analítica. A arte não serve só como metáfora para o fazer analítico, mas se mostra, pelo relato de Jung, imprescindível para este fazer.

Em seu *Confronto com o inconsciente* [capítulo de *Memórias, Sonhos, Reflexões*], Jung (1961/2012) propôs-se a prestar atenção e a anotar as mais variadas fantasias e sonhos que lhe ocorriam. Buscava compreender o que lhe passava, traduzir emoções em imagens e refletir sobre qual seria a relação de sua própria existência com a existência da coletividade - esta última necessidade surgiu-lhe após a eclosão da Primeira Guerra Mundial, antes da qual Jung teve, mais ou menos a partir de 1913, uma série de visões e sonhos que envolviam mortes em massa, catástrofes marítimas, torrentes de sangue, a Terra petrificada de frio, etc.

"Desde o início, concebera o confronto com o inconsciente como uma experiência científica efetuada sobre mim mesmo [...]. Hoje, entretanto, poderia acrescentar: tratava-se também de uma experiência tentada *comigo mesmo*", relatou Jung (1961/2012, p. 221-2). Gradualmente, Jung foi estabelecendo contato com as fantasias que lhe pareciam mais absurdas, insensatas e inquietantes. "Para apreender as fantasias que me agitavam de maneira subterrânea, era necessário descer a elas" (Ibid., p. 222). Esta constatação não soou óbvia ou tranquila a Jung; pelo contrário, foi recebida com diversas resistências, sentimento de angústia e um grande medo de perder o controle, sucumbindo ao inconsciente. Todavia, Jung acreditava que se não tentasse se apoderar de suas imagens, correria o risco de ser tomado por elas. E mais: "Um motivo importante na apreciação desses riscos era minha convicção de que não poderia esperar de meus doentes que tentassem aquilo que eu mesmo não ousara fazer" (Ibid.).

O auge do confronto de Jung durou 4 anos, de 1913 a 1917, durante os quais pôde colher as sementes de importantes conceitos da psicologia analítica. Como ele mesmo disse: "Todos os trabalhos, tudo o que criei no plano do espírito provêm das fantasias e sonhos iniciais" (Ibid., p. 238). O conceito de anima, conforme apontado no capítulo *A relação da arte com os conceitos de complexo e de anima*, surgiu nesta época, muito influenciado pelo episódio em que a voz feminina insistia que o que ele fazia era arte. Jung relutou contra esta inferência, respondendo à voz: 'Não, não é arte; pelo contrário, é natureza'. (JUNG, 1961/2012, p. 230).

Jung (1961/2012) pensava que se tivesse aderido à ideia da anima de que as fantasias eram manifestações artísticas, sua postura em relação a elas seria a de um observador passivo; "Não seriam mais convincentes que qualquer percepção dos sentidos e, por outro lado, não teriam despertado em mim qualquer vestígio de dever moral. A *anima* teria podido convencer-me de que eu era um artista desconsiderado e a minha *soi-disant* natureza de artista ter-me-ia dado o direito de negligenciar o real" (p. 232). Alguns anos depois, em 1918-1919, Jung vivenciou novamente um embate com a "senhora de tendências estetizantes" (JUNG, 1961/2012, p. 241), quem ainda mantinha a opinião de que as fantasias do inconsciente teriam valor artístico. Nesta ocasião, Jung reconheceu que fora despertada a seguinte questão: "a incerteza do problema de saber se as fantasias criadas eram realmente naturais e espontâneas ou um produto arbitrário da minha própria imaginação" (Ibid.).

Fica claro, então, que Jung opunha a arte à ciência e à natureza, e o fazer artístico ao dever moral e à consideração do real. Ou seja, parece que Jung, nesse momento, não estava considerando a atitude consciente daquele que cria, que acolhe e formata um impulso arquetípico, trazendo-o para a linguagem do presente. Tampouco parece que levou em conta o papel do observador da arte, que, como ele mesmo apontara em outra ocasião, é o responsável por salientar o caráter simbólico da obra e por lhe atribuir significados. Além disso, a princípio Jung renunciou à tentativa de realizar uma elaboração estética do *Livro Vermelho**[21], porque achou mais necessário compreender as fantasias; isto implicava em voltar "à realidade humana" (JUNG, 1961/2012, p. 233) o que, para Jung, coincidia com "a compreensão científica" (Ibid.).

Entretanto, Jung reconsiderou estas colocações:

> A elaboração estética do *Livro Vermelho* foi-me necessária por maior que tenha sido a irritação que às vezes me causou; através dela cheguei à compreensão da responsabilidade ética em relação às imagens. Esta atitude influenciou a conduta de minha vida de modo decisivo. Compreendi que nenhuma linhagem, por mais perfeita que seja, pode substituir a vida. Se procurar fazê-lo, não somente ela se deteriorará como também a vida. Para conseguir a liberação da tirania dos condicionamentos do inconsciente duas coisas são necessárias:

---

*[21] Neste livro, Jung apresentou suas fantasias de maneira trabalhada por ele, tanto em textos quanto em imagens realizadas por ele próprio.

> desincumbirmo-nos de nossas responsabilidades intelectuais e também de nossas responsabilidades éticas (1961/2012, p. 233-4).

Ao comentar, em *Memórias, Sonhos, Reflexões,* a questão tocada pela anima - a incerteza da espontaneidade de suas imagens -, Jung lançou luz ao preconceito que o envolvia: "eu não estava de forma alguma livre do preconceito geral nem da presunção da consciência segundo os quais cada ideia de algum valor que nos vem ao espírito é um mérito pessoal, enquanto as reações inferiores nasceriam ocasionalmente ou proviriam de fontes externas" (1961/2012, p. 242).

Apesar de Jung não apresentar uma definição precisa de sua experiência, vemos que há certa diminuição da rejeição à ideia de que o que fazia se encaixava, em alguma medida, no campo artístico. A elaboração estética ganha, aos poucos, um papel bastante relevante e a oposição natureza e espontaneidade *versus* criação arbitrária passa a fazer menos sentido conforme Jung foi refletindo sobre este momento de sua vida. Momento este que levou 45 anos para ser elaborado, tanto no âmbito pessoal, quanto no quadro teórico da psicologia analítica (JUNG, 1961/2012).

Um fator crucial para Jung na elaboração deste momento foi a inscrição destas vivências em sua obra científica. "Minhas buscas científicas foram o meio e a única possibilidade de arrancar-me a esse caos de imagens; de outro modo esse material se agarraria em mim como ferrões ou me enlaçaria como plantas palustres" (JUNG, 1961/2012, p. 238). A dedicação às fantasias provocou em Jung um sentimento de incompatibilidade entre o mundo exterior e o interior. De acordo com seu relato, a compreensão do "jogo harmonioso desses dois mundos" (Ibid., p. 240) só surgiu posteriormente, mas desde o início Jung percebera que a ponte entre externo e interno fundava-se na possibilidade de demonstrar a dimensão coletiva de suas vivências.

> […] Só estabeleceria contato com o mundo exterior e com os homens se me esforçasse por mostrar que os conteúdos da experiência psíquica são 'reais' e não apenas vivências pessoais - mas sim experiências coletivas que podem repetir-se em outros homens. Foi o que procurei mostrar em meus trabalhos científicos ulteriores (JUNG,1961/ 2012, p. 240-1).

Essas passagens indicam o quanto a arte é presente na estruturação da teoria junguiana, aparecendo não apenas como exemplo para conceitos, mas também enquanto experiência e saber específicos invocados na definição desta psicologia. Antes ainda, o confronto com o inconsciente, com toda sua importância para Jung, é tangenciado pela arte e pela anima - como vimos, a relação de anima/us com as atividades artísticas é bastante estreita. Apesar de o primeiro diálogo de Jung com a anima apontar que sua experiência não consistia nem em arte nem em ciência, fica evidente o papel de ambas no processo de elaboração. Quanto à arte, há,

sem dúvida, uma exploração deste campo a partir dos questionamentos, da execução das pinturas e da apreensão das imagens terminadas. Independente de qualquer classificação, essa determinante experiência de Jung envolve a arte, a arte vivida, vivida, não separadamente, mas permeada por e permeando experiências típicas de outras esferas - como a ciência.

### 2.6 Algumas considerações sobre estética

O intuito deste trabalho é delinear como a arte aparece nas obras de Jung. Arte e estética são conceitos diferentes e abordar a estética na obra de Jung com a devida profundidade implicaria em uma pesquisa à parte. Porém, como o termo "estética" é comumente associado, desde meados do século XVIII, ao campo de estudos voltado às questões do significado e do julgamento da beleza na arte e na natureza (BERLEANT, 2016), para que a compreensão de arte em Jung seja mais completa, é necessário fazer, também, algumas considerações sobre estética.

A palavra estética é derivada do grego *aisthesis*, a percepção pelos sentidos e, segundo Berleant, "a experiência sensória é central para o significado e valor da arte e da beleza natural" (2016). A percepção sensorial é tão fundamental ao conceito de estética, que o autor estende a noção do termo: "Em resumo, eu compreendo a estética como uma 'teoria da sensibilidade'" (Ibid.). Esta compreensão de estética, relacionada à sensibilidade, foi utilizada por Jung na descrição dos tipos psicológicos.

A tipologia de Jung, em linhas gerais, consiste em dois tipos de atitude, a extrovertida e a introvertida, e em quatro funções psicológicas, pensamento, sentimento, sensação e intuição. Na atitude extrovertida, a libido consciente é direcionada para o objeto; na introvertida ocorre o oposto, a libido flui rumo ao sujeito, que tem a impressão de que os objetos são opressores, de que tudo se abate sobre ele. As quatro funções são agrupadas em dois eixos: as funções racionais, pensamento e sentimento, e as funções irracionais, sensação e intuição. As pessoas sempre têm uma função principal, aquela que caracteriza a maioria de suas ações conscientes, e, sua correspondente inferior, que permanece sobretudo inconsciente - por exemplo, alguém que seja do tipo sentimento, terá como função inferior o pensamento. Combinadas a uma das duas atitudes resultam em oito diferentes tipos: pensativo extrovertido, pensativo introvertido, sentimental extrovertido, sentimental introvertido, e assim por diante (VON FRANZ, 2007). Mais ainda, se todas as possibilidades de hierarquização entre as quatro funções forem levadas e conta, são dezesseis tipos psicológicos.

Embora a conotação "tipos irracionais" tenha sido mais empregada, Jung também definiu a sensação e a intuição como "tipos estéticos" (JUNG, 1921–1949/2013, par. 223), no sentido de estarem ligados à sensibilidade preceptiva. A sensação corresponde à percepção aguçada dos mais diversos estímulos, aquilo que se vê, que se escuta, que se toca, etc., e a intuição estaria relacionada a uma percepção por via inconsciente, à "capacidade de intuir o que ainda não é visível, possibilidades futuras ou potencialidades ainda não realizadas" (VON FRANZ, 2007, p. 50). Por este recorte, as funções pensamento e sentimento não se aproximam da atividade estética e envolvem julgamentos intelectuais (noções de certo e errado, por exemplo) ou sentimentais (gosto ou não gosto).

Contudo, Berleant enfatizou que "a sensibilidade conota mais que uma simples sensação, ela inclui um desenvolvimento da consciência da experiência perceptual, uma acuidade

perceptual" (2016). Junguianamente, é possível pensar que nenhuma ação será marcada por uma única atitude da consciência; a tipologia de uma pessoa é sempre composta por duas funções superiores; além da principal, a auxiliar. Ou seja, ainda que haja uma função dominante, há outra função disponível à consciência e, assim, a atitude consciente normalmente dá-se pela combinação de uma atitude racional e outra irracional, ainda que uma delas seja mais preponderante - às vezes em demasia.

Muitas das passagens em que Jung utilizou o termo "estética" alertavam para o risco de se valorizar demasiadamente uma atitude. Isto fica claro no texto *A Função Transcendente* (JUNG, 1958/2013a), quando apresentou as duas principais tendências de lidar com o material inconsciente que surge, por exemplo, nos sonhos ou na imaginação ativa: a formulação criativa e a compreensão. Na formulação criativa, tendem a predominar os motivos estéticos e a formulação artística. Na compreensão, não se dá muita atenção ao aspecto estético, mas sim à busca por um sentido do conteúdo inconsciente.

> Nenhuma dessas duas tendências resulta de um ato arbitrário da vontade; são fruto da índole pessoal do indivíduo. Ambas contêm os seus perigos típicos e podem levar a sérios desvios. O perigo da tendência estética consiste na supervalorização do formal ou do valor 'artístico' dos produtos da fantasia que afastam a libido do objeto fundamental da função transcendente, desviando-a para os problemas puramente estéticos da formulação artística. O perigo do desejo de entender o sentido material tratado está em supervalorizar o aspecto do conteúdo que está submetido a uma análise e a uma interpretação intelectual, o que faz com que se perca o caráter essencialmente simbólico do objeto (Ibid., par. 176).

Outra crítica recorrente de Jung a uma "concepção estética do mundo" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 183, n. 71), leva em conta a associação exclusiva com o belo. Essa concepção estética do mundo, a qual chamou de "estetismo", "sempre pressupõe o que deveria produzir, isto é, a capacidade de amar a beleza. Ele impede um aprofundamento do problema ao desviar os olhos do mau, do feio e do difícil e voltar-se para o gozo, mesmo que nobre. Por isso falta também ao estetismo aquela força motivadora moral, pois […] é apenas hedonismo refinado" (Ibid., par. 183). Em outras palavras, Jung considerava este ponto de vista extremamente parcial, pois desconsidera tudo aquilo que é feio e mau (para a consciência) e não considera, portanto, o inconsciente - e a vida - em sua totalidade (na medida do possível), já que este envolve, também, aquilo que a consciência nem sempre julga como bom e bonito.

De volta à ideia de Berleant (2016), se a sensibilidade - e portanto a experiência estética - implica em uma acuidade perceptual, em um desenvolvimento da consciência, ela engloba não apenas o que é belo, nem apenas o ato perceptivo, mas também a elaboração do conteúdo percebido (uma obra de arte, uma paisagem, um pensamento, uma emoção…). Nesse sentido, é possível pensar que a experiência simbólica é uma experiência sensível, pois envolve uma

percepção, um encontro com aquilo que se apresenta, uma assimilação e uma elaboração. Frente ao que é estranho, porque em parte inconsciente, a consciência poderia esquivar-se, mas, quando se efetiva e experiência simbólica, a atitude consciente abre-se para o novo, confrontando aquilo que ainda não faz parte de seu repertório para, então, elaborá-lo, dando-lhe um sentido, ainda que temporário.

Jung também atribuiu ao conceito de estética um significado distinto dos até então apresentados: "Trata-se da definição schilleriana do estado estético. O estado estético representa uma disposição intermediária, na qual o sujeito não é constrangido nem física nem moralmente, mas vivencia um estado de pura determinabilidade e liberdade" (REISDORFER, 2009, p. 94-5). Jung compreendeu que nesse estado estético os pares de opostos estão em ação simultaneamente e afirmou: "a função estética intermediária equivaleria, pois, à nossa atividade formadora de símbolos, à fantasia criadora" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 178), porque "o símbolo tem a qualidade de relacionar-se com todas as funções psíquicas, sem ser o objeto determinado de nenhuma delas" (Ibid.). E o símbolo, como já sabido, é o canal entre a consciência e o inconsciente; é através dele que a consciência pode assimilar conteúdos inconscientes, resultando, momentaneamente, em um estado psíquico mais equilibrado. Assim, o estado estético de Schiller tem relação com a "tentativa junguiana de constituição de um estado intermediário, no qual os diversos opostos psíquicos (inconsciente-consciente, introversão-extroversão, pensamento-sentimento, sensação-intuição, etc.) se aproximariam" (REISDORFER, 2009, p. 96).

O conceito de estética, aproximado da concepção schilleriana, tem, então, a ver com as ideias de totalidade e equilíbrio psíquico propostas por Jung - "o único porém, para Jung, está na identificação desse sentido de estética com a contemplação do belo" (REISDORFER, 2009, p. 96). E "Jung, embora se recuse a aceitar que aborde esteticamente os fenômenos inconscientes, acaba elaborando um modelo de abordagem do inconsciente — ou da relação entre consciência e inconsciente — que se aproxima analogicamente à atividade das belas-artes" (Ibid.).

Por essa linha de raciocínio, a atividade estética é próxima à atividade simbólica na medida em que pode implicar na participação conjunta da consciência e do inconsciente e em uma amplificação da consciência (o que não significa que toda experiência estética seja simbólica, nem que em toda experiência estética seja percebida uma faceta inconsciente). Assim, a atividade estética é também adjacente à experiência psicoterápica.

> Considerando que é próprio do artista pôr no mundo um ser que jamais foi visto, nunca foi ouvido ou tocado antes dessa instauração, pensar esteticamente supõe fazer contato com esse campo de passagem entre o não-ser artístico e a forma perceptível, assim como pensar psicanaliticamente*[22] implica transitar entre o não-dito e o dizível. A Estética pode, assim, ser

*[22] O autor refere-se à escola psicanalítica, o que não costuma incluir o referencial junguiano. Contudo, apesar das diferenças entre as abordagens, é inegável que elas sejam vizinhas, inclusive, no que concerne a este aspecto estético, de perceber algo antes imperceptível.

> entendida como o trabalho de dar a compreender a experiência estética cujo campo privilegiado (isto é, não exclusivo) é formado pelas artes. Fundamental, desde a dinâmica da presença e da ausência, a experiência estética é vizinha da experiência psicanalítica: *uma silenciosa abertura ao que não é nós e quem em nós se faz dizer* (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 38, grifos do autor).

A potencialidade simbólica da experiência estética pauta-se nas eventuais aberturas que a consciência pode perceber no estímulo sensível com o qual se relaciona; pauta-se nos momentos em que a consciência observadora sente que a totalidade do estímulo não se apresenta apenas em sua forma concreta, mas em algo além e inexplicável, que não se resume nem pelo pensamento, nem pelo sentimento, nem pela sensação e nem pela intuição - mas que se relaciona com todas estas funções. Pauta-se, também, na dualidade entre o não-ser e a forma perceptível, pelo transitar entre ausência e presença, visível e invisível, imaginário e concreto; na movimentação entre estas polaridades, "a posição mediadora entre os opostos só pode ser alcançada pelo símbolo […]" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 169). O símbolo, por ser derivado tanto da consciência quanto do inconsciente, aparenta, por alguns ângulos, certa familiaridade e, por outros, total estranhamento. "Esse caráter dualista de real e irreal é inerente ao símbolo" (Ibid); se aparentasse ser somente real, correspondente ao que a consciência toma como real, porque conhecido e concreto, não seria símbolo, assim como também não o seria se soasse por demais irreal, como uma imaginação desconectada de qualquer materialidade, desenraizada de tudo aquilo que se toma como real. Em suma, "simbólico só pode ser aquilo que encerra no um também o outro" (Ibid.).

A atividade estética não se limita, assim, aos estudos da arte nem à criação artística, mas perpassa também a recepção da arte*[23]. Em um de seus textos mais dedicados à questão da estética, *O Problema das Atitudes Típicas na Estética*, Jung (1921-1949/2013) focou-se justamente na problemática do espectador e buscou traçar algumas possibilidades psicológicas de interação com obras de arte.

Logo no início do texto, há uma definição de estética que leva em conta as particularidades psicológicas de quem interage com a obra:

> Por sua natureza, a estética é psicologia aplicada e não lida apenas com o aspecto estético das coisas, mas também - e talvez em maior grau - com a questão psicológica da atitude estética. […] A maneira como a arte e o belo são sentidos e contemplados é tão diversa nas pessoas que esta oposição [entre introversão e extroversão] tinha que fazer-se notar (JUNG, 1921-1949/2013, par. 553).

---

*[23] As questões estéticas concernentes à apreensão de obras de arte já foram abordadas por diversos autores, como Benjamin (1985) e Pareyson (1997), e é foco da Estética da Recepção, uma disciplina que busca discorrer sobre o papel ativo do espectador, e que tem como precursores Iser (1989) e Jauss (2005). Contudo, esta questão ainda é carente de estudos na psicologia analítica.

As principais referências de Jung, nesse ensaio, foram Lipps, Jodl, Wundt e, sobretudo, Worringer*[24] e a principal questão abordada relaciona-se às atitudes tipológicas na estética; ou seja, ainda que a relação entre o sujeito que contempla e o objeto artístico seja explorada, a ênfase é dada na elaboração e explanação das atitudes extrovertida e introvertida e não em obras de arte. Desta forma, não há nesse texto uma fórmula fixa que abarque a maneira junguiana de se abordar o fenômeno da recepção estética, mas sim uma abertura conceitual que permite que a atividade do espectador seja, como a do artista, considerada estética e potencialmente simbólica.

O modo extrovertido e o modo introvertido de entrar em contato com um objeto são descritos por Jung a partir da oposição proposta por Worringer entre empatia e abstração. À empatia, Jung corresponde a extroversão, e à abstração, a introversão.

> A empatia é […] uma espécie de processo de percepção que se caracteriza por transferir sentimentalmente um conteúdo psíquico para o objeto; este é assimilado pelo sujeito ficando tão intimamente vinculado a ele que o sujeito se sente, por assim dizer, no objeto. Isto é possível se o conteúdo projetado estiver mais vinculado ao sujeito do que ao objeto. No entanto, o sujeito não se sente como projetado no objeto, mas o objeto 'empatizado' lhe parece animado e falando por si (JUNG, 1921-1949/2013, par. 554).

Se na relação empática os conteúdos do sujeito são transferidos para o objeto, este é tomado, a princípio, como algo esvaziado, inativo. O movimento típico da empatia é o de aproximação ao objeto; o sujeito confia no objeto, vai a seu encontro, preenchendo-o com seus conteúdos e, assim, dá-se uma assimilação subjetiva. Porém, a relação com o objeto pode também se dar de maneira oposta, a partir de um movimento de afastamento. É isto o que ocorre na abstração; o objeto, ao contrário do que se dá na empatia, é tomado como algo vivo e assustador, algo que deve ser mantido à distância. E a abstração, então, criaria "no sujeito uma atividade psíquica destinada a paralisar a influência do objeto" (Ibid., par. 557).

Jung assinalou que, segundo Worringer, há formas artísticas que não se enquadram na relação empática - e que não há empatia diante de formas não belas. A isto, Jung associou a difusão no ocidente do belo artístico voltado ao natural, ao orgânico e verdadeiro, que toma como base o critério greco-romano da arte. "Nossa atitude para com a arte em geral é empatizante desde antigamente, e por isso, só conseguimos dizer que algo é belo se tivermos empatia. […] Só conseguimos empatizar com formas orgânicas, verdadeiras, segundo a natureza e com vontade de viver" (Ibid., par. 555). Ora, a esta necessidade de empatia há, naturalmente, uma oposição: a

---

*[24] Respectivamente: LIPPS, T. *Leitfaden der Psychologie*. 2. ed. Leipzig: [s.e.], 1906; JODL, F. *Lehrbuch der Psychologie*. Vol. 2. 3. ed. Stuttgart/Berlim: [s.e.], 1908; WUNDT, W. *Grundzüge der psysiologischen Psychologie*. Vol. 3. 5. ed. Leipzig: [s.e.], 1903; WORRINGER, W. *Abstraktion und Einfühlung*. 3. ed. Munique: [s.e.], 1911.

exigência da abstração, que, na criação artística, revela uma "tendência para oprimir a vida" (Ibid.) a partir de formas inorgânicas e abstratas. "A exigência de abstração é uma consequência de uma grande inquietação interna do homem devido aos fenômenos do mundo externo […]. Poderíamos chamar este estado de uma tremenda agorafobia espiritual" (Ibid., par. 556).

A qualidade aterrorizadora atribuída ao objeto também é uma projeção, mas, diferentemente da empatia, uma projeção de atributos negativos. Tem-se, então, que um ato inconsciente de projeção antecede a abstração. Disso deduz-se que a empatia também é antecedida por um ato inconsciente, ato este que esvazia o objeto, torna-o inativo e sem potencial, pois "o que está com empatia procura introduzir sua vida no objeto e nele quer senti-la; por isso é necessário que a autonomia do objeto e sua diferença em relação ao sujeito não sejam grandes demais" (Ibid., par. 558). Isto se dá devido a "uma fantasia inconsciente que desvaloriza e enfraquece o objeto, ou soergue e coloca o sujeito acima do objeto" (Ibid.), de qualquer forma, a importância do sujeito se sobrepõe à do objeto.

Jung também relacionou aos movimentos de abstração e de empatia, a ideia de participação mística, termo utilizado por Lévy-Bruhl que Jung adotou para se referir à experiência psicológica em "que entre o sujeito e o objeto não há aquela distinção absoluta que se encontra em nossa mente racional. O que acontece fora, acontece também dentro dele, e o que acontece dentro dele, acontece também fora" (JUNG, 1928/2013b, par. 329). Ele o fez a partir das colocações de Worringer sobre a relação de povos primitivos e orientais com a arte. Para os primeiros, as "formas geométricas têm mais valor mágico do que estético" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 561); estas formas abstratas representariam uma tentativa de transformar os fenômenos externos, tão inquietantes e mutáveis, em conceitos mais gerais, em formas eternas e fixas que poderiam trazer alguma tranquilidade. Na cultura oriental, por sua vez, "o objeto é animado *a priori*, é superior, e por isso ele [o oriental] se retrai diante dele e abstrai suas impressões" (Ibid., par. 563). Nestes casos, de acordo com Jung, o termo participação mística é mais adequado do que o termo projeção, pois esta é "um ato que acontece e não um estado existente desde o início, do qual estamos falando aqui" (Ibid., par. 564), enquanto aquela "formula a relação original do primitivo com seu objeto" (Ibid.).

Enfim, Jung concluiu que a atitude empreendida na abstração também prevê no objeto uma animação intrínseca capaz de exercer enorme influência sobre o sujeito. "A grande e inconsciente carga de libido que o objeto possui origina-se de sua 'participação mística' do inconsciente daquele que tem uma atitude introvertida" (Ibid.). E mais:

> A abstração parece uma função que luta contra a 'participação mística' primitiva. Ela afasta do objeto para destruir os vínculos com ele. Leva, por um lado, à criação de formas artísticas e, por outro, ao conhecimento do objeto. A função da empatia é também a de ser um órgão de criação artística e conhecimento. Mas ela tem lugar em bem outra base do que a abstração. Esta se baseia no significado e força mágicos do objeto; a empatia se funda no significado

> mágico do sujeito que se apodera do objeto mediante uma *identificação mística* (Ibid., par. 565).

Ou seja, Jung reconheceu na atitude de abstração - introversão - uma participação mística apriorística e uma subsequente luta, por parte do sujeito que abstrai, a se desvincular do objeto. Este esforço de separação levaria à criação artística e ao conhecimento - aqui, como em outros momentos, colocados por Jung antagonicamente, como atividades incompatíveis e até opostas. E na atitude empática, Jung reconheceu um estado de identificação mística que provém de uma condição em que o objeto não é potencializado, mas é, pelo contrario, esvaziado de vida e aparenta ser - diferentemente do que se dá na abstração - inofensivo. Assim, o empatizante sente-se confiante para se aproximar do objeto e empresta-lhe, inconscientemente, seus próprios conteúdos para que ele seja animado, e, enfim, passível de ser conhecido e criado artisticamente.

> Assim como o empatizante se compraz no objeto sem estar disso consciente, o abstrativo, sem o saber, contempla a si mesmo ao refletir sobre a impressão que lhe advém do objeto […]; o que o abstrativo pensa sobre a impressão que recebe do objeto ele na verdade o pensa sobre seus próprios sentimentos que nele surgiram a partir do objeto. É claro, pois que as funções fazem parte de uma verdadeira apreensão do objeto, bem como de uma criação realmente artística. Ambas as funções estão sempre presentes no indivíduo, só que, na maioria das vezes, estão desigualmente diferenciadas (JUNG, 1921-1949/2013, par. 566).

Apesar da comum discrepância entre a diferenciação da abstração ou da empatia em um mesmo indivíduo, as duas formas de vivência estética - ainda seguindo as ideias de Worringer apresentadas por Jung - têm em comum uma tendência à autorreunúncia. Na abstração, em que todas as impressões são condensadas em uma forma fixa, a imagem abstrata "tem o significado mágico de uma proteção conta a mudança caótica da vivência" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 566); a consideração desta imagem, desta verdade abstrata passa a ser tão intensa que a vida acaba por ser reprimida. Esta imagem que ora aparece como "fórmula redentora" (Ibid.), forma eterna, gera tamanha identificação que o sujeito mesmo se torna abstração. "Renuncia deste modo a si mesmo e transfere sua vida para sua abstração na qual, de certa forma, fica cristalizado" (Ibid.).

Já na empatia, uma vez que são transferidos conteúdos essenciais da vida do sujeito para o objeto, ocorre uma entrega. "Ele se torna o objeto, ele se identifica com ele e, portanto, sai de si mesmo. Na medida em que se objetiviza, ele se dessubjetiviza" (par. 567) e "assim como para o abstrativo a imagem abstrata representa um engaste, um muro protetor contra os efeitos destrutivos dos objetos inconscientemente animados, a transferência para o objeto é para o empatizante uma proteção contra a dissolução por fatores internos subjetivos que consistem em possibilidades ilimitadas da fantasia e correspondentes impulsos à ação" (Ibid.).

Jung compreendeu que a autorrenúncia tem um valor adaptativo, pois afasta o sujeito de suas funções inferiores, deixando o caminho livre para que a função mais diferenciada tome a dianteira; isto contribui para que a pessoa se adapte, com maior facilidade, às exigências e expectativas coletivas. Assim, "empatia e abstração, extroversão e introversão são mecanismos de adaptação e proteção. Enquanto possibilitam a adaptação protegem as pessoas dos perigos externos" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 568). Jung observou que muitas pessoas se identificam com a função principal - foi sobre estas que Jung falou no texto -, e, embora reconhecesse a vantagem desta identificação, alertou que sua grande desvantagem é a "degeneração do indivíduo" (Ibid.). Isto ocorre, pois quando a função principal é exclusivamente valorizada, ela fica dotada de alta carga de libido e, consequentemente, as outras funções ficam menos energizadas. Como ocorre ante qualquer desequilíbrio psíquico, o conteúdo mais energizado, no caso a função com a qual o indivíduo se identifica, perde energia gradativamente e vai, aos poucos, desprendendo-se da consciência. "Isto equivaleria a um desenvolvimento regressivo, ou seja, um regresso da função relativamente desenvolvida a um nível infantil e, por fim, a um nível arcaico" (Ibid., par. 569). O desenvolvimento regressivo é entendido por Jung como "uma dissociação da personalidade na medida em que as funções arcaicas não têm relacionamento direto com a consciência, portanto não existem pontes transitáveis entre consciência e inconsciente" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 570).

Se por um lado a autorrenúncia extremada potencializa o inconsciente e retira parte da autonomia da consciência, Jung (1921-1949/2013) também alertou que é intrínseco ao desenvolvimento de uma função principal a autorrenúncia; sem reprimir as demais, a função principal não pode realizar-se. E, concluiu: "a autorregulação do organismo vivo exige naturalmente a harmonização do ser humano; por isso a consideração das funções menos favorecidas se impõe como necessidade vital e tarefa inevitável da educação do gênero humano" (Ibid., par. 570).

O que Jung aparentemente não levou em consideração em *O Problema das Atitudes Típicas na Estética* foi o potencial simbólico da experiência estética. Se o estímulo sensível se apresentar como símbolo, e se a atitude da pessoa que o apreende for de permanência diante dele - seja empaticamente, conferindo-lhe atributos próprios, seja pela abstração, reduzindo-o a formas fixas -, a autorrenúncia pode vir à serviço da emergência do símbolo e da constatação de sua numinosidade. A autorrenúncia, ainda que momentânea, é necessária para que o símbolo seja percebido como um outro, mas cuja expressão depende de seu interlocutor ("simbólico só pode ser aquilo que encerra no um também o outro" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 169)). O símbolo, por ser em parte inconsciente e portanto causar certo estranhamento, não traduzirá todos os aspectos com os quais alguém empatiza, mas também não abstrairá por completo alguma vivência, já que também tem facetas conscientes e reconhecíveis.

A diferenciação das atitudes introvertida e extrovertida, na estética, auxilia na compreensão de como se efetiva a experiência psicológica de apreensão e criação de obras de arte, mas, muitas vezes, a experiência estética ultrapassa os esforços de descrição acurada, pois não se limita à compreensão consciente. Jung ponderou que muitas das colocações do texto revelam-se como uma "caracterização […] esquemática e não pretende delinear a natureza toda da atitude extrovertida ou introvertida, mas apenas sublinhar certas nuances, cuja importância, contudo, não é desprezível" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 565). Novamente, vale acrescentar que tais caracterizações também não abarcam toda a natureza da experiência estética.

Esse ensaio de Jung também praticamente não pondera que diferentes obras de arte podem suscitar diferentes reações naqueles que as observam. É coerente levantar esta questão nessas considerações sobre Jung e estética, pois, como já apontado, sobretudo no capítulo *Jung espectador*, o autor desenvolveu toda uma linha de pensamento sobre a arte moderna que possivelmente foi tecida pelo caminho inverso ao que seguiu em *O Problema das Atitudes Típicas na Estética*. Neste último, Jung voltou-se exclusivamente para a postura de quem observa ou cria uma obra. Ao pensar a arte moderna, ao contrário, levou em conta as particularidades das obras deste movimento artístico e supôs uma atitude comum a todos espectadores que as contemplassem, independente de suas características pessoais - a lembrar, a atitude que Jung delineou perante obras modernas foi a de introversão da libido em busca de um sentido para a obra que, à primeira vista, não oferece nenhuma representação a ser associada com o que é conhecido.

Parece, então, que a questão da estética em Jung não pode se limitar aos textos em que ele aborda especificamente esta disciplina, mas deve levar em conta, também, o que ele escreveu sobre as artes, ainda que em muitos desses textos tenha separado a psicologia da estética. A obra de Jung permite uma convergência entre arte e psicologia analítica, como foi mostrado ao longo de todo este trabalho, e também uma confluência entre esta psicologia e a estética, considerando, no caso da experiência estética que ocorre na arte, não apenas as tendências psicológicas do artista ou do receptor - bem como os conteúdos subjetivos que serão projetados -, mas também as particularidades da forma perceptível que surge a partir da criação artística e que impulsiona a experiência simbólica do receptor. Todo um campo se abre na interação entre a psique que cria e/ou observa e a obra formatada. Neste campo interacional, a obra de arte se efetiva, resplandece em suas múltiplas possíveis significações, e a psique se transforma; a experiência estética, se também simbólica, ameniza a hierarquia das funções e harmoniza, ainda que momentaneamente, a relação entre a consciência e o inconsciente daquele que compõe o campo interacional próprio da estética.

*Eu não te disse que viver é apertado? Pois fui dormir e sonhei que te escrevia um largo majestoso e era mais verdade ainda do que te escrevo: era sem medo. Esqueci-me do que no sonho escrevi, tudo voltou para o nada, voltou para a Força do que Existe e que se chama às vezes Deus.*

*Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas"*

*(*Clarice Lispector. In: *Água Viva*, p. 86*).*

## 3 Conclusões: tentando transitar pelas entrelinhas

Tendo como fio condutor a arte, este trabalho acabou sendo um longo passeio por diversos textos de Jung. Visando elucidar as especificidades da articulação entre a psicologia analítica e a arte, muitos caminhos, que por si levam a outros inúmeros temas, foram adentrados: o início da carreira de Jung como psiquiatra e seus estudos sobre psicose; a formulação e definição dos conceitos de complexo e anima; a psicoterapia junguiana - em sua relação com a criatividade, com o uso de recursos expressivos e em analogias com a arte; obra de arte e estética na visão de Jung; e Jung enquanto espectador de obras de arte. Adjacentes a estes caminhos, outros também foram visitados, lembrando alguns deles: símbolo, tipologia, arquétipo, psicopatologia e um pouco da biografia de Jung.

Esse longo passeio mostra o quanto a arte está entremeada com o arcabouço teórico da psicologia analítica e quão variadas são as colocações de Jung sobre este tema. O roteiro que foi construído e seguido aqui para encontrar tais colocações e organizá-las, elucidando-as, pode ser tomado como os bastidores de uma costura entre todos estes apontamentos e como uma ampliação e até generalização dos mesmos, visando aquilo que eles teriam de universal, não limitado ao contexto em que foram escritos. Possibilita-se, assim, que as premissas de Jung sobre arte, ou melhor, que as posturas junguianas - teórica e prática - frente à arte possam ser pensadas em diferentes conjunturas e em relação aos demais pontos de sua teoria.

A temática artística embasou o pensamento junguiano, dando apoio à consolidação de uma psicologia que se volta para a incomensurabilidade da psique e que extrapola os limites metodológico e epistemológico da ciência moderna. A psicologia analítica tem em suas raízes - e Jung tinha em sua formação - não apenas a medicina, mas também a filosofia, a religião, a mitologia e a arte.

O enfoque artístico que foi dado ao longo desse trabalho permite dizer que na psicologia há um modo de pensar, de se posicionar, semelhante ao artístico; a teoria e a prática junguiana envolvem uma postura artística, na medida em que se entende que a atitude do ego pode acolher alguns impulsos do inconsciente, assimilando conteúdos novos e alocando-os no repertório consciente. Teoricamente, a psicologia analítica atenta, em linhas gerais, para as manifestações simbólicas, em suas mais diversas formas e contextos, a fim de compreender os dinamismos psíquicos; na prática, a psicoterapia junguiana e os estudos que são realizados por este viés teórico, sucintamente, buscam uma ampliação da consciência, pessoal ou coletiva, tornando minimamente conhecido o que era inconsciente, desconhecido. A atividade artística é caracterizada pelo surgimento de alguma forma estética; é caracterizada pela transformação do invisível em visível, do silêncio em som, do estático em movimento, enfim, do imperceptível em perceptível - ou dos inversos. No mesmo sentido, a fruição artística perpetua esta transformação,

pois o olhar do espectador ativa aquilo que não se vê diretamente, como que recheando a forma concreta de significados que ultrapassam a exposição.

Lidar com conteúdos e manifestações do inconsciente a fim de torná-los assimiláveis à consciência, seja no âmbito psicoterápico, acadêmico, ou qualquer outro, demanda uma espécie de construção estética, pois para que a consciência incorpore o que era inconsciente, é necessária uma elaboração, uma formatação, com materiais e recursos conscientes, daquilo que emerge em outra linguagem, porque em grande parte inconsciente. Mais ainda, tornar conhecido o desconhecido, quando se tratam de manifestações simbólicas, implica também em aceitar um não saber completo, empírico e fechado; implica em abrir espaço na consciência para acomodar algo vivo e cambiante, porque aberto a novas significações, tal qual a obra de arte.

Com bases e atitudes típicas da atividade artística, a psicologia analítica, enquanto teoria que leva em conta a psique inserida em uma cultura e concebe uma psique coletiva, pode também ser utilizada para pensar questões concernentes à arte. O percurso aqui traçado por vários textos de Jung mostra que as possibilidades de interlocução entre estes dois campos são múltiplas e podem se efetivar por diferentes caminhos. Contudo, é possível destacar algumas diretrizes que caracterizam, diferenciando das demais abordagens, a articulação entre a psicologia analítica e a arte.

Como foi anteriormente apontado, Jung (JUNG, 1922/2009) afirmou que a aproximação entre psicologia e obra de arte, com o intento de atribuir alguns sentidos, implicaria, necessariamente, em um afastamento da arte, a uma redução da vida em imagens, conceitos e interpretações, e a um consequente distanciamento do mistério da vida. De fato, colocar em termos conceituais as dinâmicas tão próprias da arte corre o risco de retirar a numinosidade que lhes é própria. Contudo, a psicologia analítica considera o inconsciente como inesgotável fonte criativa e busca, muitas vezes, a ampliação da consciência, sabendo que este é um processo contínuo que nunca se esgota; sempre haverá algo desconhecido. Se por um lado isto traz alguma imprecisão, por outro, a inesgotabilidade garante um movimento, uma constante possibilidade de se re-inventar e de compreender os fenômenos por diversos ângulos.

No estudo da arte, a utilização de conceitos esclarece, mas pode também reduzir, como alertou o próprio Jung e como ele mesmo demonstrou, por exemplo, ainda que indiretamente, em muitos de seus textos sobre anima em que recorreu a obras literárias. Porém, se é intrínseca à compreensão de psique da psicologia analítica a parcela desconhecida e sempre grávida de possibilidades, é importante ressaltar este viés também em relação à arte. Se a princípio a obra já for entendida como um outro e como um símbolo - cuja percepção não se esgota em nossa observação e que nem sempre se mostrará como algo que já nos é familiar -, se ao se pensar a arte pela psicologia analítica já for dado a priori que não é possível reconstituir exatamente o caminho de sua execução, nem todos os aspectos mobilizados em sua recepção, o encontro da arte com a psicologia analítica pode garantir que haja espaço psíquico para o mistério, para o não

óbvio e conhecido, para que se possa estabelecer uma relação de alteridade e possível ampliação de consciência.

Se o ponto de partida é a psicologia analítica, o que pode ser desenvolvido no campo da arte diz respeito mais à relação que os indivíduos têm com obras de arte, incluindo a faceta misteriosa, do que com questões estilísticas ou históricas - ainda que levar isto em consideração possa também contribuir para eventuais reflexões. Optou-se por falar em obra de arte, pois assim a arte torna-se palpável, passível de ser algo com o que se relacionar. Se na psicologia considera-se a relação de um indivíduo ou de um grupo com obras de arte, tendo em vista a execução e as possíveis e variadas recepções, é importante não isolar os termos, mas pensá-los em conjunto; ou seja, é importante pensar a arte enquanto experiência carregada de potências inconscientes; uma experiência simbólica, portanto.

Por esta perspectiva, a obra de arte tem origem e reverberação inconsciente, é até certo ponto autônoma, mas é também dependente, pois só se efetiva na experiência - que é marcada pela atuação de todas as partes. Isto é, tal experiência envolve a elaboração do artista - o qual acata o impulso criativo que o toma e vale-se de suas técnicas para formatá-lo - e uma atitude receptiva; a obra é criada para ser vista e o caráter simbólico e mesmo seus respingos arquetípicos só são evidenciados por alguém que a observa.

A experiência simbólica típica da arte pode ser pensada também como um campo relacional; um campo delimitado pela interação entre o artista, o processo criativo, a obra e o receptor. Um campo que se constela pela oscilação entre o conhecido e o desconhecido, entre o imperceptível e o perceptível, sem haver parada em nenhum destes polos. É um campo que se movimenta, pois a forma (o som, o texto…) que se percebe traz indícios de seu fazer criativo, de um mergulho em águas profundas e não totalmente representáveis. A obra percebida não é sempre captada da mesma maneira, novas nuances e sentidos são destacados a cada nova observação. A obra é como que um outro emergente do e pelo artista; algo que se consolida pelo seu corpo, mas que atua como algo de fora, algo que lhe traz uma perspectiva nova, porque não idêntica à que conscientemente se habituara. A obra é também um outro que se apresenta ao receptor; para absorvê-la, este tem que abrir-se, encará-la, mesmo que ela não lhe agrade. Neste contato, sem pressa nem (tantos) preconceitos, o receptor confere um sentido à obra, que sem ele, permaneceria como um gritar mudo. Para tanto, o receptor transita entre a consciência e o inconsciente, buscando referenciais já conhecidos, incorporando o que não lhe soa familiar e criando, assim, correlações novas. Enfim, o campo relacional, marcado por um jogo de luzes e sombras e por reverberações e transformações múltiplas, acolhe esta experiência simbólica, lembrando que "simbólico só pode ser aquilo que encerra no um também o outro" (JUNG, 1921-1949/2013, par. 169).

Estabelecida a proposta de se considerar a arte como experiência simbólica, vale refletir sobre as possíveis maneiras de se aproximar deste campo por meio da psicologia analítica.

Conforme mencionado acima, a experiência típica da arte, mediada pela construção estética, é como um ir e vir entre lugares conhecidos e desconhecidos, iluminados e sombrios, que pode ser acompanhado por emoções, impactos, angústias, choques… - e tais reações podem ser despertadas pela ativação de complexos. A arte, com seu caráter simbólico, subversivo, inusitado, fascinante, "faz emergir […] os 'complexos', que, no entanto, se despojaram do seu aspecto usualmente pessoal, e por isso aparecem como aquilo que inicialmente eram: formas originais dos instintos. Elas são de natureza suprapessoais, isto é, de natureza coletivo-inconsciente" (JUNG, 1958/2013b, par. 755). A arte, muitas vezes sem a preocupação de corroborar certas tendências e valores conscientes, traz à luz aspectos da sombra - ou mesmo da Sombra, enquanto disposição arquetípica do que é sentido como mal, destrutivo, repugnante.

A comunicação entre aspectos da consciência e do inconsciente é em muito promovida pela ativação do arquétipo da anima ou do animus, que, se constelados e reconhecidos como um outro interno, permitem, caso haja atitude egóica favorável a isso, um ver com outros olhos, tal qual ocorreu com Jung em seu *Confronto com o Inconsciente*.

Conceitualmente, então, foi possível estabelecer o papel dos complexos - da camada pessoal à coletiva, passando pela cultural - e de anima/us na experiência artística, bem como a de qualquer outra disposição arquetípica, enquanto eventuais personificações, mas sobretudo pelos processos que são desencadeados por tais potenciais, pela transformação que podem propiciar. Ou seja, a numinosidade própria da obra de arte pode emanar de qualquer disposição arquetípica e, como foi apontado em outro momento deste trabalho, quando nos abrimos para a dimensão simbólica da obra de arte, é possível que haja uma ampliação do alcance da percepção consciente, levando à emergência de conteúdos novos, à identificação de outras vozes além da do ego, vozes às vezes sentidas como estranhas, às vezes assumidas como próprias.

Muitos trabalhos de Jung e de pós-junguianos visam iluminar os padrões arquétipos presentes em alguma obra de arte. Nos textos de Jung em que obras literárias são usadas para ilustrar o conceito de anima e em seu ensaio sobre Picasso, esta tendência fica bastante clara. No primeiro caso, nos textos sobre anima, parece que Jung muitas vezes lançou mão de algumas obras - com mais frequência de *She*, de Haggard - para comprovar sua hipótese, para mostrar que a dinâmica anímica que ele identificara estava presente em manifestações culturais que tiveram grande sucesso de público. No ensaio sobre Picasso, porém, o intuito de Jung não parecia ser o de comprovar sua teoria, mas utilizá-la, sobretudo sua metodologia - a amplificação simbólica -, para conseguir acessar as obras que, ao que tudo indica, não lhe agradavam. Ao escrever sobre as pinturas de Picasso, Jung, aparentemente, distanciou-se das obras para encontrar referências e analogias em outros elementos culturais, pressupondo, assim, a dinâmica arquetípica que estaria por trás de algumas obras, individualmente, e do conjunto delas, pensando numa espécie de caminho arquetípico que Picasso estaria percorrendo e pressupondo os desdobramentos de tal percurso.

Obras de arte das mais variadas formas são - e foram por Jung -, muitas vezes, agregadas ao conjunto de alguma amplificação simbólica, sendo associadas a algum tema e oferencendo mais uma perspectiva para abordá-lo. Outras vezes, obras de arte são, como ocorreu com as de Picasso, o centro da amplificação; isto é, a partir delas, buscam-se outros símbolos relativos que, em última análise, mostram diversas facetas de uma predisposição arquetípica.

As noções de inconsciente coletivo e de arquétipo estruturam a psicologia analítica, são fundamentais para todo o pensamento que decorre desta abordagem. Contudo, como todo fenômeno psíquico tem raízes arquetípicas, discorrer sobre tais raízes a partir de uma obra de arte pode acarretar em uma interpretação temática e estagnada, pois estacionada na identificação de algum padrão; pode acabar por perder a obra de vista, por colocá-la em segundo plano, privilegiando suas correlações. É preciso lembrar que além das raízes arquetípicas, a obra é também simbólica e, portanto, está sempre potencialmente em processo; é algo novo, mas enraizado em solo "antigo". Levando este duplo aspecto em consideração, Gaillard situou a abordagem junguiana da arte como fenomenológica e estrutural:

> Ver com Jung a obra como um novo acontecimento, mas inscrito num motivo, numa estrutura, ao mesmo tempo preexistente e a devir, é praticar uma abordagem simultaneamente *fenomenológica e estrutural*: a psicanálise junguiana da arte é uma *prática da surpresa*, e é *fenomenológica e estrutural*, uma vez que nos torna atentos à reincidência, bem como à evolução e às transformações de representações típicas que nos vêm de longe, do mais distante de nós mesmos, bem como do legado sempre ativo, arquetípico, de nossa história coletiva (GAILLARD, 2010, p. 126).

A consideração arquetípica é inevitável na psicologia analítica, inclusive, em vários momentos deste trabalho, os respingos arquetípicos da experiência artística foram enfatizados, até mesmo como determinantes de algumas características desta dinâmica - por exemplo, a sensação, muitas vezes mútua, de estranhamento e pertencimento. O que acontece na arte, e em tantas outras manifestações simbólicas, é que a dimensão arquetípica parece mais próxima; é possível senti-la de forma mais direta - porém não totalmente direta - do que em outros eventos cotidianos. A obra de arte é uma formatação estética que evoca nossa sensibilidade, que nos convida a assimilar seus elementos perceptíveis e que nos leva a concluir que entre a elaboração estética e o que vemos ou escutamos, há algo a mais, não explicável, nem representável - os tais respingos arquetípicos que nos convocam.

Tão comum - e até necessária - na psicologia analítica, a aproximação entre arquétipo e arte pode ser mais enriquecida se o aspecto misterioso, indecifrável e não estático de ambos for levado em conta, isto é, se a obra for vista, como sugeriu Gaillard (2010) como algo preexistente, mas a devir. Ter em mente a impossibilidade de um acesso total pode contribuir para que a leitura, pela psicologia analítica, de algum fenômeno artístico não fique no vazio, não se desconecte de

pelo menos algum dos elementos da experiência artística. Saber que não é possível manejar, pelo menos não por via racional, os aspectos inconscientes tão reluzentes na arte e nos arquétipos, é importante para tentar aproximá-los de uma forma não rígida e definitiva, mas de um modo mais semelhante ao que sabemos deles, como algo que se movimenta e que mais sugere um caminho do que propõe um destino definido.

Assim, a amplificação simbólica, evidentemente, não deve ser descartada; a proposta aqui é a de pensá-la como uma circumbulação, sem começo nem fim fixos. Em relação às obras de arte, a ideia seria a de colocá-las no centro e mover-se ao redor, buscando suas sutilezas estéticas, observando como estas nos levam a outras formas, cores e sons, e nos permitindo olhá-las por diferentes ângulos - sempre lembrando que um ou outro ângulo acabará sendo privilegiado, mas que a obra não se resume a nenhum deles, nem àquele que mira as raízes arquetípicas.

Falar sobre a obra, muitas vezes, nos afasta de sua dimensão simbólica, intraduzível. Por outro lado, colocá-la em pauta nos mais diversos contextos - estudos acadêmicos, estudos escolares, visitas guiadas, oficinas, grupos vivências, eventos sociais, psicoterapia… - ajuda a dar contorno para algo tão irradiante, sobretudo para a experiência que se tem no campo artístico. Mais do que contornos, talvez o processo seja o de construção de pontes, entre individual e coletivo, perceptível e imperceptível, luz e sombra, época do artista e época do receptor…

O estabelecimento de contornos e pontes é atividade da consciência. Na articulação entre a psicologia analítica e a arte, em um intuito consciente de aproximar estes dois campos, vale deixar sublinhado que a atividade da consciência, na psicologia analítica - como detalhado em outro momento - é marcada pela presença de três verbos: *geschehenlassen* (deixar acontecer), *betrachten* (considerar/engravidar) e *sich auseinandersetzen* (confrontar-se com) (HUMBERT, 1985). Os três verbos juntos caracterizam principalmente a atitude da consciência ante o inconsciente - cujos elementos são tantas vezes percebidos como um outro; primeiramente, garantindo que alguns de seus conteúdos possam ultrapassar o limiar da consciência, depois, considerando-os e favorecendo sua movimentação e, por fim, confrontando-os, olhando-os de frente e buscando assimilá-los à consciência.

A obra de arte, muitas vezes, configura-se como um outro que suscita as mais diversas reações; no capítulo *Jung espectador* foram expostas algumas das reações de Jung a obras de arte e, também, suas diferentes posturas frente a diferentes obras. Os três verbos mencionados, como fica claro neste mesmo capítulo, nem sempre são postos em cena na relação de Jung com a arte. A obra reconhecida como um outro e que o mobiliza, de fato, aprece mais em *Ulisses*, na arte moderna - depois de algumas tentativas de afastamento e desprezo -, no *Fausto* e em *Zaratustra.*

De todo modo, seguir os três verbos e deslocar-se pela instabilidade do desconhecido não são as únicas maneiras de se olhar a arte pela ótica da psicologia analítica - ainda que estes

sejam aspectos bastante típicos da abordagem junguiana como um todo. Existem outras possibilidades de movimentação entre os campos da psicologia analítica e o da arte - e que não necessariamente deixam de considerar as propostas anteriores. Muitos foram mencionados ao longo das páginas anteriores, lembrando, por exemplo: apresentar e analisar obras de arte para auxiliar na explanação de alguma premissa psicológica, às vezes ilustrando-a; enfatizar obras de arte como símbolos coletivos que tendem a compensar certas atitudes e que, portanto, podem ser tomadas para se pensar dinâmicas típicas de uma época, inclusive da atual; desenvolver estudos e práticas psicoterápicas que coloquem lado a lado loucura e arte, lembrando que, apesar das eventuais confluências, as obras são símbolos e não sintomas; pensar nas reações que determinadas obras despertam, buscando quais associações fazem parte de certo complexo, tanto do ponto de vista pessoal, quanto cultural, favorecendo, assim, a dissolução, ou pelo menos atenuação, dos complexos ali ativados; observar o quanto obras de arte podem ser facilitadoras de um trabalho com a sombra, ao trazerem a formatação de aspectos sombrios que, quando reconhecidos externamente podem também ser integrados, em alguma medida, internamente.

Jung, com sua psicologia que considera a faceta artística e criativa da psique e com suas produções voltadas à arte, permitiu que a psicologia analítica fosse inserida no campo da experiência artística. Uma vez dentro deste campo, as possibilidades de interlocução são múltiplas, mas algumas diretrizes marcam este contato. Retomando: o processo criativo com sua relativa autonomia, a recepção da obra que evidencia o percurso criativo do artista e confere sentidos variados à obra, e a obra de arte como símbolo especificamente formatado e dotado de caráter artístico por uma série de fatores (crítica, mercado…). Se tal experiência é efetivada em seu máximo potencial, toda ela, da criação à recepção, passa a ser marcada por uma série de atos criativos e por um movimento que alarga espaços psíquicos, pois, pela busca da elaboração estética e pela procura de sentidos, a obra nos convida a sair de nossas perspectivas cotidianas para adentrar em mundos outros - mas também tão nossos. A arte, nesta condição,

> […] rasga de alto a baixo a cortina na qual estão pintadas as imagens cósmicas, permitindo uma visão das profundezas incompreensíveis daquilo que ainda não se formou. Trata-se de outros mundos? Ou de um obscurantismo do espírito? Ou de fontes originárias da alma humana? Ou ainda do futuro das gerações vindouras? Não podemos responder a essas questões nem pela afirmativa, nem pela negativa (JUNG, 1930/2009).

Por trás da cortina, neste mar de possibilidades, cabe a vida, que chama a arte. Neste mar de possibilidades, a obra adentra mundos, de quem a cria, de quem a re-cria ou a co-cria. A este respeito, Clarice Lispector relembra um significativo encontro com Guimarães Rosa: "Guimarães Rosa então me disse uma coisa que jamais esquecerei, tão feliz me senti na hora: disse que me lia, 'não para a literatura, mas para a vida'. Citou de cor frases minhas e eu não reconheci nenhuma" (Clarice Lispector, Aprendendo a Viver", p. 101).

*Uma parte de mim*
*é todo mundo:*
*outra parte é ninguém:*
*fundo sem fundo.*

*Uma parte de mim*
*é multidão:*
*outra parte estranheza*
*e solidão.*

*Uma parte de mim*
*pesa, pondera:*
*outra parte*
*delira.*

*Uma parte de mim*
*almoça e janta:*
*outra parte*
*se espanta.*

*Uma parte de mim*
*é permanente:*
*outra parte*
*se sabe de repente.*

*Uma parte de mim*
*é só vertigem:*
*outra parte,*
*linguagem.*

*Traduzir uma parte*
*na outra parte*
*— que é uma questão*
*de vida ou morte —*
*será arte?*

(Ferreira Gullar, *Traduzir-se.* In: Toda Poesia (19501980), p. 437)

## 4 Considerações finais

Concluído este trabalho, algumas últimas considerações se fazem necessárias. Serão apontadas certas limitações deste texto, que por um lado revelam sua incompletude, mas, por outro, podem incitar questões a serem desenvolvidas em trabalhos futuros.

Boa parte desta pesquisa foi fundamentada nas chamadas - de maneira equivocada pela editora brasileira - Obras Completas de Jung. Apesar de muitos textos de Jung estarem ali reunidos, "de modo algum inclui tudo o que ele publicou em vida, e há uma quantidade suficiente de manuscritos inéditos para ocupar pelo menos mais uma meia dúzia de volumes. Além disso, a reprodução dos textos de Jung e o aparato editorial não estão isentos de erros, e a tradução para o inglês deixa muito a desejar" (SHAMDASANI, 2005, p. 37) - igualmente, a tradução para o português também é suscetível a erros. Outra boa parte da pesquisa pautou-se em *Memórias, Sonhos, Reflexões* (JUNG, 1961/2012), livro póstumo que, embora seja muitas vezes considerado a autobiografia de Jung, foi majoritariamente escrito por Aniela Jaffé, sua secretária de muitos anos (SHAMDASANI, 2005). Afora os manuscritos inéditos, de complicadíssimo ou impossível acesso, outras obras de Jung já publicadas lamentavelmente também não foram consultadas a fundo, seja pelo vasto conteúdo, difícil de ser incorporado a um trabalho desta extensão, seja por descobrimento tardio de algumas obras não publicadas no Brasil. Dentre estes textos que não puderam ser aqui contemplados com a devida atenção, destacam-se: *O Livro Vermelho* (JUNG, 2010), as cartas de Jung (JUNG, 1906-1945/2002) e os Seminários Sobre Zaratustra (JUNG, 1934-1939/1994) e Sobre *Aurélia*, de Gérard de Nerval (JUNG, 1945/2015).

*O Livro Vermelho*, obra tão particular e tão complexa, poderia ser usado como uma única fonte e tema de pesquisa sobre psicologia analítica e arte, afinal "[…] se trata de um trabalho literário de psicologia" e "Jung afirmava que ele era o alicerce de todo seu trabalho futuro" (SHAMDASANI, 2005, p. 39). Os seminários acima mencionados também poderiam dar ensejo para estudos próprios, detalhando ainda mais o que o que já foi feito aqui: a faceta do Jung espectador e seu modo de pensar a arte.

Apesar das falhas, este trabalho compilou muitos dos materiais de Jung e foi possível, em grande medida, elucidar suas premissas sobre arte, levando a pensar, até, em algumas questões mais específicas que complementariam bem o que foi exposto até agora. Por exemplo: Quais seriam as especificidades da experiência artística com as diferentes modalidades de obras de arte? Qual a diferença de ver uma obra de arte em um grande museu e em outro espaço, como estações de metrô, por exemplo? Como (ou se) as diferenças tipológicas influem na forma de experienciar a arte?

A experiência artística referida neste trabalho parte de uma potencial vivência, muitas vezes efetivada, da mobilização psíquica que o contato com a arte é capaz de provocar. Contudo,

não custa lembrar que nem sempre uma produção plástica é artística e que nem sempre o encontro com alguma obra culturalmente reconhecida como arte é vivido simbolicamente.

Mais ainda, o que é tido como arte varia muito de época para época. A obra tem enraizamento arquetípico, mas, como Jung enfatizou tantas vezes, sua manifestação só se processa pelos elementos culturais disponíveis em seu entorno. Nas palavras de Kandinsky: "Toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos" (2015, p. 27). Assim como a criação da obra está atrelada à época em que é criada - embora às vezes antecipe-se a mudanças futuras -, sua recepção, contemporânea à execução ou não, e que, como disse Kandinsky, muitas vezes gera sentimentos, também acompanha as condições contextuais. Há uma boa ilustração para essa questão no seguinte trecho do texto da exposição *Matriz do Tempo Real*, realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo:

> Numa passagem fascinante de *Esculpir o tempo*, Andrei Tarkovski analisa a reação dos espectadores a *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895), um dos primeiros filmes dos irmãos Lumière, e provavelmente o mais conhecido. A célebre fuga do cinema não teria sido causada pelo medo do trem, mas, antes, pelo nascimento de um novo *princípio estético*: pela primeira vez na história da arte e da cultura, o homem achara uma maneira de gravar o tempo. O homem, diz Tarkovski, recebia, em suas mãos, *a matriz do tempo real* (MATRIZ DO TEMPO REAL, 2018).

A constatação de que o nascimento de um novo princípio estético é mobilizador, fisicamente até, situa a recepção da arte. Hoje, a estética cinematográfica não nos é estranha; pela ótica acima apresentada, atualmente, o impacto de assistir um filme não necessariamente está atrelado à possibilidade, antes inédita, de tornar tangível a passagem do tempo, mas de *como* esta tangibilidade é apresentada - além de tantos outros elementos, por exemplo, o enredo que sustenta a matriz do tempo real.

A questão da recepção da arte, brevemente introduzida acima, é bastante relevante e pouco explorada dentre as produções pós-junguianas, embora certas colocações de Jung possibilitem o desenvolvimento de estudos voltados para o público da arte. Alguns apontamentos a respeito deste aspecto da experiência artística foram feitos no presente trabalho, mas um aprofundamento do tema poderia contribuir ainda mais para consolidar a psicologia analítica como abordagem pertinente a e enriquecedora do pensamento artístico.

Apesar de ser abordado por diversos autores, o público artístico passou a ser mais firmemente estabelecido como objeto de estudo com a inauguração da estética da recepção, disciplina focada no receptor, sobretudo em seu papel ativo na práxis artística. Um dos grandes marcos do surgimento desta escola foi a aula *A história da literatura como provocação à ciência da literatura* ministrada por Hans Robert Jauss, em 1967. Além disto, o aparecimento da arte contemporânea, em especial a interativa, contribui ainda mais para que os estudos sobre o

receptor venham à tona. Deste modo, um eventual trabalho sobre psicologia analítica e recepção de arte provavelmente será melhor embasado se for interdisciplinar, dado que muito do que se foi pensado e esquematizado a este respeito é posterior à produção de Jung - sem contar que um estudo interdisciplinar oferece uma multiplicidade de olhares que pode ampliar a abrangência da compreensão do fenômeno que está em foco. Mais ainda, detalhar, do ponto de vista psicológico, o que ocorre na recepção de obras de arte pode fundamentar com mais critérios a urgência de se valorizar a arte nos mais diversos contextos - nos currículos básicos das escolas, nas ruas, em apresentações economicamente acessíveis a grande parte de pessoas, nas prisões, na vida privada, nos consultórios psicoterápicos.

O que foi exposto acima, também indica que, apesar da validade universal de muitas das premissas de Jung sobre arte, é importante atualizá-las, como ele mesmo foi fazendo, por exemplo, em seu percurso frente à arte moderna. Isto é, considerar as ideias no contexto em que estão sendo pensadas pode ampliar algumas noções, pois permite a proposição de ideias novas - como a aqui apresentada sobre campo relacional -, bem como a articulação das ideias com a prática, colocando-as em ação e até observando se algumas destas ideias sobrevivem, ou não, à passagem do tempo - por exemplo, a correlação que Jung fazia, no início de sua carreira, entre artista e gênio, diminuiu de intensidade em seus textos posteriores, refletindo, provavelmente, mudanças culturais e filosóficas.

Com isto, este trabalho se encerra com muitas aberturas. O que se pretendeu aqui foi construir uma base sólida a partir de elementos da psicologia analítica - no que tange à teorização e à postura junguiana -, sobre a qual podem ser acomodados os mais diversos fenômenos artísticos e para que estes possam ser olhados à luz desta psicologia. A ideia é que esta base sirva como suporte, como patamar e ponte, e não como um muro de concreto que confina a articulação entre estas duas grandes áreas, ambas tão grávidas de possibilidades.

**Referências**

ALBANO, A. A. Arte e pedagogia: além dos territórios demarcados. *Cad. Cedes*. Campinas, vol. 30, n. 80, p. 26-39, jan.-abr. 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v30n80/v30n80a03.pdf>. Acesso em 02 abr.16.

ARGAN, G. C. *Arte moderna*. 2a ed. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

BAIR, D. *Jung: uma biografia.* Vol. 1. São Paulo: Globo, 2006a.

BAIR, D. *Jung: uma biografia.* Vol. 2. São Paulo: Globo, 2006b.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985

BERLEANT, A. O caso da Estética Social. *Grupo de estética social*. 25 out. 2016. Disponível em: <https://grupoesteticasocial.wordpress.com/2017/06/06/o-caso-da-estetica-social-arnold-berleant/>. Acesso em 03 mai.18.

BORCHARDT-HUME, A. Picasso 1932: The Year of Wonders. *Tate etc.* 7. mar. 18. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-42-spring-2018/picasso-1932-year-of-wonders>. Acesso em 10 abr.18).

BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.

CADERNOS JUNGUIANOS. São Paulo: Associação Junguiana do Brasil, 2005-2016. vol. 1-12.

CARVALHO, O. V. *Criatividade e abertura de espaço: um estudo junguiano.* 76 f. Dissertação (mestrado em psicologia clínica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

CASOY, S. *Contos de Óperas e Cantos*. São Paulo: Algol Editora, 2009.

COLI, J. *O que é Arte.* 5a ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COLONNESE, L.R. e WAHBA, L.L. Um olhar da psicologia analítica sobre a arte contemporânea. *Junguiana*, São Paulo, v. 32/1, p. 31-38, 2014.

DANTO, A. *Após o fim da arte:* a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp/Odysseus, 2006.

EDINGER, E. F. Anatomia da Psique: o simbolismo alquímico na psicoterapia. 10a ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

EXPOSIÇÃO COM OBRAS RENASCENTISTAS É PRORROGADA NO CCBB. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 set. 2013. Disponível em: <http://guia.folha.uol.com.br/exposicoes/2013/09/1341023-exposicao-com-obras-renascentistas-e-prorrogada-no-ccbb.shtml>. Acesso em: 17 fev.16.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. *Arte, Dor:* Inquietudes entre estética e psicanálise. 2a ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

FREUD, S. [1909/1970] Cinco Lições de Psicanálise. In: FREUD, S. Cinco Lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e Outros Trabalhos. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. XI. Rio de Janeiro: Imago.

FREUD, S. [1914/1974] O Moisés de Michelangelo. In: FREUD, S. Totem e Tabu e Outros Trabalhos. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. XIII. Rio de Janeiro: Imago.

GAILLARD, C. The Arts. In: PAPADOPOULOS, R. K. (Ed.). *The Handbook of Jungian Psychology: theory, practice and applications*. Routledge. London and New York: 2006.

GAILLARD, C. Jung e a Arte. *Pro-Posições*, Campinas, v. 21, n. 62. Agosto, p. 121-148, maio/ago. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072010000200009&lang=pt#nota1>. Acesso em: 24 abr.11.

GENERAL INDEX to the Collected Works of C.G. Jung. Compiled by Barbara Forryan and Janet M. Glover. Bollinger Series XX. Princeton University Press. Princeton, 1979.

GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa.* 4.ed. São Paulo: Atlas, 2002. Disponível em: <https://professores.faccat.br/moodle/pluginfile.php/13410/mod_resource/content/1/como_elaborar_projeto_de_pesquisa_-_antonio_carlos_gil.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2106

GRAHAM-DIXON, A. *Art:* The Definitive Visual Guide. London: Dorling Kindersley, 2008.

GULLAR, F. *Toda Poesia* (1950-1980). Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1980.

HABERMAS, J. Modernidade - um projeto inacabado. In: ARANTES, O.; ARANTES P. *Arquitetura e dimensão estática após as vanguardas, um ponto cego no projeto moderno de Jurgen Habermas.* São Paulo: Brasiliense, 1992.

HILLMAN, J. O Mito da análise. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUMBERT, E. G. *Jung.* 2a ed. São Paulo: Summus, 1985.

HUYSSEN, A. *Mapeando o pós-moderno*. In: BUARQUE DE HOLLANDA, H. (Org) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

ÍNDICES GERAIS: onomástico e analítico: **OC XX** C.G. Jung; [compilação da editora] - Petrópolis: Vozes, 2011.

ISER, W. El Processo de lectura. In: WARNING, R (ed). *Estética de la recepción*. Madrid, Espanha: Gráficas Rogar, S.A., 1989.

JACOBI, J. *Complexo, Arquétipo, Símbolo na psicologia de C. G. Jung.* 9a ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

JAFFÉ, A. Dados sobre a Família de C. G. Jung. In: JUNG, C. G [1961/2012]. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

JAFFÉ, A. O Simbolismo nas Artes Plásticas. In: JUNG, C. G. (conc. e org.) *O Homem e seus Símbolos*. 2a ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception.* Paris: Gallimard, 2005.

JUNG, C. G. [1902/2013] Sobre a psicologia e patologia dos fenômenos chamados ocultos. In: *Estudos psiquiátricos*. **OC I**. 5a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C.G [1904/1997] Estudos Diagnósticos de Associações. In: *Estudos Experimentais*. **OCII**. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1905/2008] Sobre Fenômenos espíritas. In: *A Vida simbólica*. **OC XVIII/I**. 4a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1905/2013] Criptomnésia. In: *Estudos psiquiátricos*. **OC I**. 5a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1906-1945/2002] *Cartas de C. G. Jung: 1906-1945.* Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1907/2013a] A Psicologia da Dementia Praecox: um ensaio. In: *Psicogênse das doenças mentais*. **OC III**. 6a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1908/2013] O conteúdo da psicose. In: *Psicogênese das doenças mentais*. **OC III**. 6a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1909/2008] Recensão do livro de Waldstein: 'Das unbewusste ich sein Verhältnis zur gesundheit und erziehung. In: *A Vida simbólica*. **OC XVIII/I**. 4a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1910(1946)/2013] Sobre os conflitos da alma infantil. In: *O desenvolvimento da personalidade.* **OC XVII**. 14a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1911(1952)/2013] *Símbolos da transformação*, parte I. **OC V**. 9a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1912/2007] Tentativa de apresentação da teoria psicanalítica. In: *Freud e a psicanálise.* **OC IV**. 4a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1912(1952)/2013] *Símbolos da transformação*, parte II. **OC V**. 9a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1914/2013a] Apêndice: a interpretação psicológica dos processos patológicos. In: *Psicogênese das doenças mentais*. **OC III**. 6a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1914/2013b] A Importância do Inconsciente na Psicopatologia. In: *Psicogênese das doenças mentais*. **OC III**. 6a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1916/2007] Apêndice: a estrutura do inconsciente. In: *O Eu e o inconsciente*. **OC VII/2**. 20a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C.G. [1916 (1942)/2007] *Psicologia do inconsciente*. **OC VII/1**. 17a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1919/2013] Instinto e Inconsciente. In: *A natureza da psique*. **OC VIII/2**. 10a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1921-1949/2013]. *Tipos Psicológicos*. **OC VI**. 7a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1922/2009]. Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética. In: *O espírito na arte e na ciência.* **OC XV**. 5a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1924(1946)/2013] Psicologia analítica e educação. In: *O desenvolvimento da personalidade.* **OC XVII**. 14a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1925/2014] *Seminários sobre psicologia analítica.* Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1927)/2013] Alma e terra. In: *Civilização em transição.* **OC X/3**. 6a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1927(1931)/2013] Psicologia analítica e cosmovisão. In: A natureza da psique. **OC VIII/2**. 10a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1928/1983] *A Energia Psíquica*. **OC VIII/1**. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1928/2013a]. Aspecto gerais da psicologia do sonho. In: *A natureza da psique*. **OC VIII/2**. 10a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1928/2013b] A Estrutura da alma. In: *A Natureza da psique*. **OC VIII/II** 10 ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1928(1931)/2013] O problema psíquico do homem moderno. In: *Civilização em transição.* **OC X/3**. 6a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1928(1934)/2007] *O Eu e o inconsciente*. **OC VII/II**. 20a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C.G. [1929/2013a] Os problemas da psicoterapia moderna. In: *A prática da psicoterapia.* **OC XVI/1**. 16a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C.G. [1929/2013b] Os objetivos da psicoterapia. In: *A prática da psicoterapia.* **OC XVI/1**. 16a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1930/2007] Introdução a 'A Psicanálise' de W. M. Kranefeldt. In: *Freud e a psicanálise.* **OC IV**. 4a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1930/2009]. Psicologia e poesia. In: *O espírito na arte e na ciência.* **OC XV**. 5a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C.G. [1930/2013] Alguns aspectos da psicoterapia moderna. In: *A prática da psicoterapia.* **OC XVI/1**. 16a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1930(1931)/2013]. As etapas da vida humana. In: *A natureza da psique*. **OC VIII/2**. 10a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1932/2000] Existe uma poesia de tipo freudiano?. In: *A vida simbólica: escritos diversos.* **OC XVIII/2**. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1932/2009a] Ulisses: um monólogo. In: *O espírito na arte e na ciência.* **OC XV**. 5a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1932/2009b] Picasso. In: *O espírito na arte e na ciência.* **OC XV**. 5a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1932/2009c] Sigmund Freud, um fenômeno histórico-cultural. In: *O espírito na arte e na ciência.* **OC XV**. 5a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1932/2013] Da formação da personalidade. In: *O desenvolvimento da personalidade.* **OC XVII**. 14a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1933(1934)/2013] A importância da psicologia para a época atual. In: *Civilização em transição.* **OC X/3**. 6a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1933(1950)/2008] Estudo empírico do processo de individuação. In: *Os arquétipos e o inconsciente coletivo.* **OC IX/1**. 6a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1934-1939/1994] *Nietzsche's Zarathustra notes on the seminar given in 1934-1939*. London: Routledge.

JUNG, C. G. [1934/2003] Atualidades. In: *Escritos diversos: (dos vols. X e XI)*. **OC X e XI.** Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1934/2013] Considerações gerais sobre a teoria dos complexos. In: *A natureza da psique*. **OC VIII/2**. 10a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1934(1954)/2008]. Sobre os arquétipos do inconsciente coletivo. In: *Os arquétipos e o inconsciente coletivo.* **OC IX/1**. 6a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1935/2008] Fundamentos da psicologia analítica. In: *A Vida simbólica*. **OC XVIII/I**. 4a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1936(1937)/2013] Determinantes psicológicas do comportamento humano. In: *A natureza da psique*. **OC VIII/2**. 10a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1936-1937/2011] *Seminários sobre sonhos de crianças*. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1936(1954)/2008]. O arquétipo como referência especial ao conceito de anima. In: *Os arquétipos e o inconsciente coletivo.* **OC IX/1**. 6a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1939/1984] *Psicologia e Religião*. **OCXI/1**. 2a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1939/2008]. Consciência, inconsciente e Individuação. In: *Os arquétipos e o inconsciente coletivo.* **OC IX/1**. 6a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1939/2013] A Psicogênese da esquizofrenia. In: *Psicogênese das doenças mentais*. **OC III**. 6a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1939(1947)/2013] A importância da psicologia para a época atual. In: *Civilização em transição.* **OC X/3**. 6a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1939(1950)/2008]. Aspectos psicológicos do arquétipo materno. In: *Os arquétipos e o inconsciente coletivo.* **OC IX/1**. 6a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1939(1958)/2013] Prefácio à obra de Suzuki: a grande libertação. In: *Psicologia e religião oriental*. **OC XI/5.** 9a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1943/2000] Uma conversa com C.G. Jung sobre psicologia profunda e autoconhecimento. In: *A vida simbólica: escritos diversos.* **OC XVIII/2**. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1943/2012]. *Psicologia e Alquimia*. **OC XII**. 6a ed. Petropólis: Vozes

JUNG, C. G. [1943(1948)/2013] Considerações em torno da psicologia da meditação oriental. In: *Psicologia e religião oriental*. **OC XI/5.** 9a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1945/1990] Depois da catástrofe. In: *Aspectos do drama contemporâneo*. **OC X/2**. 2a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1945/2013a] Da essência dos sonhos. In: *A natureza da psique*. **OC VIII/2**. 10a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C.G. [1945/2013b] Medicina e psicoterapia. In: *A prática da psicoterapia.* **OC XVI/1**. 16a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C.G. [1945/2015]. Jung's lecture on Gérard de Nerval at the Psychology Club, 1945. In: STEPHENSON, C. E. (Ed.) *On Psychology and visionary art.* Princeton: Princeton University Press, 2015.

JUNG, C. G. [1946/2012] A psicologia da transferência. In: *Ab-reação, análise dos sonhos e transferência*. **OC XVI/2**. 9a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1946/2013] Considerações teóricas sobre a natureza do psíquico. In: *A natureza da psique*. **OC VIII/2**. 10a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C.G. [1948/2000] Prefácio aos estudos do Instituto C.G. Jung de Zurique. In: A Vida simbólica: escritos diversos. **OC XVIII/2.** Petropolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1949/2000] Prefácio a 'Gestaltungen des unbewussten', de Jung. In: *A vida simbólica: escritos diversos.* **OC XVIII/2**. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1954/1990] Rex e Regina In: *Mysterium coniunctionis*: pesquisas sobre a separação e a combinação dos opostos psíquicos na Alquimia. **OC XIV/2**. 3a ed. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. [1957/2008] *Presente e Futuro*. **OC X/1**. 5a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1958/1978]. *Flying Saucers: a modern myth of things seen in the sky*. **OC X.** Princeton: Princeton University Press. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B4eJtJEsd7k5aGdsM2xSY1hsaWs/view>. Acesso em 5 jan.17.

JUNG, C. G. [1958/1961] *Un mythe moderne.* Paris: Idées/gallimard.

JUNG, C. G. [1958/2013a] A Função transcendente. In: *A natureza da psique*. **OC VIII/2**. 10a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1958/2013b] *Um mito moderno sobre as coisas vistas no céu*. **OC X/4**. 6a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1958/2013c] A Esquizofrenia. In: *Psicogênese das doenças mentais*. **OC III**. 6a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G. [1961/1989] *Memories, dreams, reflections.* New York: Vintage Books. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B17t2HhTjZgFdDZLZTBwdGkxVFU/edit>. Acesso em 5 jan.17.

JUNG, C. G. [1961/2008] O sentido dos sonhos. In: *A Vida simbólica*. **OC XVIII/I**. 4a ed. Petropólis: Vozes.

JUNG, C. G [1961/2012]. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

JUNG, C. G. *O Espírito na arte e na ciência.* O.C. XV. 5a ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

JUNG, C. G. *Livro Vermelho*: Liber Novus. Petrópolis: Vozes, 2010.

JUNG, E. e VON FRANZ, M. L. *A Lenda do Graal do ponto de vista Psicológico*. São Paulo: Cultrix, 1989.

JUNGUIANA. São Paulo: Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, 2005-2018. no 23-35/2.

KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte: e na pintura em particular.* 3a ed. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2015.

KOBLER, E. Picasso's 1932 show comes back to Zurich. *Swissinfo*, 13 out. 2010. Disponível em: <https://www.swissinfo.ch/eng/picasso-s-1932-show-comes-back-to-zurich/28536976>. Acesso em 10.abr.18.

LEITE, S. J. S. e WAHBA, L. L. A Abstração e uma nova leitura da realidade: Jung, Picasso e a arte moderna. In: FARIA, D. L. de e WAHB, L. L. (org.) *Criatividade, Arte e Psicologia Junguiana*. Editora CRV: Curitiba, 2017.

LISPECTOR, C. *Água Viva.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, C. *Aprendendo a viver.* Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MATRIZ DO TEMPO REAL. 2018. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. *Folheto*. São Paulo.

NEUMANN, E. *Art and the creative unconscious*. 3rd ed. Princeton: Princeton University Press, 1974.

OLIVEIRA, S. R. Arteterapia junguiana: arte... o quê?. Junguiana. São Paulo, vol. 32/1 p. 11-19, 2014.

PAREYSON, L. *Os Problemas da estética.* 3a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PENNA, E. M. D. *Epistemologia e método na obra de C.G. Jung.* São Paulo: Educ: Fapesp, 2013.

PENNA, E. M. D. *Processamento simbólico-arquetípico*: pesquisa em psicologia analítica. São Paulo: Educ: Fapesp, 2014.

PEREIRA, H. Considerações sobre a teoria dos complexos culturais. In: Nascif, R. M. A.; Lage, V. L. C. (orgs.). *Literatura, crítica e cultura IV: Interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

REISDORFER, U. *Ciência, estética e mística:* modelos na psicologia analítica. 249 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

RILKE, R. M. C*artas a um jovem poeta* e *A Canção de amor e de morte do porta porta-estandarte Cristovão Rilke*. São Paulo: Globo, 2001.

SAMUELS, A. Introduction. In: SAMUELS, A (Ed.). *Psychopathology:* contemporary Jungian perspectives. Londres: Karnac books, 1989.

SCHMITT, A. Explorando as relações entre vergonha e criatividade. In: De FARIA, D. L. e WAHBA, L. L. (Org.). *Criatividade, Arte e Psicologia Junguiana*. Curitiba: CRV, 2017.

SHAMDASANI, S. *Jung e construção da Psicologia Moderna: o sonho de uma ciência*. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2005.

SILVA, T. V. Z. A Alma brasileira na literatura machadiana: complexo cultural de cordialidade. In: BOECHAT, W (org.) *A Alma Brasileira: luzes e sombra*. Petrópolis: Vozes, 2014.

SILVEIRA, N. *Imagens do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2015.

SINGER, T. The Cultural Complex: A statement of the theory and its application. *Psychotherapy and Politics International*. vol. 4, pp. 197-212. Out.06.

STEIN, M. *Jung: O Mapa da Alma*: uma introdução. 5a ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

TASSINARI, A. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VAN DEN BERK, T. *Jung on art*: the autonomy of the creative drive. East Sussex and New York: Routledge, 2009.

VILLARES DE FREITAS, L. *A Máscara e a palavra:* exploração da persona em grupos vivenciais. 257 p. + anexos. Tese (doutorado em psicologia clínica). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 1995.

VILLARES DE FREITAS, L. Jung e a cultura. In: ALBERTINI, P. e FREITAS, L. V. (Orgs.). *Jung e Reich: articulando conceitos e práticas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2009.

VON FRANZ, M. L. A Função Inferior. In: VON FRANZ, M. L e HILLMAN, J. *A Tipologia de Jung*. 14a ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

WAHBA, L.L. Arte e Cultura. *Junguiana*, São Paulo, v. 26, p. 73-78, 2008.

**Ilustrações**

**Figura 1** - David com a Cabeça de Golias, 1604-06, Guido Reni. Disponível em: <http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=14277&langue=en>. Acesso em 5 abr.18.

**Figura 2** - *O Semeador de Fogo*, Erhard Jacoby. Disponível em: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAhEGMAH/c-g-jung-mito-moderno?part=11> Acesso em 5 abr.18.

**Figura 3** -*The Fourth Dimension*, 1956/57, Peter Birkhäuser. Disponível em: <https://www.cosmosdawn.net/forum/threads/crop-circles-dates-of-eclipses-etc.108/page-5>. Acesso em 5 abr.18.

**Figura** 4 - Sem título, 1927, Yves Tanguy. Disponível em: < http://www.artnet.com/artists/yves-tanguy/titre-inconnu-noyer-indifférent-jBwqgrpahXNmU2gzhzYPuQ2 >. Acesso em 5 abr.18.

**Figura 5**- *Nu descendo uma escada n.2*, 1912, Marcel Duchamp. Disponível em: <http://philamuseum.tumblr.com/post/47538803718/happy-birthday-to-eadweard-muybridge-18301904>. Acesso em: 9 jan.17.