

Jung, junguianos e arte: uma breve apreciação

Gustavo Barcellos*

Resumo: O artigo propõe uma breve revisão das idéias centrais do psicólogo suíço Carl Gustav Jung sobre arte. Jung elaborou várias observações sobre os aspectos psicológicos envolvidos nos processos de criação. Esta é uma parte de sua obra pouco conhecida e difundida, mesmo entre junguianos. A própria psique tem, na psicologia junguiana, um caráter essencialmente criativo — um tema complexo que a diferencia de outras abordagens psicoterapêuticas. Essas idéias compõem um volume inteiro das Obras Reunidas, “O Espírito no Homem, na Arte e na Literatura,” composto de diversos ensaios escritos ao longo de sua vida. O volume, na opinião do autor, tem sido negligenciado pelos pensadores junguianos, bem como a teoria nele exposta. O presente artigo examina as principais direções desse pensamento, eventualmente contrastando-o com a abordagem psicanalítica mais tradicional.

Palavras-chave: Arte, arquétipo, inconsciente, símbolo, alma.

Abstract: The article sets out to a brief account of the central ideas by the Swiss psychologist Carl Gustav Jung on art. Jung has made several observations on the psychological aspects of the creative process. This is a less known and less discussed part of his work, even among Jungians. The psyche itself has an essential creative character according to the Jungian psychology - a complex theme, which makes it different from other psychologies. These ideas compose a whole volume of the Collected Works, “The Spirit in Man, Art and Literature,” made up of essays written throughout his life. Jungian thinkers have neglected this volume, as well as the theory we find in it. The present article examines the main directions of this thinking, eventually contrasting it with the more traditional psychoanalytic approach.

Key-words: Art, archetype, unconscious, symbol, soul.

O volume XV¹ dos *Collected Works* de C. G. Jung, *The Spirit in Man, Art and Literature* — que contém os ensaios “Relação da Psicologia Analítica Com a Obra

* Psicólogo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Mestre em Psicologia Clínica pela New School for Social Research de Nova York, membro analista da AJB – Associação Junguiana do Brasil e da IAAP – Associação Internacional de Psicologia Analítica. gbarcellos@ciblis.net

1. Todas as referências bibliográficas a Carl Gustav Jung serão aos *The Collected Works of C. G. Jung*, traduzidos para o inglês por R. F. C. Hull, editados por H. Read, M. Fordham, G. Adler e Wm.

de Arte Poética”, de 1922, “Psicologia e Literatura”, de 1930, e os artigos sobre o *Ulisses*, de Joyce, e sobre Picasso, ambos de 1932 — tem sido o menos explorado e citado nos trabalhos dos pensadores junguianos e nas reflexões dos analistas. Os volumes referentes à clínica, à alquimia e aos estudos religiosos são mais apreciados, refletidos e estudados e deram origem a uma literatura que em boa parte apenas ilustra, repete ou estreita o trabalho de Jung neles apresentado. Entre os junguianos parece haver um desinteresse em buscar na arte uma reflexão genuína que, ao mesmo tempo que ampliasse e renovasse constantemente a prática clínica, colocasse as categorias do pensamento junguiano a serviço da compreensão não só do indivíduo, mas do mundo, das coisas do mundo e da alma do mundo.

Talvez essa dificuldade de penetração das idéias de Jung acerca da arte, na psicologia e em outras disciplinas, esteja alocada no tecido das próprias idéias, que exigem antes de mais nada uma extraordinária capacidade de pensar paradoxos. Ou talvez no próprio modo como estão expostas: a difícil prosa suíça-alemã (ou européia) de Jung, que hoje Camille Paglia chama de “nebulosa” (*“foggy”*), é, na verdade, mercurial, marcada no signo de Hermes, que revela e oculta ao mesmo tempo: coração e mente simultaneamente, dois níveis — coisa que parece ter escapado à leitura (talvez muito apressada, muito horizontal e racionalista) da americana Camille.

Herbert Read, com seu trabalho sobre as musas e a consciência poética, apresentado nas Conferências de Eranos, na Suíça; o trabalho de Kathleen Raine, especialmente sobre William Blake; Ira Progoff e a dialética da psique criativa, também em Eranos; Rosemary Gordon; Anthony Storr; Gaston Bachelard; os ensaios de Rafael López-Pedraza; Eva Loewe e Noel Cobb, na interessantíssima revista inglesa *Sphinx*; os clássicos trabalhos de Erich Neumann sobre a arte e a vida de artistas; o também clássico estudo, no campo da crítica literária, da inglesa Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination* (Oxford University Press, 1963); o extenso trabalho de James Hillman sobre a imaginação mitológica, especialmente sobre a tragédia de Édipo e também o ensaio sobre criatividade em *O Mito da Análise*; Bettina Knapp falando da realidade arquetípica da dança; John Beebe e seus artigos sobre cinema; Morris Philipson procurando sistematizar e refletir sobre uma “estética” junguiana em seu *Outline of a Jungian Aesthetics* (Northwestern University Press, 1963); e os diversos autores, em grande parte psicoterapeutas, que vêm publicando artigos sobre as relações entre arte, cultura e psicologia junguiana em periódicos internacionais como *Spring*, *Sphinx*, *Chiron*, *Quadrant*, *The San Francisco Jung Institute Library Journal* — são todos

McGuire. Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series XX, volumes 1-20, referidos pela abreviatura CW seguida do número do volume e do parágrafo.

exemplos de um trabalho reflexivo que, embora em sua maioria ainda muito res-
tritos à área específica da comunidade junguiana, frutifica e se expande.

A utilização das categorias do pensamento junguiano na apreciação da cultura
de um modo geral, ou para o tratamento psicológico de um trabalho criativo em
particular, por intelectuais fora desse círculo, no entanto, ainda é muito tímida. O
enfoque redutivo freudiano parece ter oferecido condições mais favoráveis para sua
assimilação nos domínios da reflexão cultural. O trabalho dos teóricos da vertente
janguiana da Psicologia Arquetípica constitui, seguramente, uma exceção.

Analogamente ao modo do alquimista trabalhar, a arte também é, primeira e
fundamentalmente, uma projeção do espírito na matéria. Consiste essencialmen-
te em dar forma a um elemento ou uma idéia abstratos: é uma incorporação e,
assim, relaciona-se com o tema da encarnação. Isso coloca o jogo entre as realida-
des interior e exterior no centro do processo criativo, e é a recorrência da noção de
que um ato criativo cria um significado.²

Uma vez que a divisão essencial, em operação (em diferentes graus) em todos os
seres humanos, entre mundo interno e mundo externo é a hipótese fundamental
na psicologia profunda, ela aparece como a própria fonte do empreendimento cri-
ativo. Anthony Storr (1983), que trabalhou extensivamente o tema do processo
criativo em artistas, encara as obras de arte como “uma síntese que carrega tanto
qualidades do mundo interno quanto do mundo externo.... ainda que sem pertencer
a nenhum deles.” Percebemos que “uma operação simultânea de opostos é um *sine
qua non* da criatividade,” e o trabalho final tem a função de um verdadeiro re-
conciliador — exatamente da mesma forma que o *lapis philosophorum*, a ‘pedra’ do
alquimista, é um verdadeiro símbolo de reconciliação e marca o final da operação.

A característica de síntese do processo criativo capacita a obra de arte a tornar-
se um símbolo no qual o elemento pessoal e o transpessoal são concomitantes,
efêmero e eterno mesclam-se. Isso deriva das noções tanto de Jung quanto de
Neumann:³ o importante é que produtos criativos têm um significado coletivo,
uma vez que, através deles, um complexo do inconsciente pessoal levou a persona-
lidade para além de seus limites, para além do meramente individual, ou familiar,
apresentando assim uma obra que, em maior ou menor escala, diz respeito a toda
a coletividade. Aqui, psicopatologia e criatividade mostram formas de lidarmos

2. A tão discutida questão do significado só se coloca, para Jung, *a posteriori* e não faz parte, em si,
dos processos da arte. Ele é claro a respeito, e sustenta a posição de que “talvez a arte não tenha
'nenhum' significado, ao menos da forma como entendemos significado. Talvez ela seja como a
natureza, que simplesmente é, e não 'significa' nada além dela mesma. Ela não precisa de
significado, pois significado não tem nada a ver com arte” (CW15, §121).

3. Ver basicamente Neumann (1959), especialmente os capítulos *Art and Time* e *Creative Man and
Transformation*.

com a inerente dissociabilidade da psique humana. Numa resolução criativa temos, num certo grau, domínio sobre o conflito. Jung disse que “o significado particular de uma verdadeira obra de arte reside no fato de que escapou das limitações do pessoal e elevou-se para além das preocupações pessoais de seu criador” (CW 15, § 107). Uma obra de arte é, assim, como gostam de apontar os junguianos, algo “supra-pessoal,” o que faz com que a reflexão de Jung escape de vez do ponto de vista causal, redutivo, ou freudiano: “Se uma obra de arte é explicada da mesma maneira que uma neurose, então ou a obra de arte é uma neurose, ou uma neurose é uma obra de arte” (CW 15, § 100), uma confusão injustificável. Faz parte da linguagem do modelo redutivo essa confusão. Mais tarde, em 1924, em palestra num congresso sobre educação em Londres, Jung reafirma sua posição de que o instinto criativo é independente da psicodinâmica neurótica:

A doença nunca favoreceu o trabalho criativo; ao contrário, ela é o mais incrível obstáculo à criação. A quebra das repressões nunca pode destruir a verdadeira criatividade, assim como nenhuma análise poderá jamais exaurir o inconsciente (CW 17, § 206).

Permito-me nesse ponto citar Jung extensivamente para formarmos o quadro exato de sua reflexão. Vejam ainda, por exemplo, a eloqüência desta passagem:

A análise prática dos artistas mostra sempre quão forte é o impulso criativo que brota do inconsciente, e também quão caprichoso e voluntário.... A obra inédita, ainda na alma do artista, é uma força da natureza que se impõe, ou com tirânica violência, ou com aquela astúcia sutil da própria natureza, sem se importar com o destino pessoal do ser humano que é seu veículo.... Portanto, faríamos bem em considerar o processo criativo como *algo vivo* [itálico meu] implantado na alma do homem (CW 15, § 115).

O tom da fala de Jung faz com que pensemos em “algo vivo” na psique, um modo de falar que personifica, que dá vida, ainda que ele utilize a nomenclatura específica de um “complexo autônomo”: “uma porção independente da psique que leva uma vida própria fora da hierarquia da consciência” (CW 15, § 115) — justamente o que nos permite pensar na criatividade como um processo. Como um complexo autônomo, ela “aparece e desaparece de acordo com suas próprias tendências internas.” (CW 15, § 122). T. S. Eliot, como ademais tantos outros grandes poetas, comenta a respeito de o poeta ser “atormentado fundamentalmente pela *necessidade* [itálico meu] de escrever um poema” (ELIOT, 1933, p. 138)⁴, a necessidade de expressar sua experiência. Ou, mais precisamente, a própria experiência

4. “...daí que a linha entre ‘necessidade’ de escrever e ‘desejo’ de escrever não é de nenhuma maneira fácil de se desenhar.”

exige sua expressão, note-se, “sem se importar com o destino pessoal do ser humano que é seu veículo,” para retomar Jung naquela passagem de observações, como esta, contundentes. Essa necessidade denuncia um “complexo autônomo.”

Essa noção de um complexo autônomo na psique do criador correlaciona-se com a idéia de *inspiração* em poesia e na arte, e ainda mais uma vez a apresenta a nós. Essa é, claro, uma idéia antiga, e mesmo os poetas mais modernos utilizam a noção de inspiração ao refletirem sobre o processo criativo. Um conceito moderno de inspiração inclui a linguagem e as categorias da psicanálise, ou da psicologia profunda, e atesta novamente algo que de alguma forma está além do controle do poeta — diríamos, do controle do ego — algo que vem de “fora.” Esse “fora” é hoje chamado de Inconsciente! Algo “vem,” ou “acontece,” ou seja, não está presente e o poeta não controla tal experiência, sentida na maioria das vezes como uma verdadeira “visitação.” O poeta tem que esperar.

Otávio Paz fala dessa estranheza (com a sugestiva locução *otridad*). O poeta mexicano atesta, no momento da expressão, uma colaboração incomum, uma intromissão. Esse parece ser o ponto decisivo na inspiração poética: cessamos de ser nós mesmos para nos tornarmos completamente nós mesmos. A voz do poeta é e não é sua.

A variedade dos processos e dos caminhos que a inspiração parece percorrer prova que ela só vem quando assim o deseja, assistematicamente, inaugurando, quando presente, um estado de alma carregado de uma energia poderosa e violenta. C. M. Bowra comenta, em seu importante ensaio *Inspiration and Poetry*: “Para Tasso, a chave era uma melancolia rica, para Wordsworth um susto semelhante a um medo, para Dante o amor, para Coleridge a alegria, para Rilke a raiva.” (BOWRA, 1951, p.5). Em todos os casos, algo repentinamente acontece que absorve o poeta: o poeta está só.

Essa “visitação” caracteriza-se por um estado dinâmico, quando as coisas parecem se misturar para novamente se arranjar. As palavras, o próprio material das imagens poéticas, assumem padrões *rítmicos* até então adormecidos dentro delas, descrevendo uma atividade violentamente nova. [Todos os poetas sabem da importância da noção de ritmo na poesia — Eliot disse que a poesia começa com um selvagem batendo um tambor numa floresta! — e Virginia Woolf lembra que o ritmo é o mais profundo e primitivo dos instintos. (WOOLF, 1932)].

O momento da inspiração também foi caracterizado por Bowra como uma “exaltação encantada” (*enthraling exaltation*), um estado no qual parecem ter trabalhado poetas como Blake, Shelley, Fernando Pessoa.⁵

5. Um caso também curioso é o de Coleridge, para quem seu maior poema, *Kubla Khan*, apareceu num sonho de suprema inspiração, composto num tipo de delírio ativado por duas sementes de ópio, ingeridas em função de uma disenteria.

Quase todos os poetas reconhecem aqui, nos momentos de inspiração, uma perda no sentido do tempo, um momento único, inteiramente absorvente.

Também o tema da musa está intimamente ligado ao da inspiração. A musa é aquele elemento que “desapossa um ser humano de seus sentidos” e o utiliza como um veículo para uma “elocução divina”, como aponta Herbert Read (1962). As nove musas da mitologia clássica, filhas da Memória, a Deusa Mnemosine, sabem fazer com que os homens *lembrem*, em seus cantos e poemas, de suas aventuras heróicas do passado e da vida dos Deuses, a quem elas entretêm dançando no Olimpo. A tese de Read é a de que as musas são uma concepção clássica da inspiração, sendo forças externas à consciência — um elemento feminino que guia e *ilumina*. (O simbolismo da luz aparece repetidamente; o momento da inspiração, em muitos relatos, descreve uma condição de extraordinária iluminação, um *éclat*, que permite ao poeta enxergar o mundo⁶ — sem dúvida, uma condição análoga à experiência do *insight* para o paciente de um processo psicoterapêutico.) As musas representariam, então, um “mapa” do inconsciente criativo — uma posição que coloca o inconsciente, e sua linguagem, para o bem ou para o mal, claramente no centro da questão da inspiração: “Gostaria de enfatizar que nesse processo o Inconsciente silenciosamente usurpou o lugar anteriormente ocupado pelas Musas no processo poético,” diz-nos Read (1962, p. 228). Musas e inconsciente estão aqui em relação: elas são arquétipos bem definidos emergindo do inconsciente.

Complexo autônomo, inspiração, musas, inconsciente: qualquer que seja a linguagem, há sempre o reconhecimento de uma colaboração externa à consciência.

Na reflexão de C. G. Jung, o criativo é um processo caracterizado pela função *simbólica* da psique, a que ele chamou de *função transcendente*. Todo o processo de reconhecimento e de unificação de opostos na psique, enfatizado por Jung em qualquer nível de experiência em que possa ocorrer, torna-se possível através da função transcendente. Ela é a própria função da transformação, e também deve ser encarada como o objetivo do processo. Devemos aqui compreender a função transcendente fundamentalmente como uma forma de cognição na qual coexistem uma afirmação e sua contradição: uma operação *criativa*. Jung:

Esse processo contínuo de entrar em contato com a contraposição no inconsciente chamei de ‘função transcendente’, pois a confrontação de dados conscientes (racionais) com inconscientes (irracionais) necessariamente resulta numa modificação do ponto de vista (CW 14, §257).

6. Muitos desses relatos são encontrados numa interessante antologia, selecionados e editados por Brewster Ghiselin: *The Creative Process – A Symposium*, Nova York: New American Library/Mentor Books, 1952. D.H. Lawrence, Henry Moore, Albert Einstein, Max Ernst, Jean Cocteau, William Wordsworth, A.E. Housman, van Gogh, Paul Valéry, W.B. Yeats, Katherine Anne Porter, F. Nietzsche, Allen Tate estão entre os artistas e cientistas selecionados.

O jogo de opostos também está presente ao considerarmos que, em seu trabalho, o artista tenta dar ordem e forma (ego e consciência) ao caos e ao sem-forma (conteúdos inconscientes). Dessa maneira, ele é propriamente um criador e lida ao mesmo tempo com o velho e o novo, com tempo e eternidade: oscilações com as quais também o analisando, num *setting* junguiano, está naturalmente familiarizado. Para citar Rosemary Gordon, a analista inglesa que trabalhou as questões da natureza da criatividade em relação à morte e o morrer, em ambas as experiências deparamo-nos com oscilações “entre, por um lado, períodos de ativo trabalho consciente e, por outro, períodos de passiva aceitação,” (GORDON, v. 4, p. 140) o que aponta para a capacidade de viver em duas realidades simultâneas, concomitantes.

Esse jogo entre atividade e passividade, opostos psíquicos, também nos traz a idéia, de uma certa forma sugerida por Neumann, de uma “bissexualidade original” do ser humano — outra imagem arquetípica que se impõe aos pensadores junguianos e à qual o artista está mais intimamente ligado em seu trabalho. Storr diz que “no caso de gente criativa, o lado contra-sexual está mais próximo da superfície, mais em evidência,” sendo em si algo que o próprio trabalho requer. Esse é o tema do andrógino, do *hermaphroditus*, um tema alquímico por excelência.

Uma obra de arte é, portanto, em si mesma um *complexio oppositorum*, pois ela faz com que todas as polaridades opostas que entram em jogo coexistam num produto que as combina, ao mesmo tempo que as transcende. Nessa perspectiva, as obras de arte revelam-se como tentativas do artista em integrar a *visão* dada por sua personalidade.

O elemento de atividade, de força egóica, necessário para a realização do trabalho, deve encontrar o elemento de passividade, aquele que atesta a dependência de algo, como notávamos, que é necessariamente dado, não alcançado: o sentimento de estar sendo controlado, ao invés de controlar. Esse aspecto passivo, ou essa experiência de receptividade, tão intimamente relacionado com as lições da *anima* na psicologia junguiana, faz com que Neumann estabeleça, na dinâmica de qualquer trabalho criativo (mas particularmente na arte), uma relação predominante entre o artista e o arquétipo da Grande Mãe. De uma forma geral, o artista estaria subvertendo ou caminhando contrariamente aos valores dominantes da cultura e, assim, posicionando-se em conflito com o mundo do Pai. Ele necessitaria, por assim dizer, opor-se ao mundo institucional do arquétipo do Pai e, portanto, representaria em si aquele componente receptivo de abertura ao novo, ou a uma visão renovada, anticonvencional. É a retórica da dupla “mãe-e-filho-da-mãe,” Grande Mãe e *Puer*, arquétipos entrelaçados.

James Hillman leva adiante a idéia de uma “ambivalência psicosexual” para apresentar uma elaboração mais aprofundada da noção de criatividade em psicologia junguiana baseada inteiramente no princípio feminino — baseada na *anima*

e no trabalho com a alma. Em *O Mito da Análise*, ele discute amplamente os modelos arquetípicos da percepção e realização do instinto criativo (via, por exemplo, sombra, persona, Mãe, Pai, etc.), somente para deixar claro e reafirmar um modo específico e autêntico da realização do criativo, que só é vivido quando estamos *na alma*. Esse modo atende às fantasias da passividade, da receptividade, do chamado da beleza e é, em última instância, “o humilhante serviço prestado a uma donzela, o princípio feminino oposto, em cujas mãos repousam tanto a fluência das imagens quanto as linhas da beleza.” (HILLMAN, 1984, p. 53).

O criativo percebido através do arquétipo da *anima* traz naturalmente consigo a possibilidade inversa: percebermos a alma através da noção de criatividade — o que constela a alma enquanto *musa*. Como uma forma particular de enxergarmos e nos relacionarmos com a alma, a musa personifica na imaginação artística as qualidades de um autêntico envolvimento com a *anima*: preocupação estética, preocupação com tradição e com história e preocupação com a natureza. Porém, mais que isso, essa abordagem possivelmente sugere que “estar na alma” (o *esse in anima* — a ontologia junguiana da alma) significaria estar na poesia, uma condição *sui generis* da alma. Ou, em outras palavras, as que propôs James Hillman, significaria poder falar de uma “base poética da mente,” como ele assumiu e ampliou em várias ocasiões mas, principalmente, em *Re-Visioning Psychology*, sua maior contribuição crítica ao campo da psicologia (HILLMAN, 1975, p. xi). Nesse caso, afirmar a realidade da alma, essa perspectiva intermediária entre corpo e espírito, esse *tertium*, é ser poeta — em oposição, quem sabe, ao religioso. É natural imaginar que esses caminhos tendam a se encontrar, pois há na alma, desde o princípio, e em princípio, um envolvimento também com o religioso. Mas aqui em nossa discussão sou levado a apreciar com Hillman que essas trilhas, o caminho do espírito e o caminho da alma, bifurcam-se, como no famoso jardim de Borges: as sendas da disciplina espiritual e o desenvolvimento psicológico divergem. “O mundo e sua humanidade é o vale do cultivo da alma,” diz Hillman numa esclarecedora passagem, que continua:

essa divergência não é geralmente compreendida, pois os complexos da psique tendem com facilidade a se volatizar nas rarefações das fórmulas espirituais. Procuramos então orientação espiritual para os enredos psicológicos, confundindo psicoterapia com ioga e o analista com o mestre.... Embora as disciplinas espirituais possam começar com personificações da meta e acentuar a importância da comunidade e do mestre, em seguida estas personificações deverão ser dissolvidas em experiências de elevada abstração e imaterialidade.... A psique, com suas emoções, imagens e fixações antropomórficas é fundamentalmente um transtorno.... O vale do mundo é transcendido mediante o retiro, a meditação e a oração (HILLMAN, 1984, p. 33).

Ao voltarmos-nos para o trabalho criativo, no entanto, podemos dizer que lá o jogo entre atividade e passividade, entre uma polaridade masculina e uma femini-

na, seja na arte propriamente dita, ou na análise também como processo criativo (no sentido junguiano),⁷ pode também ser observado em analogia à atividade sexual, como na alquimia. Lá, a imagem de núpcias químicas entre *Rex e Regina* ajuda na compreensão do símbolo da totalidade, esse filho, esse *filius philosophorum*. Assim, retornaríamos a um modelo arquetípico que nos permite escapar da linguagem tão impregnante do arquétipo da Mãe nas reflexões em torno do trabalho criativo — mãe-e-filho, nutrição e cuidado, criação; *puer* como beleza, futuro, risco, pureza, evolução, inspiração; maternidade e “dar-à-luz,” nascimento, obra. Fundamentalmente, esse modelo nos traz de volta a imagem da *coniunctio*, na alquimia e na psicologia, pois há um nível no qual a unificação de opostos pode ser experimentada como um coito, uma inter-relação de polaridades, ou como a imagem arquetípica do coito.

Embora tenha escrito relativamente pouco sobre o tema diretamente (o volume XV, notem, é o menor entre os vinte outros que compõem a coleção das Obras Reunidas), Jung acabou por formular uma verdadeira teoria da arte. Essa “teoria”, é bom lembrar, foi de fato delineada mais especificamente nos dois ensaios que tratam de *literatura*. Sua atenção, como em outras observações, é especialmente capturada pelas raízes inconscientes da criação, pelos símbolos e imagens eternas da alma que a grande obra de arte apresenta. Jung trata a produção e a natureza das obras de arte, abandonando completamente uma visão reducionista, que levaria a fatores pessoais alojados na personalidade do artista, o que por sua vez nos desviaria “da psicologia da obra de arte” em direção à “psicologia do artista.” A tarefa que Jung se coloca é “explicar psicologicamente a obra de arte”:

No que diz respeito à obra de arte, a qual nunca deve ser confundida com o artista enquanto pessoa, é indubitável que sua visão é uma vivência primordial autêntica, apesar do que possam dizer os racionalistas. Ela não é algo de derivado, nem de secundário, e muito menos um sintoma; é um símbolo real, ou seja, a expressão de algo real mas desconhecido (CW 15, §148).

Nesse sentido, Jung propõe enxergarmos a obra de arte fundamentalmente numa relação *compensatória* à insuficiência ou unilateralidade do espírito de uma

7. Hillman acentua e amplia a noção de que a psicologia junguiana é a única psicologia claramente apoiada sobre o instinto criativo: “Em toda a obra de Jung podemos encontrar passagens que afirmam ou implicam que o desenvolvimento da personalidade, a individuação ou a auto-realização constitui a tarefa criativa humana, seja como o impulso ectopsíquico que não pode ser negado sem neurose ou algo ainda pior, seja como o objetivo final da psicoterapia conforme ele a concebeu e praticou...”; “Sua [de Jung] insistência na finalidade em relação à libido, na perspectiva finalista em relação a todos os fenômenos psíquicos e na interpretação prospectiva do sonho — todos têm como base uma psicologia criativa.” (HILLMAN, 1984, p.40-41, notas 29 e 31).

determinada época. O procedimento e a terminologia são os mesmos da análise da psicologia individual. Vejam esta passagem:

O mais importante, porém, no estudo da literatura é o fato das manifestações do inconsciente coletivo possuírem um caráter compensatório em relação à atitude consciente.... Sempre que o inconsciente coletivo torna-se uma experiência viva e se casa com a consciência da época, esse acontecimento é um ato criativo de importância para toda a época (CW 15, § 153).

Uma obra de arte que ofereça uma leitura simbólica parece servir ao mesmo propósito – para a coletividade e para uma época – a que serve o trabalho individual de um paciente com os símbolos em análise. E, lembrem-se, algo significativo que Jung introduziu definitivamente nas reflexões sobre a arte é a distinção a ser feita entre signos e símbolos⁸ — observe-se, por exemplo, a precisão desta definição: “Pois um símbolo é a sugestão de um significado para além de nossa capacidade de compreensão no momento.” (CW 15, §118).

A intenção, a meu ver, não é transformar um poema, ou qualquer obra de arte, num paciente que está em análise. Não se trata de levar a poesia para o divã. Não se trata também de explicar o mistério da criatividade, o que seria uma estupidez — ou uma impossibilidade. Nem tampouco substituir a crítica literária, ou mesmo a filosofia da arte, por uma reflexão “psicológica” necessariamente mais “rica” — pois agora com ferramentas originadas na prática da análise de pacientes, artistas ou não. Mas, sim, tornar possível para a crítica de arte o que Jung tornou possível para o paciente da psicanálise: justificar psicologicamente o esforço da apreciação simbólica e imagética.

As hipóteses básicas sugeridas primeiramente por Freud inauguraram, há quase cem anos, as relações entre a psicanálise e a arte e permaneceram essencialmente inalteradas em todos os seus ensaios sobre os processos criativos nos artistas: arte como um substituto da gratificação instintual, a inspiração derivando-se de frustração sexual, sublimação como um meio para a transição dolorosa do princípio do prazer para o princípio da realidade, necessidade de escapar da realidade via fantasia, arte como *wish-fulfilment*. “O artista é originalmente um homem que se afasta da realidade, porque não pode concordar com a renúncia à satisfação instintual que ela a princípio exige, e que concede a seus desejos eróticos e ambiciosos completa liberdade na vida de fantasia,” disse Freud, lembrem-se, já em 1911, no artigo “Formulações Sobre os Dois Princípios do Funcionamento Men-

8. “Os conteúdos da consciência que nos revelam algo a respeito do inconsciente são erroneamente denominados por Freud de *símbolos*. Em sua teoria eles apenas fazem o papel de *sinais* ou *sintomas* de processos subliminares e não o do verdadeiro símbolo que deve ser compreendido como expressão de uma idéia intuitiva que não pode ainda ser formulada de outra ou melhor maneira.” (CW 15, §105).

tal”. Desde os primeiros ensaios sobre a relação do poeta com o mundo da fantasia, de 1908, passando por seus estudos sobre o *Gradiva*, do dinamarquês Wilhelm Jensen, sobre *Hamlet*, Leonardo da Vinci, Goethe, Dostoevsky, o “Moisés” de Michelangelo, seu ensaio sobre “O Tema dos Três Escrínios”, até trabalhos posteriores como *Futuro de uma Ilusão*, seus três ensaios *Moisés e o Monoteísmo*, e *O Mal-Estar na Civilização*, de 1930, para Freud a origem e o significado do material que o artista produz estão abrigados exclusivamente em determinantes pessoais e, portanto, na relação psicodinâmica entre realidade e prazer.

A possibilidade de fatores ou imagens coletivas herdadas na psique humana, a relativização do artista enquanto fantasia de “origem” numa obra de arte, a noção da realidade simbólica transpessoal informando a grande criação artística, tudo isso só é possível depois de Jung. A diferença entre perspectivas é brilhantemente sumarizada pelo próprio Jung:

Quando a escola freudiana pretende que todo o artista é uma personalidade subdesenvolvida, com traços infantis e auto-eróticos marcantes, tal julgamento poderá ser válido para o artista enquanto pessoa, mas não para a pessoa enquanto artista (CW 15, §156).

A intenção aqui, entretanto, não é e nem foi o já cansado contraste entre Jung e Freud, para o que há uma excelente literatura disponível. Gostaria tão somente de agora finalizar aproximando duas observações, uma de Jung e outra desse extraordinário poeta e pensador, T. S. Eliot. Diz Jung:

A arte é um tipo de instinto inato que se apodera do homem, fazendo dele seu instrumento.... mas enquanto artista ele é, no mais alto sentido, “homem” — ele é um “homem coletivo”, um veículo e um modelador da vida psíquica inconsciente da humanidade (CW 15, §157).

E finalizo com o que disse Eliot sobre a poesia:

A poesia começa, ousou dizer, com um selvagem batendo um tambor numa floresta, e ela retém aquilo que há de essencial na percussão e no ritmo; hiperbolicamente, pode-se dizer que o poeta é *mais velho* que os outros seres humanos (ELIOT, 1933, p. 155).

Referências bibliográficas

- BOWRA, C. M. *Inspiration and Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1951.
- ELIOT, T. S. *The Use of Poetry and The Use of Criticism*. Londres: Faber and Faber, 1933.
- GHISELIN, Brewster (ed./org.). *The Creative Process - A Symposium*. Nova York: New American Library/Mentor Books, 1952.

GORDON, Rosemary. *Dying and Creating: A Search for Meaning*. Londres: The Library of Analytical Psychology, volume 4, The Society of Analytical Psychology.

HILLMAN, James. *O Mito da Análise*. São Paulo: Editora Paz & Terra, 1984.

HILLMAN, James. *Re-Visioning Psychology*. Nova York: Harper & Row, 1975.

JUNG, Carl Gustav. *The Collected Works of C. G. Jung*, traduzidos para o inglês por R. F. C. Hull, editados por H. Read, M. Fordham, G. Adler e Wm. McGuire. Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series XX, volumes 1-20.

NEUMANN, Erich. *Art and the Creative Unconscious*. Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series LXI, 1959.

READ, Herbert. *The Poet and His Muse*. Eranos-Jahrbuch, 1962.

STORR, Anthony. *The Dynamics of Creation*. Londres: Penguin Books, 1983.

WOOLF, Virginia. *A Letter to a Young Poet*. Londres: Hogarth Press, 1932.