

Jung e a arte¹

*Christian Gaillard**

Resumo: Ao invés de propor mais uma “psicanálise aplicada”, os encontros de Jung com a arte representaram para ele oportunidades privilegiadas para reviver, retrabalhar e renovar seu próprio pensamento. É o que veremos, ao considerar algumas das obras da Antiguidade, das tradições orientais, da alquimia ocidental, das artes cristãs e da criação moderna e contemporânea, que se revelaram determinantes para a evolução sucessiva de sua concepção e de sua prática para lidar com o inconsciente.

Palavras-chave: arte; inconsciente; psicologia junguiana; observação.

Jung and the arts

Abstract: Contrary to give rise to an “applied psychoanalysis,” another more, Jung’s encounters with the arts were welcome opportunities for him to strike new ground, rework and renew his own thoughts. We will become aware of this trait in Jung while considering with him certain works from Antiquity, Eastern traditions, Western alchemy, Christian art, as well as from the modern and contemporary creation. These proved to be decisive for the successive development of Jung’s understanding and practice of the relationship to the unconscious.

Key words: art, unconscious, Jungian psychology, observation.

Um estranho intercâmbio entre Freud e Jung

Em 17 de junho de 1910, Jung recebeu de Freud *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*, livro fundador de toda psicanálise da arte.

Nesse ensaio brilhante e audacioso, Freud, com efeito, como se sabe, tenta analisar a obra de Leonardo da Vinci em função do que o artista vivera já no berço - é a famosa lembrança do pássaro que teria vindo a seu berço, abraça-lhe a boca com o rabo, fustigando-lhe os lábios repetidas vezes. Em função também, naturalmente, da relação do jovem Leonardo com seu pai e sua mãe, ou melhor, com suas mães. E, para reforçar a argumentação, ele também evoca, como sabemos, todo um conjunto de exemplos egípcios, gregos e romanos, e cristãos, onde também aparecem estranhas histórias de pássaros...

* Analista junguiano e professor de Psicanálise da Arte. Paris – França. christian.gaillard07@gmail.com
1. Tradução: Marisa Rossetto. Revisão técnica: Ana Angélica Albano.

A partir daí, Freud interpreta a provável homossexualidade do artista ou, pelo menos, seu homoerotismo, bem como a tensão interna, íntima, que sempre o acompanhou, entre suas realizações como homem de ciência e sua criação como artista; e ainda sua tendência, constante ao longo de sua vida, de deixar bom número de seus trabalhos e de suas obras incompletos, inacabados.

Então, partindo de dados autobiográficos e biográficos e também, evidentemente, de sua psicanálise, mas, sobretudo, de sua teoria da sexualidade é que Freud analisa particularmente o famoso quadro do Museu do Louvre, intitulado *Santana, a Virgem e o Menino* – aqui abaixo.



I. Santa Ana

De fato, esse ensaio de Freud marca o início de *uma das primeiras orientações para pesquisa em psicanálise da arte*, que, desde então, é também a mais praticada e, portanto, a mais rica em publicações até nossos dias, a que se convencionou chamar de *psicobiografia*.

A psicobiografia é a arte e a forma de relatar, de analisar uma obra de arte em função daquilo que o artista viveu em sua infância; portanto, se possível, desde o berço.

Mas qual foi a reação de Jung à leitura desse texto de Freud?

Sua reação foi de grande entusiasmo. Escreve imediatamente a Freud: “[Teu] Leonardo é maravilhoso. Li tudo imediatamente. [...] Na verdade, é o primeiro de teus escritos a cujas orientações internas tenho a priori o sentimento de me integrar plenamente”².

É realmente reconfortante e gratificante saber que nossos pais fundadores, por um lado, Freud e, por outro, Jung estavam de acordo num mesmo campo. E particularmente gratificante verificar que esse campo é justamente o da arte.

Regozijemo-nos, portanto. Mas não sem antes olharmos para essa história um pouco mais de perto.

Pois Jung, com efeito, não para por aí. Ele acrescenta ainda, dirigindo-se a Freud:

“A transição para o mitológico emerge de [teu] texto com uma necessidade interna.” Em seguida, ele observa como se, de fato, falasse para si mesmo: “Eu



2. À beira do lago

2. S. Freud, C. G. Jung, *Correspondance II, 1910-1914*, Paris, Gallimard, 1975, p. 65.

adoraria me demorar mais tempo nessas impressões e prosseguir em paz os pensamentos que se desenvolvem num longo fluxo a partir de lá”.³

Aqui vemos Jung imerso em seus pensamentos.

Gosto dessa foto de Jung à beira do lago. Devo dizer que eu não a conhecia. Foi uma de minhas filhas que me trouxe recentemente da Suíça, Berna - e penso que ela me toca tanto mais porque Jung aqui está muito parecido com meu avô.

(A Psicanálise, é preciso dizer, é sempre um pouco uma história de família, de linhagem e de herança - e as histórias de família são sempre muito complexas ...).

A verdade é que, nessa foto, Jung está bastante pensativo. Ou melhor, eu diria que ele se abandona aos seus pensamentos. Deixa vir “pensamentos que, como ele mesmo costumava dizer, vêm de muito longe e se desenvolvem num fluxo contínuo”. Pensamentos que, declaradamente, não devem ser precipitados, é bom deixá-los surgir e emergir em seu próprio ritmo, eles buscam tomar forma, encontrar seus próprios meios de expressão. Mas o que são, então, esses pensamentos?

Vou dizer sem rodeios: será difícil saber. Vai ser difícil saber, porque Jung, curiosamente, nunca se explicou realmente sobre sua leitura do ensaio de Freud, nem sobre a pintura de Leonardo.

Sobre esse assunto, ele só falará ocasionalmente, ou indiretamente, em sua obra. Mas a posição que tomou na leitura do ensaio de Freud sobre Leonardo diz-nos muito sobre a sua abordagem como psicanalista e, mais especificamente ainda, quando se trata de psicanálise da arte.

Uma outra abordagem, numa outra escala

Jung sugere que em momento algum ele praticará o que é chamado de “psicanálise aplicada”, uma psicanálise que, a partir do que ela já sabe, será aplicada a uma obra de arte – o que em suma, faz da psicanálise da arte, assim concebida e praticada, não apenas um exercício que depende da teoria em vigor, mas também uma “psicanálise selvagem”, uma psicanálise que deita o artista no divã, mesmo que ele não tenha pedido, e até mesmo na sua ausência, por contumácia, podemos dizer.

Não, a abordagem de Jung na psicanálise da arte não será essa. Em vez de precipitar-se sobre a obra armado com algum conhecimento preestabelecido, ele determina primeiramente um tempo de pausa, tão longo quanto necessá-

3. Idem.

rio, para, então, deixar que apareça o que interiormente se apresenta a ele quando descobre uma obra. Aliás, ele tem uma palavra para esse primeiro tempo da análise de uma obra, essa primeira etapa de seu método: ele usa o verbo dual alemão *geschehen lassen* - em francês se diz *laisser advenir*; em inglês, *to let happen* - *deixar acontecer*.

“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 ou imponham-se o mais emocionalmente quanto possível, é claro.

O que não deixa de ser surpreendente e, muitas vezes, comovente: *o espanto, a surpresa, o choque emocional* são, de fato, indicadores suficientemente claros de que estamos lidando com o inconsciente, tanto na psicanálise da arte quanto na prática clínica psicanalítica. Eu até diria que o espanto, a surpresa e o choque emocional são condições necessárias para que se estabeleça um relacionamento com o inconsciente, seja no consultório do psicanalista, seja diante de uma obra de arte.

No entanto, pode-se questionar se não se corre o risco, então, de ficar perdido ou de deixar levar-se por um fluxo muito pessoal, muito singular, de associações sem controle, demasiadamente encantadas, ao projetar-se sobre a obra em questão. Ouço frequentemente dizerem que a obra de arte é um bom suporte para projeção, de modo que qualquer um poderia servir-se dela para expressar o que o interessa ou o preocupa; e que, por conseguinte, qualquer interpretação só poderia ser subjetiva.

Não partilho, obviamente, dessa opinião. E tampouco Jung o faz. Pois o verbo que, na maioria das vezes, nos textos de Jung se segue imediatamente ao *geschehen lassen*, “deixar acontecer”, é *betrachten*, que significa “observar, olhar atenta e escrupulosamente”.

Isso quer dizer que, se a abordagem junguiana de uma obra de arte exige um tempo de pausa e a capacidade de deixar-se impressionar com o que ali se apresenta, ela é também, e metodicamente, *fenomenológica*. E aqui se marca outra diferença em relação à abordagem freudiana da arte: o analista junguiano dificilmente pratica as associações ditas “livres”.

A prática das “associações livres” tem a vantagem de deixar vir o fluxo, via de regra imprevisto, dos pensamentos, das sensações, dos sentimentos, das intuições que seguem seu curso em nós. Mas, justamente, são “livres” demais para realmente avaliar o que está diante de nós, para aceitar *o choque do encontro* com uma obra.



3. Metterza

A abordagem junguiana, que observa com a maior precisão possível o que temos de fazer, em vez de desenvolver-se livremente, procurará abordar a obra a partir de diferentes ângulos, contorná-la, para melhor reconhecê-la e avaliá-la. Tratar-se-á de uma *circumambulatio*, dirá Jung.

E, então, como é que veremos a *Sainte Anne* do Louvre? Veremos que se inscreve, formalmente, ou melhor, estruturalmente, num conjunto de representações bastante comuns na Itália e na Alemanha, na época, entre 1420 e 1520: representações da Virgem Maria, de sua mãe e do filho que são chamadas *Metterze*. Aqui está uma delas.

Freud o tinha anotado em seu ensaio sobre Leonardo, mas de passagem. Sem demorar-se, pois se encontrava extremamente ocupado em explorar, de um modo de fato quase causalista, a infância do artista. 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.

A consequência evidente disso é que essa abordagem da arte não será definitivamente “psicobiográfica”. Ela observa e analisa, trabalha em uma escala dife-



4. Porta de entrada de Küsnacht

rente. Numa escala *transpessoal* e, particularmente, *transgeracional*. Na verdade, ousa dizer que a arte, em suas aberturas no nível de nossa história coletiva, interessa-nos e é para nós mais importante do que os artistas, na singularidade de suas vidas...

Janus?

Para que se possa compreender melhor, voltemos a Jung, ao Jung de 1910. Naquela época, Jung mudara-se recentemente para sua casa em Küsnacht, perto de Zurique, uma casa que ele mesmo, com sua esposa, projetara e cuja execução acompanhara de perto.

Ora, o que se vê ainda hoje sobre o lintel da porta de entrada dessa casa?

Vê-se a seguinte inscrição, em latim: VOCATUS ATQUE NON VOCATUS, DEUS ADERIT. “Invocado ou não, Deus está presente”.

Ainda há pouco eu me referia à surpresa. Aqui, o que não falta é a surpresa. Nós sabemos que essa frase é do humanista Erasmo de Rotterdam e que Erasmo

a encontrara em Delfos: seria um dos oráculos - inesperado, obviamente - da Pítia de Delfos.

Essas palavras, que Jung gravou na pedra e que acolhem o visitante — ou que lhe são impostas de uma forma surpreendentemente interpeladora — vêm de longe, da nossa mais longínqua história coletiva.

Mas o que significa esse anúncio enigmático ou essa espera ou esse temor de um encontro que é o mesmo existente no cerne de todas as religiões vivas? O que faz lá essa inscrição, na porta de um psicanalista?

Note-se aqui o parentesco interno, íntimo, entre a abordagem da arte e a das religiões na conduta junguiana, que qualifiquei de fenomenológica, da qual procurei ressaltar o envolvimento emocional. É bastante possível que com a arte sejamos levados a encontros tão arrebatadores e exigentes quanto pode acontecer com a experiência religiosa.

Mas ressaltemos, de imediato, a posição constante de Jung a respeito do que quer dizer religião. Para ele, como assinala inúmeras vezes, o próprio termo “religião” não vem, como desejariam os padres da Igreja, do latim *religare*, que significa “ligar-se”, “conectar-se”. Para os padres da Igreja, tratava-se de ligar-se a Deus, evidentemente.

Jung entende a palavra “religião” de forma diferente, como fizera Cícero, para quem a palavra *religio*, “religião”, não vem de *religare*, que significa “religar”, mas de *re-ligere* ou de *re-legere*, que significa “reler atentamente, observar, analisar, reconsiderar e refletir”.

E, para o caso de nos esquecermos dessa exigência de observação e reflexão que é o cerne da conduta junguiana que chamei de fenomenológica, em seu consultório de analista — também seu escritório de trabalho —, Jung colocou bem em evidência, sobre um alto aquecedor cercado por livros de sua rica biblioteca, esta obra, esta escultura, que deve nos interessar:

Trata-se, evidentemente, de uma cópia da obra do famoso escultor francês Houdon. Jung a trouxera, provavelmente, de Paris, após sua passagem pelo curso de Pierre Janet no Collège de France.

Esse Voltaire de olhar escrutador, exigente e sem piedade, esse filósofo do Iluminismo, intransigente consigo mesmo ou com outrem, que supervisiona, monitora com os olhos, observa, perscruta, interroga com insistência e claramente com ironia, lá estava, portanto, no escritório de Jung, observando com um sorriso um tanto duro e irônico, como você pode constatar, os visitantes que vinham para consultar o mestre admirado, da mesma forma como acompanhou o próprio Jung ao longo de sua vida, em seus trabalhos e escritos.

De um lado, o oráculo de Delfos gravado no lintel da porta; do outro, por dentro, o olhar e o sorriso desse Voltaire: temos aí, concretamente, esse *efeito de*



5. Le Voltaire, de Houdon

encontro e de interpelação que sempre estará no cerne da abordagem junguiana da arte, bem como da religião.

E vemos ainda que, não menos claramente, a arte que hoje nos toca pode vir *do mais longínquo e de muitas regiões de nossa história coletiva*: da Grécia antiga, via Erasmo, e da França do Iluminismo.

Vemos, finalmente, mais especificamente, em termos de método, que será preciso não somente *deixar vir o que se apresenta e deixar livre o espaço*, quer o encontro seja ou não esperado, mas também *olhar e observar com toda vigilância e exigência*; e, além disso, será preciso *medir-se, confrontar-se* tão direta e deliberadamente quanto possível: à sequência dos verbos alemães, já mencionados, os *geschehen lassen* (deixar vir) e *betrachten* (observar), Jung, muitas vezes, acrescenta o *sich auseinandersetzen*, que significa, de fato, “medir-se, confrontar-se com”. O que implica todo tipo de consequência no que concerne à sua prática e ao seu pensamento como analista, consequências que iremos agora examinar.

Um touro em Roma

Desejando mostrar com mais clareza a conduta de Jung na maneira de lidar com a arte, vamos dar mais alguns passos em sua história e sua obra, que é também a história de seus encontros com obras de arte de diferentes épocas e de diferentes regiões do mundo.

Estamos agora em 1911. Pouco antes de *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*, de Freud, Jung recebeu outra obra de seu colega, Dr. Flournoy, de Genebra.

Trata-se de dois poemas — uma espécie de drama meio trágico, meio lúdico, com reflexões de viagem, que mobiliza todo tipo de sensações e emoções à moda de Byron — compostos por uma jovem americana chamada Miss Mille, nitidamente dividida entre o encontro amoroso ao qual não ousa entregar-se e a nostalgia regressiva que a prende à mãe e a suas satisfações até aquele momento.

Jung não conhecia essa jovem. E ele não tenta absolutamente saber mais sobre ela, especialmente sobre sua infância. Ao contrário, ele deixa vir à sua mente e deslizar sob sua pena todo um impressionante conjunto de mitos, de rituais e de relatos diversos que encontrou nas culturas as mais diversas e estão ligados por seus temas aos escritos da jovem.

Daí seu texto *Metamorfoses e símbolos da libido* (1912), um livro enorme, exuberante e tão rico em documentos diversos que é possível nele se perder.

Jung, no entanto, não se perde. Por quê? Provavelmente porque o cerne desse livro é uma obra, uma escultura em torno da qual se organiza toda essa coleção de mitos e rituais associados aos escritos da jovem, o que lhe permitiu nunca perdê-la de vista, sempre voltar às questões cruciais que preocupam essa Miss Miller. Essa obra aqui está.

Do que se trata? Trata-se do sacrifício de um touro. Do touro de Mitra. Por meio de um gesto violento e, ao mesmo tempo, de uma luta corpo a corpo, manifestamente íntima, entre o jovem herói e o touro, este em sua viva animalidade, poderosamente refratário.

É a partir dessa obra central para a arte e para o mundo romano que Jung questiona a teoria freudiana da sexualidade, mostrando que cada um de nós, como essa jovem Miss Miller, confronta-se com uma animalidade, uma vida pulsional bem anterior ao complexo de Édipo; bem anterior à descoberta da diferença entre os sexos e da própria relação entre eles.

Vivemos, como ele nos mostra, ao analisar essa e outras obras semelhantes, uma tensão e uma luta com uma libido inicialmente feita de pulsões indiferenciadas — que, ao mesmo tempo, exercem sobre nós um poderoso apelo e nos fascinam —, com as quais nos debatemos e que ainda precisamos combater e dominar.



6. O sacrifício de Mitra

Dessa forma, sua atenção desloca-se, da problemática freudiana centrada no Édipo e no pai, para a atração muito mais regressiva do *incesto* e, portanto, para a necessidade crucial, irresistível e dolorosa do *sacrifício*. Seu pensamento muito particular e sua maneira própria de trabalhar como clínico a relação com o inconsciente, foram provocados e alimentados, tomaram forma – é o momento de afirmá-lo - após seu encontro com essa obra, para ele, em princípio, enigmática, e com todas as que ele descobre e analisa, escrevendo esse livro.

Ele antecipa, dessa forma, o desenvolvimento futuro do pensamento psicanalítico, sobretudo o de Melanie Klein, sobre as tensões violentamente arcaicas do que ela chama de posição esquizoparanoide e dos momentos mais sombrios da posição depressiva. Mas a arte, conforme constatamos quando o lemos, já o havia revelado para nós.

Na verdade, para Jung, a arte nos precede. E nos faz viver o que, muitas vezes, se encontra fora de nosso alcance. Cabe a nós aprender a reconhecer, a pensar e a trabalhar o que ela soube apresentar, de forma comovente, mas extremamente enigmática.

○ trabalho das mãos

No entanto, é preciso participar corajosa e pessoalmente de sua relação com o inconsciente, de sua própria capacidade de expressão, de representação e de dramatização.

Jung envereda por esse caminho fisicamente em vários momentos cruciais de sua vida, especialmente depois de seu rompimento com Freud, de 1913 a 1918. Coloca, então, a mão na massa, por assim dizer. Sem saber muito o que pensar nem como, entrega-se, em seu jardim, tanto quanto possível, a tentativas de construção, de modelagem e de escultura. Como se sabe, ele vai dedicar-se ao desenho, à pintura e à caligrafia. Primeiramente, sem nada saber, é claro. Mas ele aceita, pois, como se pode perceber, com esses exercícios, ele vê, aprende; eles lhe impõem um ritmo, uma respiração quase ritual, que gradualmente o acalmam e, sobretudo, o estruturam.

Mais uma vez ele está à frente de seu tempo, mas não se trata ainda, é claro, de “arte-terapia”. No entanto, é o que ele experimenta em si mesmo e depois em seus pacientes. E é assim que ganharão sentido todo seu trabalho anterior com psicóticos e também, sobretudo, seu reconhecimento do trabalho feito aqui no Brasil, desde os anos 1940, pela Doutora Nise da Silveira.

Em um de seus primeiros escritos verdadeiramente junguianos, publicado em 1916, ele escreverá: “As mãos, muitas vezes, conseguem decifrar um enigma com o qual a mente se debate em vão”. E, desde então, muito de seu trabalho como analista consistirá em conjugar, num mesmo movimento de pesquisa, o trabalho das mãos e o do pensamento. Portanto, o de dar forma (ele fala, em alemão, de *Gestaltung*), e o de compreender (*Verstehen*).

Aqui estão algumas de suas pinturas dessa época - não para julgá-las de um ponto de vista estético, obviamente, mas *por aquilo que fazem realizar e viver* de sua relação com seu mundo interior e o mundo a seu redor.



7. O lago de Constance

Trata-se de um lago, o lago de Constance, perto da sua casa. A aquarela tem a paisagem, ela se torna seu crisol, ao redor da árvore, que organiza a composição. Jung não conhece nada ainda das artes do Oriente, particularmente da China, nem as *mandalas* do budismo Mahayana, que em breve irá estudar atentamente. Mas aqui faz a experiência, ainda silenciosa.



8. A estrela e o dragão

Essa pintura está num livro, ainda inédito⁴, no qual registrou uma parcela de sua produção gráfica. A conjuntura é cósmica. Tal uma *supernova* que explode, mas permanece bem centrada. E um animal primitivo, um dragão-serpente, ainda muito distante da ordem humana, reúne tudo e o contém.

A cena aqui é mais arquiteturalmente fechada sobre si mesma, o que denuncia as “cenas de interior” que veremos mais adiante. Há um personagem. Um ser ambíguo, sombrio, não se sabe bem se é muito promissor ou ameaçador. Isso quer dizer que um personagem surge aqui, com o qual se poderá, talvez, de alguma forma, entrar em contato.

4. Nota da revisora técnica: O livro a que o autor se refere é *The red book*, que foi publicado em outubro de 2009; portanto, após a escritura deste artigo.



9. O "mascate"

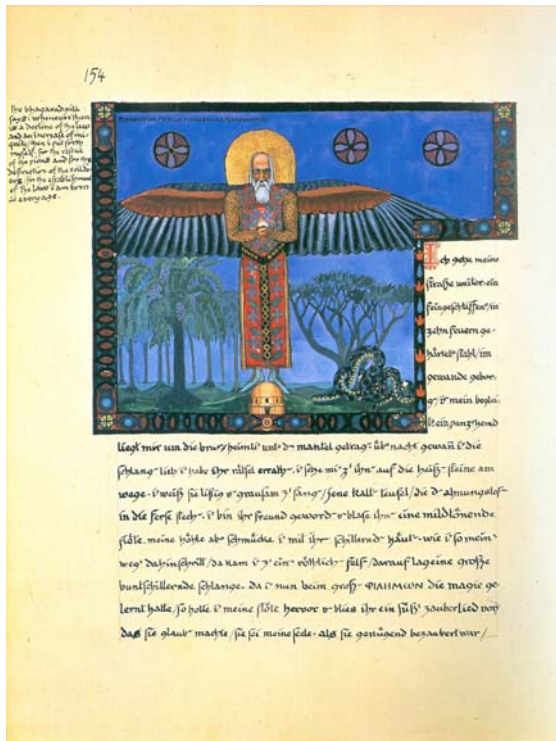
Esse tipo de personagem, que pode ser encontrado com bastante frequência durante a análise, Jung o analisará posteriormente em sua obra. A esse respeito, ele vai falar sobre a *sombra* que assombra a todos e representa o que nós não queremos saber, nem, sobretudo, reconhecer em nós mesmos; e que nós projetamos normalmente nos outros a nosso redor.

Nesse caso, também, o encontro e a experiência precedem o pensamento conceitual.

Ao longo dos anos, outro personagem tomou forma. Jung dá-lhe um nome: "Philemon". Tem asas de grande ave. E a serpente não está longe. Mas Jung conta, em sua autobiografia, como esse personagem se tornou para ele um interlocutor quase familiar, com quem ele poderá trocar ideias e até mesmo ter uma discussão.

Quando pinta essa página e caligrafa⁵ a história que a acompanha, Jung ainda não concebeu nem desenvolveu sua teoria dos *arquétipos*. Mas essa alta

5. O texto original tem caligrafia gótica; por essa razão, decidiu-se por esta forma para traduzir *calligraphie*.



10. Philémon

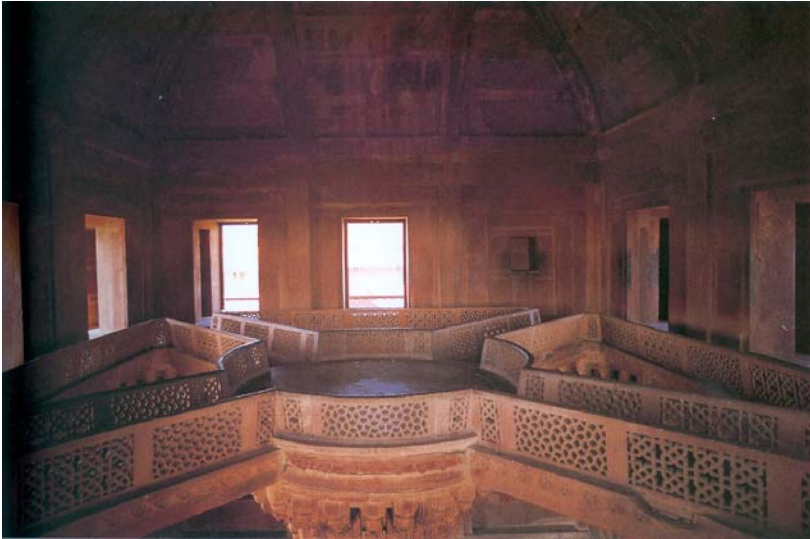
figura, hierática, quase atemporal, já representa a seus olhos, isto é, torna presente, o que mais tarde ele chamará de *self*, um dos estados, de início inconsciente, da personalidade completa.

Pode-se notar que, por intermédio da arte, *um diálogo* pode estabelecer-se com os personagens, as presenças que povoam e animam nosso mundo interior, nossa “cena interna” — a sua, a minha, a dele.

A perfeição de um templo na Índia

Esse diálogo, a partir dos anos 20, depois dos anos 30, tomará, por sua vez, a forma de *um debate com a arte oriental*. Arte que o cativa, que o fascina, que ele estudará de perto, pois sente-se muito próximo dela; ao mesmo tempo, entretanto, percebe a necessidade de distanciar-se. Vai visitar a Índia para ver de perto a estatuária hindu e budista, a pintura e a arquitetura.

Tive bastante dificuldade para encontrar esta fotografia que representa Diwan-i-Kaas, tal como Jung viu pela primeira vez em Fathepur Sikri e, a seguir, num sonho que será decisivo para sua obra, uma vez que antecipa a escritura de um de seus principais livros, *Resposta a Jó* (1952).



11. O Diwan-i-kaas, no alto

Aqui vemos o andar superior desse templo, ao mesmo tempo civil e religioso.

É no centro dessa arquitetura, no alto de sua elevada coluna central, que se encontrava o poderoso senhor destes lugares, o sultão Akbar, Akbar, o Grande, judiciosamente cercado por seus ministros e assessores, de onde regia a ordem das pessoas e das coisas.

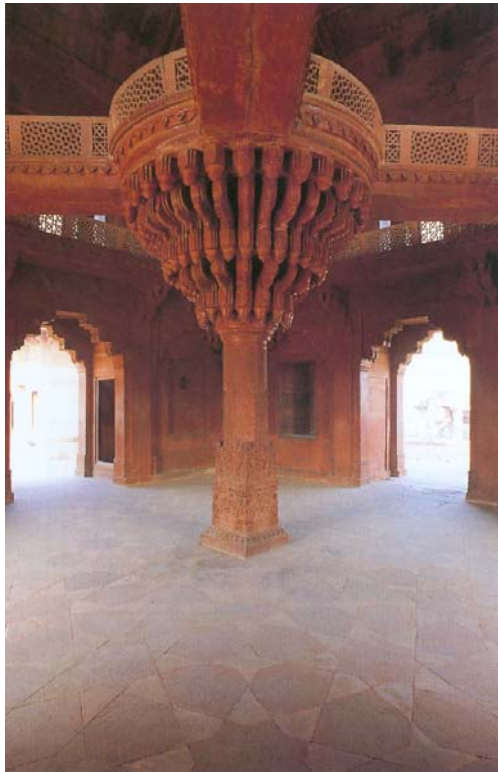
Uma arquitetura quase perfeita, portanto, por sua disposição interna, e até mesmo pelo equilíbrio ideal de seu relacionamento com o mundo. Durante sua viagem à Índia, Jung ficará muito impressionado. Mas, de fato, sem realmente saber muito bem por quê, evidentemente.

Eis outra vista da mesma arquitetura.

Quis apresentar outra vista do Diwan-i-Kaas, desta vez, visto de baixo, porque é assim que ele aparecerá no sonho em que Jung estará nesse lugar, muitos anos mais tarde.

Nesse sonho, ele encontra essa mesma arquitetura. Mas a vê de baixo. Como podemos ver aqui. E não se trata de Akbar, o Grande, o potentado oriental de Fatehpur Sikri, na Índia. Trata-se do belíssimo, grandioso Rei Davi da Bíblia, de nossa Bíblia.

A cena, a história aproxima-se, portanto, de nós. Assemelha-se a nossa cultura. E também se aproxima da história pessoal de Jung e de um de seus primeiros encontros com a arte, pois esta foi a primeira pintura pela qual ele foi, realmente, capturado e diante da qual permaneceu mudo de admiração, por



12. O Diwan-i-kaas, de baixo

horas. Trata-se de uma cópia de um grande quadro de Guido Reni, cujo original está no Louvre e é exatamente o David, o belo e jovem David da Bíblia, o vencedor de Golias. Jung era ainda criança, e essa pintura se encontrava na casa da família, no presbitério de seu pai, pastor de uma pequena cidade perto de Bâle.

O Rei Davi toma, assim, em seu sonho, o lugar do sultão Akbar. E, nesse sonho, eis que a cena novamente se transforma. Outro acontecimento ocorre - como muitas vezes em um sonho. Jung percebe e compreende, nesse sonho, que maior que o rei Davi, mais admirável que ele, encontra-se uma presença ainda mais proeminente.

Mas que presença é essa? A do servo do rei, o pobre general Urias, que o belíssimo, brilhante, grandioso e ideal rei David vergonhosamente manipulou e traiu, enviando-o para morrer em combate para, finalmente, apoderar-se da mulher desse fiel militar.

Jung, ainda nesse sonho, curvou-se, então, quase até o chão, diante dessa proeminente presença - vendo a cena, como a vemos aqui. Ele curvou-se pro-

fundamente, quase até o chão, para saudar e homenagear o homem ferido e sacrificado, mas digno, mais venerável e mais valoroso ainda que o grandioso e ideal rei Davi.

Primeira conclusão: ninguém, nada é, portanto, tão perfeito, obviamente. É melhor estar ciente disso.

Além disso - segunda conclusão - Jung, ainda nesse sonho, como já salientei de passagem, não se curvará realmente até o chão. Embora muito impressionado, *ele se reserva uma margem*, um espaço de observação, de reflexão e de análise diante do que se lhe apresenta. E essa margem, como ele esclarece, também é sua margem de liberdade.

Diante daquilo que o desconcerta, daquilo que nos desconcerta, diante de qualquer desproporção, *é preciso pensar*. E é preciso *tomar uma posição*. Uma posição ao mesmo tempo crítica e ética.

Pois, escreverá Jung, o homem, como já acontecera com Jó na presença do Yahwé, mesmo na disparidade onde manifestamente ele se encontra em presença do que descobre e que pode perigosamente impressioná-lo, fasciná-lo ou atacá-lo subitamente, mantém seu julgamento, sua capacidade de consciência, seu poder de análise e, especialmente, a tomada de posição e ação. É a sua tarefa e é a sua força.

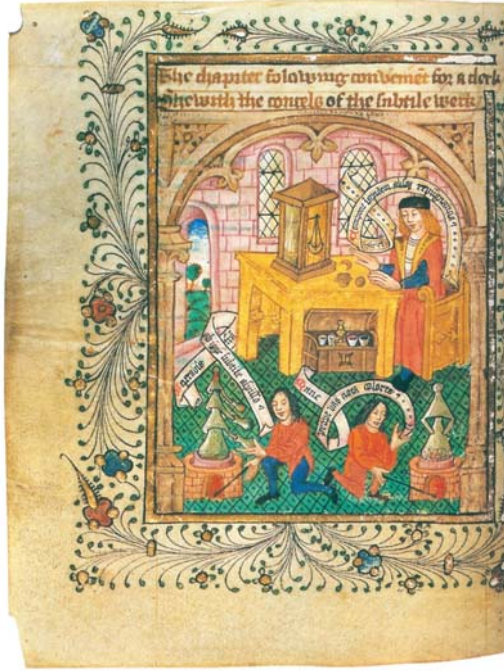
○ laboratório dos alquimistas e a cultura cristã

Sabe-se que Jung dedicou toda uma parte de sua vida e de sua obra para uma avaliação crítica do cristianismo, de nossa cultura cristã e de seus ideais mais caros. E, uma vez mais, sua descoberta e sua prática da arte abriram e mostraram a ele o caminho.

A partir de meados dos anos 30, e por mais de duas décadas, ele se entregará, de fato, a explorar e a estudar apaixonadamente a iconografia e a literatura de nossa alquimia ocidental.

Uma das características constantes do trabalho dos alquimistas é ser um trabalho discreto, solitário, quase secreto, que se desenvolve, em todos os casos, para além, ou melhor, num nível abaixo das teorias estabelecidas e dos dogmas aceitos.

E é, também, um trabalho muito concreto, um trabalho de laboratório e, simultaneamente, um exercício de meditação e pensamento. Isso pode ser visto neste manuscrito do século XV, em que dois deles, em primeiro plano, trabalham nos fornos, enquanto um terceiro, mais próximo da tradicional representação de São Jerônimo em sua cela, consagra-se ao estudo atento e preciso de objetos simbólicos diversos, dentre os quais um sol e uma lua.



13. Ordinal de Norton

Aqui, Jung se sentirá em casa. Ele, que será um dos primeiros de seu tempo a buscar e a estudar de perto toda sorte de *manuais de alquimia*. Essas obras, o mais das vezes bastante ilustradas, foram frequentemente consideradas como heréticas em seu tempo. E é bem verdade que elas se desenvolvem claramente em contraponto às altas verdades defendidas e impostas pela Igreja então dominante. Mas o próprio Jung será sempre resistente a qualquer tipo de ortodoxia - incluindo a ortodoxia freudiana.

E, na época de Jung, tais obras foram amplamente consideradas realmente grotescas e absurdas. Mas Jung, já em seus primeiros trabalhos como psiquiatra, explorou amplamente, com bom êxito, os enigmas aparentemente insensatos da psicose, e ele próprio aprendera, como vimos, a pensar-se com as mãos, trabalhando a terra ou a pedra, ou com o pincel.

É preciso também estar disposto a se perder, pelo menos temporariamente, a nada entender, e aceitar, portanto, que se extingam as luzes que até então haviam marcado o caminho a seguir. É o que mostra esse texto alquímico do século XVI, descoberto por Jung nos anos 30.



14. O Leão devorando o sol

Aqui podemos notar que o sol é severamente atacado. Recebe golpes e sangra, seguro pelas presas do leão que o devora e o engole. Está sem defesa. Jung o reconhece por tê-lo vivido ele próprio, é claro. Mas isso, sobretudo, lhe dá mais elã e matéria-prima necessária para analisar os *malefícios que me foram feitos a mim e às minhas luzes*, quando realmente nos engajamos no sentido, obviamente arriscado, obviamente em grande parte regressivo, de um mergulho em nossas profundezas e em nosso ser mais íntimo, muitas vezes inscritos na memória do corpo desde os primeiros dias da infância; ou, mesmo, ainda mais distante, muitas vezes diabolicamente animal.

Aqui vamos mais e mais longe em direção – ou em sentido contrário – a tal aventura. A animalidade aparece mais devoradora e despedaçadora ainda. É o salve-se quem puder. Mas em vão. É o inferno.

A partir daí, Jung poderá mostrar que *o self não apenas não é decididamente o mestre em sua própria casa*, como já ensinara Freud, mas que, de fato, a experiência das forças vivas e mais arcaicas do inconsciente também é uma experiência do caos mais elementar; da violência, realmente, a mais bruta; muitas vezes, de um *desmembramento* mais que desesperador.



15. Cão-dragão devorando

Não basta saber. É preciso vivê-lo. E aprender a vivê-lo. A partir de seus trabalhos sobre a iconografia e a literatura alquímicas, Jung aprofundará sua problemática da confrontação com *a sombra*, para falar, em sua língua, de *Zerstückelung*, de “desmembramento”.

A convivência com os alquimistas e com seus modos próprios de expressão o levará, na última parte de sua obra, a dramatizar seu pensamento, para torná-lo o mais concretamente próximo do que ele aprendeu e do que pode nos ensinar. Precedido pelos alquimistas, antecipa novamente muito do progresso do pensamento psicanalítico contemporâneo, particularmente kleiniano e pós-kleiniano, que também explora regiões e modalidades verdadeiramente assustadoras de nós mesmos.

Além disso, nem tudo é tão sombrio, obviamente. Se Jung se demora tanto tempo e tão atentamente em tais convivências, é que ali também encontra um saber, embora silencioso ou demasiado enigmático para que seja realmente aceito, prazeres estranhamente privilegiados, os mesmos que dão vida ao desenrolar de uma análise.

Essa gravura encontra-se no mesmo manual alquimista que a precedente. Não vou me demorar nela. Exceto para enfatizar a proximidade, a harmonia entre eles, a intimidade desvelada, lá onde estão esse homem e essa mulher no bem-protegido recôncavo de seu encontro.

Essa é uma das surpresas do leitor que acompanha Jung ao longo de sua obra. Descobrirá que, quando Jung, em meados da década dos anos 40, quer escrever um livro sobre a prática bem moderna da psicanálise, sobre seus desa-



16. No banho

fos específicos e as condições necessárias para que ela se desenvolva, uma vez mais será apoiando-se na iconografia e na literatura dos alquimistas que ele o escreverá.

Seu livro sobre *a transferência*, de 1946, com base na análise dessa gravura, e muitos outros também bebem nessa fonte. Pois é assim que ele pode ver melhor e entender, de fato, o relacionamento feliz, caloroso, enfim, reparador - e muitas vezes inesperado - que pode ser vivido no decorrer de uma análise.

Desde que, é claro, *o quadro* dessa relação seja bem estabelecido, e suficientemente protetor - é o que também mostra, a seu modo, essa gravura, que pode ajudar-nos, ainda hoje, a considerar os riscos e as regras da nossa prática psicanalítica.

A criação moderna e contemporânea

Seria necessário, evidentemente, que nos demorássemos na relação de Jung com a criação moderna e contemporânea. Mas falta-nos tempo.

Vou, então, limitar-me a dois exemplos.



17. Picasso

Jung consagrou, em 1932, um ensaio à obra de Picasso. Esse ensaio precede, portanto, em pouco seus primeiros estudos sobre a iconografia e a literatura da alquimia. Jung o escreveu por ocasião de uma retrospectiva da obra de Picasso organizada pela *Kunsthau Zurich*.

Quando ele descobre a obra de Picasso, Jung se diz, num primeiro momento, *perplexo*. A seguir, ele se mostra *inquieto*. Pois, como ele observa no ano de 1932, a cor dominante dessa pintura, por um bom tempo, é o azul. E esse azul, observa ele, é realmente um azul-noite. *A noite ameaça*. E Jung pensa no azul de *Tuat*, do inferno egípcio.

Além disso, eis que figuras muito inquietantes ocupam a cena dessa pintura. Primeiramente, uma mulher, bastante abatida, com o filho nos braços. É uma jovem prostituta, aparentemente tuberculosa ou sífilítica. Há ainda todo tipo de fragmentos, de estilhaços, de choques, até que surja o trágico Arlequim, também todo fragmentado, com suas vestes feitas de peças e pedaços.

Então, Jung realmente se assusta. O que vai acontecer com Picasso, engajando-se tão profundamente na companhia de figuras e de formas tão literalmente desfeitas? Ele evoca *uma descida aos infernos*, como conheceram Homero e Goethe

ou Nietzsche. Ele pensa também, evidentemente, nos esquizofrênicos que conhece muito bem.

Entretanto não, isso não é tudo. É preciso ver também, diz ele, a exposição gradual, nessa obra, de uma alegria antiga, alegremente dionisíaca, e ainda o desdobramento das cores por longo tempo contidas no único traje de Arlequim.

Jung, certamente, continua inquieto. E devemos dizer que a sequência lhe dará razão, pois, como sabemos, Picasso viverá, depois desse ano de 1932, um longo tempo de crise e de improdutividade, que conseguirá ultrapassar quando se lança na série de suas gravuras centradas na figura do Minotauro cego.

De fato, você compreenderá, embora Jung continue preocupado com o artista, com Picasso, sua atenção 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.

Outra obra de arte contemporânea que marcou Jung e, ao mesmo tempo, provocou e apoiou seu pensamento de analista, é a de Yves Tanguy.

Essa obra surge nos escritos de Jung de forma bastante inesperada, por ocasião de seu ensaio - frequentemente incompreendido - sobre "os discos voadores" que ele publica, no final dos anos 50, pouco antes de sua morte.

É claro que Jung não se preocupa em discutir a existência ou não de "discos voadores". Não é esse seu propósito. O que lhe interessa é o rumor persistente e visionário a esse respeito. E o que importa são as formas que esse rumor, que essas visões tomam: buracos, anéis, tipos de bolas e, especialmente, essas formas aparentemente orgânicas, das quais não se sabe bem se aparecem ou desaparecem - se estamos no começo ou no fim dos tempos...

A seguir, ele estende a investigação, perfaz o curso de nossa história e encontra visões desse tipo em gravuras e relatos do século XVI e também do século XII, sobretudo em Hildegarde de Bingen, quer dizer, em épocas particularmente críticas de nossa história coletiva.

Mas a pintura de Tanguy segue esse caminho, com as formas incoativas, as quais ninguém sabe se estão na origem de um devir ou se são um resquício de vida, após a destruição.

E Jung interroga-se sobre a confusão e, mais radicalmente ainda, sobre a *angústia* que se manifesta ali, enquanto observa apaixonadamente o princípio, talvez, de um mundo que nasce e busca, assim, as formas de seu desenvolvimento.

Ele observa a destruição como condição e, talvez, causa do devir. Acima de tudo, sua atenção dirige-se e concentra-se *nessas estruturas organizadoras* da representação que partilhamos, pois elas são, com efeito, transpessoais - essas

estruturas organizadoras que ele chama de *arquétipos* e que, mais do que nunca, podemos ver aqui nas obras, depois que nossas artes, desde o início do século XX, libertaram-se da narrativa e até mesmo da figuração.

A obra de Yves Tanguy conduziu-o a ajustar melhor ainda seu pensamento a esse respeito.



18. Yves Tanguy

Para concluir

Eu disse na introdução que a abordagem que Jung faz da arte consiste primeiramente em deixar vir a si, em *deixar advir* o que se apresenta das criações de anteontem, de ontem e de hoje, quer elas venham por vezes de muito longe, de culturas realmente muito diferentes da nossa, realmente outras, quer venham de nossa própria história.

E nós vimos, ao longo deste longo percurso que nos fez atravessar a grandes passos a obra de Jung, que, assim procedendo, essa abordagem, ao contrário de levar a uma psicanálise aplicada, mais uma, é feita de *encontros*.

Encontros que o fizeram parar e surpreender-se; a seguir, levaram-no a nutrir e revitalizar sua maneira de ser analista; e, a partir de lá, retomar o trabalho, reformular e renovar seu pensamento em cada uma das etapas de sua elaboração.

É preciso ainda, ao acompanhá-lo, *deixar-se impressionar* pelo que se apresenta e se representa. Deixando, certamente, advir a emoção que no fundo e no movimento do corpo, diante da obra de arte, faz apelo tanto ao sentimento quanto à sensação. Mas também *observando tão precisamente quanto possível* o que acontece lá, por ocasião dessa obra.

Ora, tal observação, num primeiro momento completamente fenomenológica, gradualmente pode levar à apreensão e ao entendimento ao mesmo tempo das *estruturas* organizacionais da representação e da experiência, e dos *processos* que estão em jogo na arte, muitas vezes, numa escala bem diferente da individual.

É certo que Jung foi capaz de demonstrar preocupação com o destino pessoal de um artista, como vimos a respeito de Picasso. Mas, ao acompanharmos Jung, percebemos que não é aí que se encontra para ele o desafio decisivo da arte. A arte é, no mínimo, transgeracional, ou seja, a arte está em parte ligada ao progresso - ou aos recuos - de uma cultura ao sabor de suas transformações no decurso do tempo, de uma geração para a outra, num tempo e em ritmos muitas vezes em nada relacionados com os de uma vida pessoal.

Da arte, direi, portanto, com e depois de Jung, que ela nos coloca em conflito, física e emocionalmente, com o que, de fato — mas, na maioria das vezes, sem que estejamos conscientes —, surpreende-nos, ocupa-nos e preocupa; assombra-nos, age em nós e agita-nos; mas também nos anima com o que de mais distante há em nós, *dando-nos, finalmente, a ver e a perceber, a viver e a pensar*.

Porém sob a condição de engajar-se realmente no encontro e no confronto e, se possível, com as mãos.

Aqui, vemos Jung no trabalho, como escultor. No pátio da casa que ele fez construir e que em parte ele próprio construiu, à beira do Lago de Zurique, para onde gostava de retirar-se no verão, muitas vezes sozinho.

E a seguir, para terminar, uma das esculturas que ele fez nesse lugar e que se encontra encaixada na parede da casa, em forma de torre.

Trata-se de um *trickster*, que, manifestamente, o olha e olha para nós, zombando. Eu mesmo o fotografiei em uma visita a essa casa.

Um *trickster*, como o próprio nome indica, é uma figura, um personagem típico, arquetípico, que tem prazer de nos olhar com um olhar engraçado e, na verdade, nunca acaba de nos pregar peças.



19. Jung como escultor



20. O trickster

Jung insculpiu essa figura na parede de sua casa, de sua “Tour”, presumivelmente, para lembrar-se, sempre; e talvez para nos lembrar que, se o que nos vem das nossas profundezas arcaicas ou de nossos mais altos ideais, ou de nossas surpresas ordinárias pode impressionar-nos, apaixonar-nos ou amedrontar-nos: é melhor não perder de vista que *o inconsciente também nos prega peças*, estranhas peças, chegando até a zombar, talvez, receio eu, da falta de jeito de nossas abordagens e, seguramente, em particular, desta exposição que acabo de lhes apresentar.

Agradeço sua atenção.