

# O artesão do inconsciente coletivo

Caio Liudvik

Resenha de Fundação das Obras de C. G. Jung (org.), *A arte de C. G. Jung*. Trad. Caio Liudvik. Petrópolis, Vozes, 2019, 273 p.

Caio Liudvik é cientista social com mestrado, doutorado e pós-doutorado no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo; jornalista, escritor e tradutor.

O recente lançamento internacional de *A Arte de C. G. Jung*, cuja edição brasileira teve a honra de traduzir para a editora Vozes, é uma contribuição de peso para o processo de redimensionamento que, com o tempo e os materiais inéditos que vão vindo à luz, tende a acontecer, na recepção pelos especialistas e pelo grande público à obra de um dos gênios fundadores da psicologia profunda.

A farta documentação ilustrada que o volume traz torna literalmente *visível* o fecundo e longo envolvimento pessoal de Carl Gustav Jung (1875-1961) na criação de obras visuais. Ele próprio, é verdade, fez alusão a esta sua faceta no capítulo “Confronto com o inconsciente” das *Memórias, Sonhos, Reflexões*<sup>ccxix</sup>. Mas a sua exigência de que a autobiografia fosse publicada apenas postumamente indica como, ao longo de sua vida, suas pinturas, desenhos e esculturas, longe de um *hobby* inofensivo, permaneceram de certo modo um *segredo*, a não ser para o seu entorno mais próximo.

Os véus em torno do Jung *artista* só foram retirados de modo mais contundente com a publicação fac-similar, em 2009, de seu *O Livro Vermelho* (lançado no Brasil pela Vozes no ano seguinte<sup>ccxx</sup>), registro imagético e literário, com a monumentalidade das iluminuras medievais, de uma autoexperimentação psíquica que se estende entre 1913, logo após a ruptura com Freud e às portas da Primeira Guerra Mundial, e 1930.

O sucesso daquela iniciativa editorial se nota pelas exposições de *O Livro Vermelho* em instituições de prestígio nos Estados Unidos e na Europa, culminando em sua apresentação como o destaque central na Bienal de Artes de Veneza, em 2013.

*A Arte de C. G. Jung* reúne uma amostra daquelas imagens desconcertantes, como as ilustrações da capa e da contracapa, mas vai além, resgatando um amplo leque de obras visuais produzidas/ou colecionadas por ele ao longo da vida. Um tipo de material que permeia sua trajetória desde a infância e adolescência problemáticas<sup>ccxxi</sup>. E que, vemos bem aqui, é uma chave estratégica para uma compreensão mais profunda da real dimensão, senão *empírica*, no rigor positivista da palavra, ao menos *experencial*, no sentido forte do conceito benjaminiano de experiência, *-Erfahrung*<sup>ccxxii</sup>, que energiza desde sua gênese uma psicologia tantas vezes banalizada por usos mecânicos ou incompreendida e rejeitada pela alegada falta de credenciais científicas.

Ulrich Hoerni, neto de Jung e primeiro diretor da Fundação das Obras de C. G. Jung, a organizadora da obra, esteve à frente, desde início da década de 1990, do projeto de inventariar todas as obras visuais remanescentes do avô. Outro neto, Andreas Jung, também teve papel importante, na condição de proprietário do Arquivo da Família Jung,

que preserva grande parte das obras incluídas neste volume. O projeto teve também o auxílio de diversos proprietários institucionais ou particulares de obras visuais de Jung.

Após a edição de *O Livro Vermelho*, o inventário foi acelerado, com a intenção mais concreta de uma publicação. Em 2013, juntaram-se a esses esforços Thomas Fischer, novo diretor da Fundação, e Bettina Kaufmann.

Hoerni assina, neste volume, o capítulo inaugural “Imagens do inconsciente – uma introdução às obras visuais de C. G. Jung” (p. 12-18) e o final (p. 247-260), em que apresenta e comenta o simbolismo de uma série de iniciais estilizadas de passagens de *O Livro Vermelho*. No primeiro dos seus textos, Hoerni reitera o dado de que, por décadas, poucos sequer suspeitaram do *papel vital* da arte visual para a obra de Jung. Por que esse deliberado ocultamento?

No seu “Comentário Europeu” para a tradução por Richard Wilhelm de *O Segredo da Flor de Ouro*, em 1929<sup>ccxxiii</sup>, Jung argumenta que as imagens alquímicas daquele antigo tratado chinês coincidem na forma e no conteúdo com as mandalas (termo sânscrito que significa “círculo”, estrutura muito usual na estética contemplativa indiana) com que ele lidava no trabalho cotidiano com as fantasias de seus pacientes. Conteúdos psíquicos que ele escutava e, bem mais do que Freud, “via”, dada a ênfase que dava, aliás pioneiramente, ao que hoje chamaríamos de práticas arte-terapêuticas (uma marca, entre nós, do trabalho revolucionário da psiquiatra e sua discípula Nise da Silveira):

Quando as fantasias tomam a forma de pensamentos, emergem formulações intuitivas de leis ou princípios obscuramente pressentidos, que logo tendem a ser dramatizados ou personificados. [...] Se as fantasias forem desenhadas, parecem símbolos que pertencem ao tipo da *mandala*. [...]. As mandalas não se difundiram somente através do Oriente, mas também são encontradas entre nós. A Idade Média e em especial a baixa Idade Média é rica de mandalas cristãs. Em geral, o Cristo é figurado no centro e os quatro evangelistas ou seus símbolos, nos pontos cardeais. Esta concepção deve ser muito antiga, porquanto Horus e seus quatro filhos foram representados da mesma forma, entre os egípcios. [...]. Encontrei também desenhos mandálicos entre doentes mentais, entre pessoas que certamente não tinham qualquer ideia das conexões aqui mencionadas<sup>ccxxiv</sup>.

Esse tipo de recorrência no tempo e no espaço de uma mesma figura da imaginação é para Jung, como se sabe, uma evidência da existência de um inconsciente coletivo cujos conteúdos são arquétipos inatos, formas relativamente vazias, possibilidades estruturais de ideação, mas passíveis de polarizar alta carga de “libido” (a energia psíquica em geral, não apenas nem necessariamente de cunho sexual, conforme a revisão junguiana do termo de Freud) que recebem colorido temático diverso conforme o contexto histórico e individual.

O que pouco se sabia, porém, é que a referência impessoal, generalizante, a seus *pacientes europeus* escondia, no caso deste texto, uma autorreferencialidade muito pessoal que talvez não conviesse a Jung escancarar, sob pena de fragilizar a autoridade *científica* do seu argumento. Isso ajuda a explicar por que as dez mandalas que ilustram seu *comentário europeu* fossem mantidas no anonimato. Ele assim não precisava admitir que era o criador de três delas – um criador que dificilmente poderia alegar nada saber sobre o denso *background* histórico e religioso deste arquétipo que, como tal, ele considerava tanto mais *puro* quanto menos os sujeitos que o manifestam o *conheçam* conscientemente. Uma espécie de versão *psi* do *bom selvagem*, sábio natural mítico

projetado anteriormente, e com um similar ânimo hostil às afetações eruditas da civilização moderna, por outro célebre pensador suíço, Jean-Jacques Rousseau.

Sobre o desenvolvimento da mandala no imaginário e no pensamento teórico de Jung, temos um valioso subsídio nas ilustrações e observações que compõem o capítulo de autoria de Diane Finiello Zervas, “Pressentimentos do Si-Mesmo – Esboços de Mandala de Jung para *O Livro Vermelho*” (p. 181-218). O título, não sem fazer eco à ode romântica de Wordsworth aos *prelúdios da imortalidade*, evoca o próprio Jung, no passo em que este afirma que as mandalas são impulsionadas por duas fontes: o inconsciente coletivo e a vida, que, “quando vivida com plena devoção, proporciona um pressentimento do si-mesmo, da própria essência individual”<sup>ccxxv</sup>.

Zervas mostra que Jung já havia tido contato com os aspectos essenciais do simbolismo mandálico quando da intensa pesquisa mitológica para *Transformações e Símbolos da Libido* (1912-13), livro que precipitou a ruptura com Freud. Seu ressurgimento na verdadeira batalha espiritual que teve lugar no e com seu próprio mundo interior, em especial entre 1913 e 1921 (ano de sua primeira grande publicação após a crise, o livro *Tipos Psicológicos*), mostra o valor que estes círculos tiveram como tradução gráfica das etapas de um processo intrapsíquico de integração dos opostos; interessante notar que uma das mandalas que Jung rascunha no período de serviço militar em 1917 respondia, segundo Zervas, ao constrangimento decorrente da *acusação*, por parte de uma colaboradora íntima, Maria Moltzer, de que sua própria obra teórica era expressão da vocação de um artista, não de um cientista.

O fato de Jung encarar esse diagnóstico de uma das musas inspiradoras de seu conceito de *anima* (personificação feminina do inconsciente dos homens) como um vaticínio angustiante é interessante; mostra como o projeto *profético*<sup>ccxxvi</sup> por trás da obra de Jung precisava, aos olhos do seu portador, não se despir completamente da legitimidade específica que na sociedade moderna é concedida aos cientistas.

Fazer como seu ex-colaborador Franz Riklin, isto é, trocar a ciência da alma pela carreira de artista, era um caminho para o qual não lhe faltaria talento; mas o afastaria, senão da *experiência* da Verdade – a grande arte tinha para ele o poder de traduzir em símbolos o inconsciente coletivo e as tendências profundas de cada época –, ao menos da *objetividade* da razão crítica que parecia, vide a insistência em teorizar paralelos supostamente universais de fantasias psicóticas, um antídoto para o seu próprio temor de naufragar no mar instável das conjecturas metafísicas. Para além da emoção do lidar (como Nise da Silveira gostava de sintetizar o trabalho estético de seus pacientes) com os mistérios do inconsciente coletivo, ele precisava não apenas *acreditar* e expressar artisticamente uma crença, mas *saber*, parafraseando a célebre resposta que deu, perto do fim da vida, quando perguntado pela BBC sobre a existência de Deus.

Hoerni aponta seis fases fundamentais dos trabalhos visuais de Jung (p. 14-15). Vamos aqui comentar duas delas:

#### 1ª Fase: Entre cerca de 1885-1895

Desenhos de fantasias: castelos, cidades e cenas de batalhas em lápis de grafite ou bico de pena, mencionados por Jung na autobiografia *Memórias, Sonhos, Reflexões*<sup>ccxxvii</sup>. É paradoxal, mas não de todo incompreensível – se pensarmos na vontade de castrar nem sempre ausente das instituições educacionais – que o então menino Carl, estudante do

ginásio na Basileia, tenha sido dispensado das aulas de desenho por uma suposta *falta de aptidão*. A questão é que “sua habilidade espontânea para o desenho” só se fazia notar quando esta “dependia essencialmente do meu sentimento, circunstância que eu desconhecia nessa época. Sabia desenhar apenas o que ocupava a minha imaginação. O que me propunham, entretanto, era a cópia de modelos de divindades gregas, os olhos cegos e inexpressivos; como eu não me saísse bem, meu professor pensou que eu necessitava de algo naturalístico e colocou diante de mim a estampa de uma cabeça de cabra. Fracasei completamente, e isso representou o fim de minhas aulas de desenho”<sup>CCXXVIII</sup>.

Aqui temos um indicador sugestivo de que a *habilidade espontânea* de Jung, não só quando menino, e não só para o desenho, mas como o psicólogo e mestre espiritual consagrado da idade madura, jamais se sentiria muito à vontade nos limites de uma mera *imitação* de tipo realista-naturalista do real, tendendo antes à *introversão* – um de seus conceitos mais famosos –, segundo a qual é o recôndito da alma que guarda as chaves e os recursos da expressão *verdadeira* de si mesmo. É expressionista, segundo Hoerni, o trabalho com as cores – o é também a dramaticidade das nuvens – no segundo período *artístico* de Jung, o das paisagens em aquarela, guache ou pastel, entre 1895 e 1905.

Tampouco é na “cópia” de deuses já excessivamente codificados que se baseará a importantíssima revalorização simbólica que a psicologia junguiana faria da religião como instância *experencial* da alma humana, independentemente da validade metafísica dos dogmas das diferentes confissões.

#### 4ª Fase: Cerca de 1915-1928

Imagens interiores em diversos meios, como guache em papel ou pergaminho, bem como esculturas em madeira, algumas delas pintadas. Esta fase é de importância central, tendo sido descrita em detalhes por Jung nas suas *Memórias*, no capítulo sobre o *confronto com o inconsciente* que se iniciou para ele, como verdadeiro rito iniciático de descida às trevas limítrofes da psicose, após a traumática ruptura da amizade e da colaboração profissional com Freud. Desta experiência resultaria não só a profusão dionisíaca de mandalas, castelos, flores, monstros e fantasmas míticos como Filêmon, Salomé e o profeta Elias que povoam *O Livro Vermelho*, como também a gestação de ingredientes essenciais do “sonho de ciência”<sup>CCXXXIX</sup>, que, enquanto sonho, está para Apolo como a embriaguez está para Dionísio, da obra teórica futura de Jung.

É o caso do conceito de imaginação ativa, técnica que, através da expressão verbal, pictórica ou corporal (pela dança, por exemplo), propõe ao paciente que se permita abrir espaço às tramas inconscientes por trás de seus sintomas e anseios, tramas as quais, como explica a teoria dos complexos de tonalidade emocional e enraizamento arquetípico, tendem sempre a algum grau de *personificação* em figuras benévolas e terríveis da própria vida imediata do sujeito ou de escala mais abstrata, que a oficina conceitual junguiana tenta esculpir com nomes como Grande Mãe, anima/animus, sombra, o Velho Sábio e imago Dei (imagem de Deus).

A expertise estética de Jung, que se pode atestar também pela série exuberante da seção “Galeria” (p. 54-179), é fruto de uma experimentação autodidata com os mais diversos meios e materiais (discutidos em detalhes no capítulo assinado por Jill Mellick,

p. 219-233), sobressaindo-se, porém, uma predileção por “técnicas lentas nas quais a obra tomava forma através de elaboração cuidadosa, por exemplo, em guache sobre papel e pergaminho, e mais tarde em esculturas e relevos em madeira e arenito”. Tal afinidade é sintomática em um homem cuja vida e obra são marcadas pelo descompasso<sup>ccxxx</sup> em relação aos ritmos cada vez mais frenéticos e ruidosos de uma modernidade marcada pela superprodução de simulacros e indigência simbólica.

A ocupação prioritária com os alquimistas medievais, a partir sobretudo dos anos 1930, desdobra teoricamente o deleite que desde muito jovem o alegra e acalma, ao deixar fluírem suas fantasias no contato inventivo com a matéria (termo que etimologicamente remete a *mater*, um dos eixos arquetípicos centrais de uma psicologia tão *materna* quanto as de Freud e Lacan são paternas) que nos molda, ao mesmo tempo que é moldada por nós, seja com os chicotes da dominação técnica ou pelo amoroso abraço estético (parafrazeando a noção reichiana do *abraço genital*) em que homem e mundo podem se revelar e se entregar um ao outro como parceiros e cúmplices da criação do novo e do tornar-se o que se é.

A apoteose deste pendor que remonta não só aos velhos mestres alquímicos, mas também ao romantismo alemão, se nota na célebre Torre de Bollingen, que Jung edifica, em diversas etapas, entre 1923 e 1956. Trata-se de uma espécie de santuário primitivo que, sendo preenchido com suas pinturas de parede, esculturas de pedra e relevos, lhe servia como contraponto eremítico à vida de chefe de família e profissional renomado que levava na casa em Kusnacht, onde morava com mulher e filhos e mantinha seu consultório psicoterapêutico.

Muito interessante é também o capítulo em que Thomas Fischer e Bettina Kaufmann tratam da relação entre Jung e a arte moderna (p. 21-33). Uma relação de tensão, se lembrarmos as controvérsias geradas pelos artigos de revista do psicólogo suíço, ambos de 1932, sobre Pablo Picasso “e seu irmão” James Joyce<sup>ccxxxi</sup>.

Jung, lastreado em sua formação psiquiátrica e nos anos de trabalho no hospital Burgholzli, compara as imagens e tonalidade emocional de telas cubistas e do *Ulisses* com as representações mentais típicas de pacientes esquizofrênicos. Isso bastou para fazer dele alvo de uma torrente de protestos por parte de fãs, críticos literários e historiadores da arte. Foi acusado de não entender nada da arte moderna.

Jung, é verdade, nunca escondeu seu desconforto com os “mestres da fragmentação dos conteúdos estéticos e acumuladores de estilhaços engenhosos”, como admitiria quase 30 anos depois, em carta a um dos mais importantes teóricos da arte – e, diga-se de passagem, entusiasta editor das *Collected Works* de Jung – da época, Herbert Read. E sempre fez questão de dizer que a psicologia podia reivindicar um olhar muito específico, de tipo fenomenológico, sobre a dimensão psíquica da obra de arte, e não sobre sua essência em si, irreduzível a outros pressupostos senão os da própria estética<sup>ccxxxii</sup>.

Mas, se ao *teórico* Jung, mais visível ao grande público, a arte moderna interessava como um sintoma das tendências caóticas da alma moderna, o Jung *artista*, trazido à tona de modo inédito neste livro, não parece tão distante daquela estética, em aspectos como o expressionismo e a atração pelo primitivo, bem como da *luta psíquica* que subjaz a ela. Uma luta contra a ameaça de fragmentação interior e exterior num mundo que, em 1913, ano em que se lança a seu *Livro Vermelho* (referência à cor da capa do

livro que utilizou), a Europa está prestes a mergulhar num mar de sangue<sup>ccxxxiii</sup>. A hostilidade ao Dada, contrastante com a exaltação do *gênio* de Salvador Dalí (p. 27), indica que o tipo de arte moderna mais caro a Jung não se limita a exprimir o absurdo e o disforme, permitindo ao leitor/espectador o *prazer de compreender*, o acesso, nos escombros das ideias claras e distintas, a uma inteligibilidade suprarracional. Isso o aproxima também da escola simbolista (p. 23); e nos ajuda, de resto, a intuir o porquê da força de determinados símbolos na imaginação pictórica do próprio Jung, sua atração precoce por cenas de batalha (p. 57) e também pela segurança algo angustiosa oferecida por fortificações como os castelos (p. 56; 64s), análogos à própria ideia de mandala enquanto círculo “protetor” contra o assédio de forças psíquicas anarquizantes.

A “liberdade em cor, motivo e perspectiva” da ilustração da capa do volume guarda muita semelhança, como diz Daniel Niehs no Prefácio, com certas tendências das vanguardas do início do século XX. Medea Hoch, por sua vez, salienta a grande afinidade entre a visão simbólica que Jung tinha – e punha em prática – sobre as cores e “a investigação por Wassily Kandinsky dos efeitos psicológicos específicos das cores, bem como as correspondências forma/cor e os fenômenos sinestésicos resultantes” (p. 35). Tanto Jung como Kandinsky foram, neste aspecto, descendentes diretos das pesquisas de Goethe, um século antes, acerca das conexões entre cor e sentimento.

Assim, *A Arte de C. G. Jung* convida os admiradores do mestre suíço a (ad)mirar o quão ele foi fiel, também pelo papel do fazer artístico na sublimação de suas crises e na gestação de sua obra, ao imperativo de conjunção dos opostos (como a razão teórica e a imaginação estética) que a psicologia junguiana aponta como meta essencial do chamado processo de individuação. Mais que *provas empíricas* como se esperaria de uma ciência de cunho positivista, o que está em jogo aqui é a dimensão, tão valorizada por Walter Benjamin, da vida como *experiência*, em contraponto à mera vivência; a vida como autoexperimentação, *livro vermelho* da paixão criadora, gesta memorável prenhe em lições existenciais.

O que esse Jung pintor e escultor deixa entrever é um Jung psicólogo que camufla em conceitos um chamamento mais fundamental ao Ser essencial, ao *si mesmo* artesão que em cada um de nós transcende os egos industrializados e a jaula de ferro burocrática em que nos desgastamos e nos divertimos na agonia das rotinas em vão.