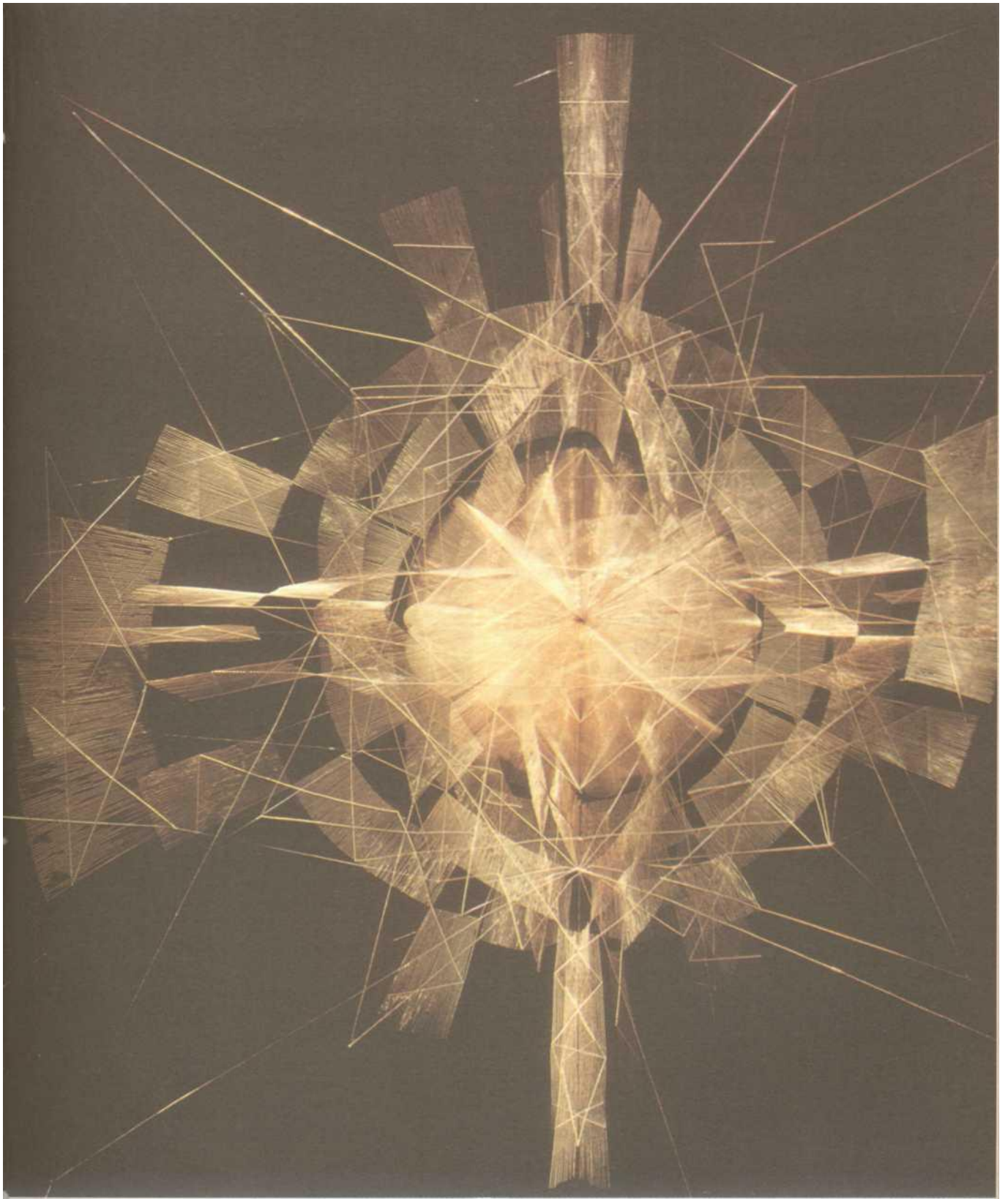


4 O simbolismo nas artes plásticas

Aniela Jaffé

Varição dentro de uma esfera n° 10:0 sol, por Richard Lipp



Símbolos sagrados: a pedra e o animal

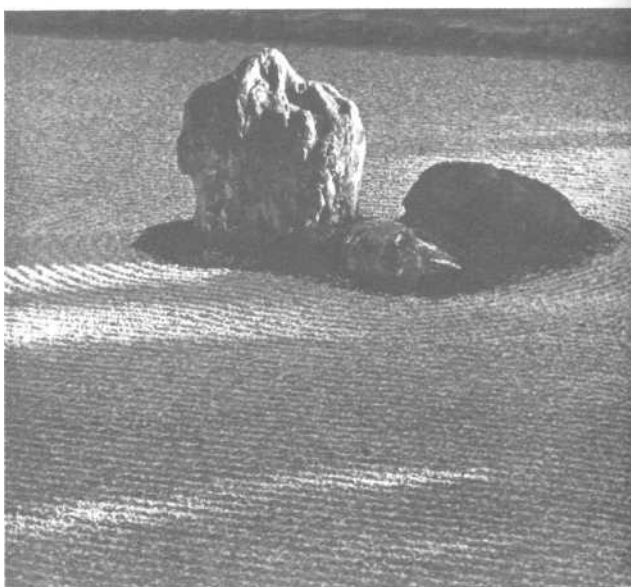
A história do simbolismo mostra que tudo pode assumir uma significação simbólica: objetos naturais (pedras, plantas, animais, homens, vales e montanhas, lua e sol, vento, água e fogo) ou fabricados pelo homem (casas, barcos ou carros) ou mesmo formas abstratas (os números, o triângulo, o quadrado, o círculo). De fato, todo o cosmos é um símbolo em potencial.

Com sua propensão para criar símbolos, o homem transforma inconscientemente objetos ou formas em símbolos (conferindo-lhes assim enorme importância psicológica) e lhes dá expressão, tanto na religião quanto nas artes visuais. A interligada história da religião e da arte, que remonta aos tempos pré-históricos, é o registro deixado por nossos antepassados dos símbolos que tiveram especial significação para eles e que, de alguma forma, os emocionaram. Mesmo hoje em dia, como mostram a pintura e a escultura modernas, continua a existir viva interação entre religião e arte.

Na primeira parte desta exposição sobre o simbolismo nas artes plásticas pretendo examinar alguns dos problemas específicos que foram, de uma maneira universal, sagrados ou misteriosos para o homem. No restante do capítulo tratarei do fenômeno da arte do século XX, não sob o ângulo da sua utilização como símbolo, mas em termos da sua significação como o *próprio símbolo* — isto é, como uma expressão simbólica das condições psicológicas do mundo moderno.

Nas páginas seguintes, escolhi três motivos recorrentes para ilustrar a presença e a natureza do simbolismo na arte, em várias e diferentes épocas: a pedra, o animal e o círculo. Cada um destes símbolos teve uma significação psicológica que se manteve constante, desde as mais primitivas expressões da consciência até as mais sofisticadas formas da arte do século XX.

Sabemos que mesmo a pedra não trabalhada tinha uma significação altamente simbólica para as sociedades antigas e primitivas. Pedras naturais e em forma bruta eram, muitas vezes, consideradas morada de espíritos ou deuses, e nas culturas primitivas utilizavam-nas co-



mo lápides, marcos ou objetos de veneração religiosa. Podemos considerar este emprego da pedra como uma forma primitiva de escultura — uma primeira tentativa de dar à pedra maior poder expressivo do que o oferecido pelo acaso ou pela natureza.

A história do sonho de Jacó, no Velho Testamento, é um exemplo típico de como, há milhares de anos, o homem sentia que um deus vivo ou um espírito divino estavam corporificados numa pedra e de como a pedra veio, então, a tornar-se um símbolo:

E Jacó. . . foi a Haran. E chegou a um lugar onde passou a noite, porque já o sol era posto, e tomou uma das pedras daquele lugar e a pôs por sua cabeça, e deitou-se ali para dormir. E sonhou: e eis uma escada colocada na terra, cujo topo alcançava os céus; e eis que os anjos de Deus subiam e desciam por ela. E eis que o Senhor estava em cima dela e disse: Eu sou o Senhor, o Deus de Abraão teu pai, e o Deus de Isaac: esta terra, em que estás deitado, t'a darei a ti e à tua semente.

Acordado, do seu sono, disse Jacó: Certamente o Senhor está neste lugar; e eu não o sabia. E temeu,

e disse: Quão terrível é este lugar! Este não é outro lugar senão a casa de Deus, e esta é a porta dos céus. Então levantou-se Jacó pela manhã de madrugada e tomou a pedra que tinha posto por sua cabeça e a pôs por coluna, e derramou azeite em cima dela. E deu àquele lugar o nome Beth-el.

Para Jacó, a pedra fazia parte integrante da revelação. Era o mediador entre ele e Deus.

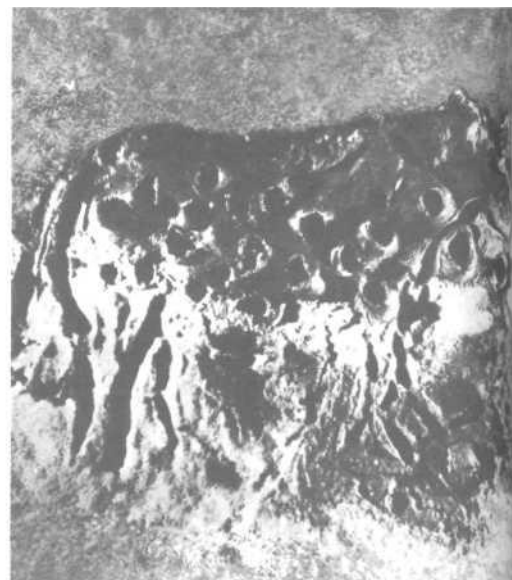
Em muitos santuários de pedra primitivos a divindade é representada não por uma única pedra mas por muitas pedras brutas, arrumadas em configurações precisas (os alinhamentos geométricos de pedras na Bretanha e o círculo de pedras de Stonehenge são exemplos famosos). Arranjos de pedras brutas são, também, parte importante nos jardins altamente civilizados do zen-budismo. Sua disposição não é geométrica e parece devida ao mero acaso. São, no entanto, a expressão da mais refinada espiritualidade.

Muito cedo o homem começou a tentar exprimir aquilo que sentia ser a alma ou o espírito de uma rocha trabalhando-a de forma distinta. Em muitos casos, a forma era uma aproximação mais ou menos definida da figura

Acima, á esquerda, os alinhamentos de pedra do Carnac, na Bretanha, que datam do ano 2000 A.C. - pedras toscas alinhadas em fileiras que se julga terem sido utilizadas em rituais sacros e procissões religiosas. À esquerda, pedras brutas sobre a areia trabalhada, em um jardim de pedra zen-budista (no templo Ryoanji, Japão). Embora aparentemente natural, o arranjo de pedras expressa, na verdade, uma espiritualidade altamente refinada.

À direita, um menir pré-histórico - uma rocha esculpida superficialmente com forma feminina (provavelmente uma deusa-mãe). À extrema direita, uma escultura de Max Ernst (nascido em 1891) onde a forma natural da pedra sofreu poucas alterações.





humana — por exemplo, os antigos menires que esboçam toscamente as linhas de um rosto, ou as hermas nascidas dos marcos divisórios da antiga Grécia, ou os vários ídolos primitivos com feições humanas. A animização da pedra é explicada como a projeção de um conteúdo mais ou menos preciso do inconsciente sobre a pedra.

A tendência primitiva de apenas sugerir uma figura humana, conservando muito da forma natural da pedra, pode ser encontrada também na escultura moderna. Muitos exemplos mostram-nos a preocupação do artista em manter a "expressão própria" da pedra; usando-se uma linguagem mitológica, permite-se que a pedra "fale por ela mesma". E o caso da obra do escultor suíço Hans Aeschbacher, do escultor americano James Rosati e do alemão Max Ernst. Em uma carta de Maloja, datada de 1935, escreve Ernst: "Alberto (o artista suíço Giacometti] e eu estamos atacados de esculturite. Trabalhamos grandes e pequenos blocos de granito, na moraina da geleira Forno. Maravilhosamente polidos pelo tempo, pela geada e pelas intempéries, eles já são fantasticamente belos por si mesmos. Mão humana alguma consegue fazer isso. Portanto, por que não deixar o trabalho essencial à natureza e nos limitarmos a rabiscar sobre estas pedras as ruínas do nosso próprio mistério?"

O que Ernst queria dizer por "mistério" não está explicado. Mais adiante, neste capítulo, tentarei mostrar que os "mistérios" do artista moderno não são muito diferentes daqueles dos velhos mestres que conheciam o "espírito da pedra".

O relevo dado por muitos escultores a este "espírito" é uma indicação da indefinível e móvel fronteira existente entre religião e arte. Algumas vezes uma não se pode separar da outra. A mesma ambivalência pode ser encontrada em um outro motivo simbólico, existente nas obras de arte mais antigas: o símbolo do animal.

As figuras de animal recuam até o último período glaciário (entre 60.000 e 10.000 anos A.C.). Foram descobertas nas paredes de cavernas da França e da Espanha no final do último século, mas só no início deste século é que os arqueólogos começaram a perceber sua extrema importância e a pesquisar o seu significado. Estas pesquisas revelaram uma cultura pré-histórica infinitamente remota, de cuja existência jamais se suspeitara.

Mesmo hoje em dia um estranho sortilégio parece assombrar as cavernas onde estão os baixos-relevos e as pinturas. De acordo com um historiador de arte, o alemão Herbert Kuhn, os habitantes das regiões da África, Espanha, França e Escandinávia onde estas pinturas foram encontradas recusavam-se a chegar perto destas cavernas. Uma espécie de temor religioso, ou talvez um medo dos espíritos que pairavam entre as rochas e as pinturas, os detinha. Viajantes nômades ainda depositam oferendas votivas diante das velhas pinturas rupestres na África do Norte. No século XV, o Papa Calisto II proibiu a realização de cerimônias religiosas na "caverna com pinturas de cavalos". Não sabemos a que caverna se referia o Papa, mas não temos dúvidas de que seria uma caverna da Idade Glacial, com animais pintados. Tudo isto demonstra que ca-

À extrema esquerda, pinturas de animais nas paredes das cavernas de Lascaux. As pinturas não eram apenas decorativas: tinham uma função mágica. À esquerda, desenho de um bisão coberto de marcas de flecha e lança. Os moradores das cavernas acreditavam que "matando" ritualmente a imagem, ficava mais garantido matarem o próprio animal.

Mesmo hoje em dia a destruição de uma efígie ou de uma estátua significa a morte simbólica da pessoa representada. À direita, uma estátua de Stálin destruída pelos húngaros revoltados, em 1956; ao lado, rebeldes enforcam um busto do antigo *premier* húngaro stalinista, Matyas Rakosi.



vernas e rochas com desenhos de animais foram sempre instintivamente investidas de uma função religiosa, como lhes acontece desde a sua origem. O nume do lugar resistiu aos séculos.

Em numerosas cavernas o visitante de agora deve caminhar através de passagens estreitas, escuras e úmidas até chegar ao local onde se abrem, de repente, as grandes "câmaras" pintadas. Este acesso difícil parece expressar o desejo dos homens primitivos de salvaguardar dos olhares comuns o que estas cavernas guardavam e todas as cerimônias que ali aconteciam, além de proteger o seu mistério. A repentina e inesperada visão das pinturas, recebida após uma progressão trabalhosa e amedrontadora através das passagens escuras, devia causar uma enorme impressão ao homem primitivo.

As pinturas paleolíticas das cavernas consistem, quase inteiramente, de figuras de animais cujos movimentos e posturas foram observados na natureza e reproduzidos com grande habilidade artística. Há no entanto muitos detalhes que mostram ter havido a intenção de fazer das figuras mais do que simples reproduções. Escreve Kühn: "O curioso é que um bom número de pinturas foi utilizado como alvo. Em Montespan há um cavalo sendo impelido para uma armadilha; está crivado de marcas de projéteis. Um urso de argila, na mesma caverna, apresenta 42 orifícios."

Estas imagens sugerem uma espécie de magia, como a praticada hoje pelas tribos de caçadores da África. O animal pintado tem a função de um *double*, isto é, de um substituto. Com o seu

massacre simbólico os caçadores antecipam e asseguram a morte do animal verdadeiro. É uma forma de "simpatia", baseada na "veracidade" atribuída ao substituto: o que acontece com a pintura deve acontecer com o original. A explicação psicológica subjacente é uma forte identificação entre o ser vivo e sua imagem, que é considerada a alma daquele ser. (Esta é uma das razões por que um grande número de gente primitiva, hoje em dia, evita ser fotografada.)

Outras pinturas de cavernas provavelmente serviram como ritos mágicos de fecundidade. Mostram animais no instante do acasalamento, como o casal de bisões da caverna Tuc d'Audubert, na França. Assim, as reproduções realísticas dos animais eram enriquecidas por elementos de magia e ganhavam significação simbólica: tornavam-se a imagem da essência viva do animal.

As mais interessantes figuras pintadas nas cavernas são as de seres semi-humanos disfarçados em animais, por vezes encontrados ao lado da imagem do animal verdadeiro. Na caverna Trois Frères, na França, vê-se um homem envolto por uma pele de animal tocando uma flauta primitiva, como se quisesse enfeitiçar os bichos. Na mesma caverna existe a pintura de um ser humano que dança, com chifres de veado, cabeça de cavalo e patas de urso. Este personagem, dominando uma massa de algumas centenas de animais, é, sem dúvida, o "Rei dos Animais".

Os usos e costumes de certas tribos africanas primitivas de hoje podem trazer alguma luz sobre o significado que teriam estas figuras misteriosas e indubitavelmente simbólicas. Nas

iniciações, nas sociedades secretas e mesmo na instituição monárquica destas tribos, os animais e as máscaras de animais têm um papel muito importante; o rei e o chefe são animais — em geral leões ou leopardos. Vestígios destes costumes ainda permanecem no título do último imperador da Etiópia, Hailé Selassié ("O Leão de Judá") ou no título honorífico do Dr. Hastings Banda ("O Leão de Malawi").

Quanto mais recuarmos no tempo, ou quanto mais primitiva e mais próxima à natureza for a sociedade, mais ao pé da letra devem ser considerados estes títulos. Um chefe primitivo não se disfarça apenas de animal; quando aparece nos ritos de iniciação inteiramente vestido com sua roupa de animal, ele *é* o animal. Mais ainda, é o espírito do animal, um demônio aterrador que pratica a circuncisão. Nestas ocasiões ele encarna ou representa o ancestral da tribo e do clã, portanto o próprio deus original. Representa e é o totem animal. Assim, não há engano em vermos na figura do homem-animal que dança na caverna Trois Frères uma espécie de chefe, transformado pelo disfarce em um animal demoníaco.

Com o passar dos tempos, a roupa ou a fantasia completa de animal foi substituída, em muitos lugares, por máscaras de animais e de demônios. Os homens primitivos empregavam toda a sua habilidade artística nestas máscaras e algumas delas têm uma força e uma intensidade de expressão insuperáveis. E são, muitas vezes,

objeto da mesma veneração dedicada ao deus ou ao demônio. Máscaras de animais fazem parte da arte popular de muitos países modernos, como a Suíça, e também dos antigos dramas japoneses *No*, ainda representados no Japão moderno e onde são utilizadas máscaras admiravelmente expressivas. A função simbólica da máscara é a mesma do disfarce completo do animal original. A expressão do indivíduo humano desaparece, mas em seu lugar o portador da máscara adquire a dignidade e a beleza (e também a expressão aterradora) de um demônio animal. Em termos psicológicos, a máscara transforma o seu portador em uma imagem arquetípica.

A dança, que originalmente nada mais era que um complemento do disfarce animal, com movimentos e gestos apropriados, foi provavelmente acrescentada à iniciação e a outros ritos. Era, a bem dizer, uma dança de demônios executada em homenagem a um demônio. Na argila macia da caverna Tuc d'Audubert, Herbert Kühn encontrou sinais de pegadas ao redor das figuras de animais. Mostram que a dança fazia parte dos ritos da Idade Glacial. "Só se pode ver a marca dos calcanhares", escreve Kühn. "Os dançarinos moviam-se como bisões. Teriam dançado uma dança de bisões para assegurar a fertilidade e a proliferação dos animais que matriariam mais tarde."

Em seu capítulo introdutório, o Dr. Jung assinalou a relação íntima, ou mesmo a iden-



À extrema esquerda, uma pintura pré-histórica da caverna Trois Frères incluindo (canto inferior, à direita) uma figura humana, talvez um xamã, com chifres e patas. Vários exemplos de danças de "animais": à esquerda, uma dança birmanesa de búfalos, na qual os dançarinos mascarados são possuídos pelo espírito do animal; à direita, uma dança boliviana do diabo, onde os dançarinos usam máscaras de animais demoníacos; à extrema direita, uma antiga dança popular do sudeste da Alemanha, com os dançarinos disfarçados em feiticeiras e em "homens selvagens" de aspecto animal.

tificação, entre o nativo e o seu totem animal (ou "alma do mato"). Existem cerimônias especiais para o estabelecimento desta relação, sobretudo nos ritos de iniciação dos meninos. Os rapazes tomam posse da sua "alma animal" e ao mesmo tempo sacrificam o seu próprio "ser animal" através da circuncisão. Este duplo processo é que o admite no clã totêmico, estabelecendo o seu relacionamento com o seu totem animal. Vai tornar-se, acima de tudo, um homem e (num sentido mais amplo) um ser humano.

Os africanos da costa oriental descreviam os incircuncisos como "animais": não haviam recebido uma alma animal nem sacrificado a sua "animalidade". Em outras palavras, já que nem o lado humano nem o lado animal da alma de um menino incircuncisado se tinha tornado consciente, o que predominava era o seu aspecto animal.

O motivo animal simboliza habitualmente a natureza primitiva e instintiva do homem. Mesmo os homens civilizados não desconhecem a violência dos seus impulsos instintivos e a sua impotência ante as emoções autônomas que irrompem do inconsciente. Esta é uma realidade ainda mais evidente nos homens primitivos, cuja consciência é menos desenvolvida e que estão menos bem equipados para suportar as tempestades emocionais. No primeiro capítulo deste livro, quando discute os meios pelos quais o homem desenvolve o seu poder de reflexão, o Dr. Jung cita o exemplo de um africano enraivecido

que mata seu filhinho. Quando o homem recobrou o sangue-frio, ficou acabrunhado de dor e remorso pelo que fizera. Neste caso, um impulso negativo escapou ao controle do indivíduo e fez sua obra de morte, independente da vontade consciente. O animal-demônio é um símbolo altamente expressivo deste impulso. O caráter intenso e concreto da imagem permite que o homem se relacione com ela como representativa do poder irresistível que existe dentro dele. E porque a teme procura abrandá-la através de sacrifícios e ritos.

Grande número de mitos diz respeito ao animal original que deve ser sacrificado para assegurar a fertilidade ou mesmo a criação. Um exemplo desta prática é o sacrifício de um touro por Mitras, o deus-sol dos persas, dando origem à Terra com toda a sua riqueza e fecundidade. Na lenda cristã de São Jorge matando o dragão também aparece o mesmo sacrifício ritual primitivo.

Nas religiões e na arte religiosa de quase todas as raças os atributos animais associam-se aos deuses supremos, ou estes deuses são representados como animais. Os antigos babilônios projetavam seus deuses nos céus, sob a forma dos signos do Zodíaco: o Leão, o Escorpião, o Touro, o Peixe etc. Os egípcios representavam a deusa Hator com cabeça de vaca, o deus Amon com cabeça de íbis ou sob a forma de um cinocéfalo. Ganesha, o deus hindu da sorte, tem corpo humano e cabeça de elefante,



Vishnu é um javali, Hanuman é um deus-macaco etc. (Os hindus, incidentalmente, não colocam os homens em primeiro lugar na hierarquia dos seres: o elefante e o leão estão acima dele.)

Na mitologia grega encontramos inúmeros símbolos animais. Zeus, o pai dos deuses, muitas vezes se aproxima das jovens a quem ama sob a forma de um cisne, um touro ou uma águia. Na mitologia germânica, o gato é consagrado à deusa Freya, enquanto o javali, o corvo e o cavalo o são a Wotan.

Mesmo no cristianismo, o simbolismo animal representa um papel surpreendentemente importante. Três dos evangelistas têm emblemas de animais: São Lucas, o boi; São Marcos, o leão, e São João, a águia. Apenas São Mateus é representado como um homem ou um anjo. O próprio Cristo aparece simbolicamente como o Cordeiro de Deus ou como o Peixe; é também a serpente, louvada na cruz, o leão, e, em alguns casos raros, um unicórnio. Estes atributos animais de Cristo indicam que mesmo o Filho de Deus (a personificação suprema do homem) não prescinde da sua natureza animal, do mesmo modo que da sua natureza espiritual. Considera-se tanto o subumano como o sobre-humano como partes do reino divino. Esta relação entre os dois aspectos do homem é admiravelmente simbolizada na imagem do nascimento de Cristo em um estábulo, entre animais.



À esquerda, máscara usada nos antigos dramas No japoneses, em que os atores, muitas vezes, fazem o papel de deuses, espíritos ou demônios. Acima, à direita, um ator no drama japonês Kabuki, vestido como um herói medieval e com uma maquilagem que imita a máscara.



A profusão de símbolos animais na religião e na arte de todos os tempos não acentua apenas a importância do símbolo: mostra também o quanto é vital para o homem integrar em sua vida o conteúdo psíquico do símbolo, isto é, o instinto. O animal em si não é bom nem mau; é parte da natureza e não pode desejar nada que a ela não pertença. Em outras palavras, ele obedece a seus instintos. Estes instintos por vezes nos parecem misteriosos, mas guardam correlação com a vida humana: o fundamento da natureza humana é o instinto.

Mas no homem, o "ser animal" (que é a sua psique instintual) pode tornar-se perigoso se não for reconhecido e integrado na vida do indivíduo. O homem é a única criatura capaz de controlar por vontade própria o instinto, mas é também o único capaz de reprimi-lo, distorcê-lo e feri-lo — e um animal, para usarmos de uma metáfora, quando ferido, atinge o auge da sua selvageria e periculosidade. Instintos reprimidos podem tomar conta de um homem, e, mesmo, destruí-lo.

O sonho, muito comum, em que o sonhador é perseguido por um animal indica, quase sempre, que um instinto se dissociou da consciência e deve ser (ou está tentando ser) readmitido e integrado na vida do indivíduo. Quanto mais perigoso o comportamento no animal no sonho mais inconsciente é a alma primitiva instintiva do sonhador e mais imperativa a sua integração à sua vida para que seja evitado algum mal irreparável.

Instintos reprimidos e feridos são os perigos que rondam o homem civilizado; impulsos desenfreados são os piores riscos que ameaçam o homem primitivo. Em ambos os casos o "animal" encontra-se alienado da sua natureza verdadeira; e para ambos a aceitação da alma animal é a condição para alcançar a totalidade e a vida plena. O homem primitivo precisa domar o animal que há dentro dele e torná-lo um companheiro útil; o homem civilizado precisa cuidar do seu eu para dele fazer um amigo.

Outros colaboradores deste livro discutiram a importância dos motivos da pedra e do animal em termos de sonho e de mito; eu os utilizei aqui apenas como exemplos, de ordem geral, da recorrência destes símbolos vivos através da história da arte (em especial da arte religiosa). Vamos agora examinar, com o mesmo enfoque, um símbolo universal de enorme força: o círculo.



Exemplos de símbolos animais de divindades pertencentes a três religiões: no alto da página, o deus hindu Ganesha (escultura pintada no Palácio Real do Nepal), deus da prudência e da sabedoria; acima, o deus grego Zeus sob a forma de um cisne (com Leda); à direita, nas duas faces de uma moeda medieval, o Cristo crucificado apresentado como homem e como serpente.

O símbolo do círculo

A Dra. M.-L. von Franz explicou o círculo (ou esfera) como um símbolo do *self*: ele expressa a totalidade da psique em todos os seus aspectos, incluindo o relacionamento entre o homem e a natureza. Não importa se o símbolo do círculo está presente na adoração primitiva do sol ou na religião moderna, em mitos ou em sonhos, nas *mandalas* desenhadas pelos monges do Tibete, nos planejamentos das cidades ou nos conceitos de esfera dos primeiros astrônomos, ele indica sempre o mais importante aspecto da vida — sua extrema e integral totalização.

Um mito indiano da criação conta que o deus Brama, erguido sobre um imenso lótus de milhares de pétalas, voltou seus olhos para os quatro pontos cardeais. Esta inspeção quádrupla, feita do círculo do lótus, era uma espécie de orientação preliminar, uma tomada de contas indispensável antes de ele começar o seu trabalho da criação.

Conta-se história semelhante a respeito de Buda. No momento do seu nascimento, uma flor de lótus nasceu da terra e ele subiu em cima dela para contemplar as 10 direções do espaço. (O lótus, neste caso, tinha oito pétalas; e Buda olhou também para o alto e para baixo, perfazendo 10 direções.) Este gesto simbólico de inspeção foi a maneira mais concisa de mostrar que, desde o instante de seu nascimento, Buda foi uma personalidade única, destinada a receber luz. Sua personalidade e existência ulterior receberam o cunho da unidade.

Esta orientação espacial realizada por Brama e por Buda pode ser considerada um símbolo da necessidade de orientação psíquica do homem. As quatro funções da consciência descritas pelo Dr. Jung no capítulo inicial deste livro — o pensamento, o sentimento, a intuição e a sensação — preparam o homem para lidar com as impressões que recebe do exterior e do interior. É através destas funções que ele compreende e assimila a sua experiência. E é ainda através delas que pode reagir. A inspeção quádrupla do universo feita por Brama simboliza a integração destas quatro funções que o homem deve alcançar. (Em arte, o círculo tem muitas vezes oito raios,

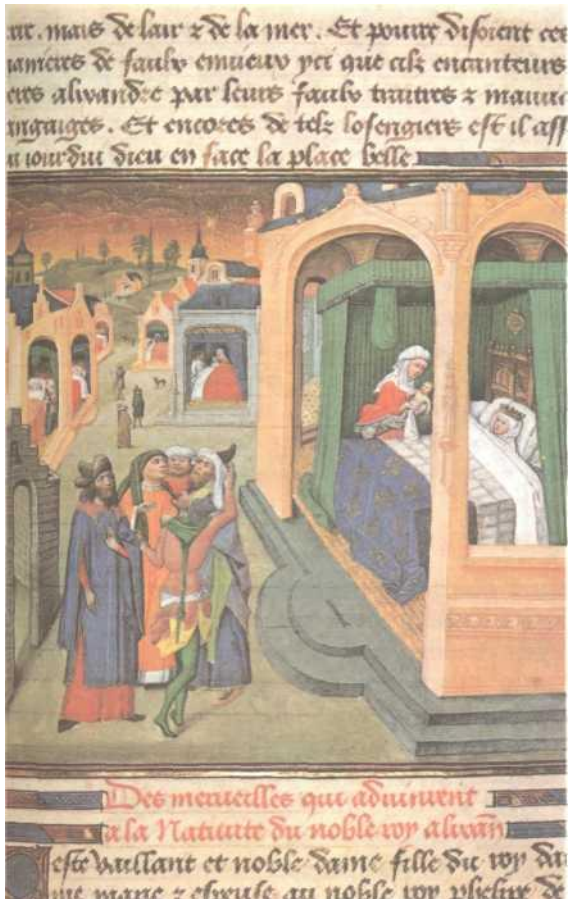
exprimindo a superposição recíproca das quatro funções da consciência, que dão lugar a quatro outras funções intermediárias — por exemplo, o pensamento realçado pelo sentimento ou pela intuição, ou o sentimento inclinando-se para a sensação.)

Nas artes plásticas da Índia e do Extremo-Oriente o círculo de quatro ou de oito raios é o padrão habitual das imagens religiosas que servem de instrumento à meditação. No lamaísmo, particularmente dos tibetanos, *mandalas* ricamente ornamentadas representam um importante papel. Em geral elas significam o cosmos na sua relação com os poderes divinos.

Entretanto, muitas destas imagens de meditação oriental são apenas desenhos geométricos; chamam-se *iantras*. Além do círculo, um motivo muito comum do *iantra* é formado por dois triângulos que se interpenetram, um apontando para cima, outro para baixo. Tradicionalmente, esta forma simboliza a união de Xiva e Shakti, as divindades masculina e feminina, e parece também na escultura em um sem-número de variações. Com relação ao simbolismo psicológico, expressa a união dos opostos — a união do mundo pessoal e temporal do ego com o mundo impessoal e intemporal do não-ego. Concluindo, esta união é a consumação e o alvo de todas as religiões: é a união da alma com Deus. Os dois triângulos interpenetrados têm um significado simbólico se-

À direita, um *iantra* (uma forma de *mandala*) composto de nove triângulos unidos. A *mandala*, simbolizando a unidade, é muitas vezes associada a seres excepcionais do mito ou da lenda. À extrema direita, uma pintura tibetana representando o nascimento de Buda; no canto esquerdo inferior, Buda dá os seus primeiros passos sobre uma cruz formada de flores circulares. Acima, à direita, nascimento de Alexandre, o Grande (ilustração de um manuscrito do século XVI), anunciado por cometas — em forma circular ou de *mandala*.





melhante ao da *mandala* circular mais comum: representam a unidade e a totalidade da psique ou *self*, de que fazem parte tanto o consciente quanto o inconsciente.

Em ambos, tanto nos triângulos *iantras* quanto nas esculturas representando a união de Xiva e Shakti, é acentuada a tensão entre os contrários. Daí o caráter marcadamente erótico e emocional de muitos destes símbolos. Esta qualidade dinâmica implica um processo — a criação ou o nascimento da unidade —, enquanto o círculo de quatro ou oito raios representa a própria unidade, isto é, uma entidade existente.

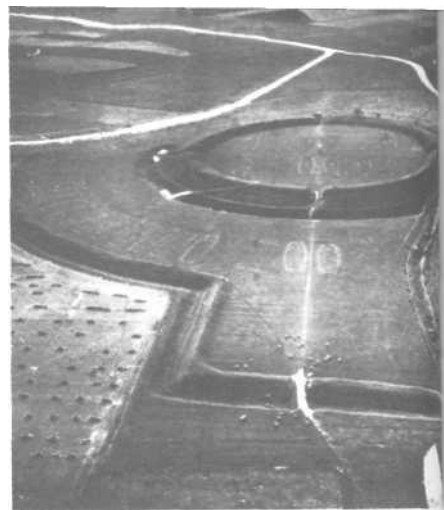
O círculo abstrato também aparece na pintura zen. Referindo-se a um quadro intitulado *O Círculo*, do famoso padre zen Sangai, outro mestre zen escreve: "Na seita zen, o círculo representa o esclarecimento, a iluminação. Simboliza a perfeição humana."

Mandalas abstratas também aparecem na arte cristã européia. Alguns dos mais admiráveis exemplos são as rosáceas das catedrais: representam o *self* do homem transposto para um plano cósmico (Dante teve uma visão da *mandala* cósmica sob a forma de uma resplandecente rosa branca). Podemos considerar *mandalas* as auréolas de Cristo e dos santos cristãos das pinturas religiosas. Em muitos casos, apenas a auréola de Cristo é dividida em quatro, uma alusão significativa ao seu sofrimento como Filho do Homem e à sua morte na cruz e, ao mesmo tempo, um símbolo da sua unidade diversificada. Nas paredes das primeiras igrejas romanas encontram-se, algumas vezes, figuras circulares abstratas; devem remontar a origens pagãs.

Na arte não-cristã estes círculos são chamados "rodas solares". Aparecem gravadas em rochedos que datam da época neolítica, quando a roda ainda não fora inventada. Como Jung assinalou, a expressão "roda solar" demonstra apenas o aspecto exterior da figura. O que realmente importa em todas as épocas é a experiência de uma imagem arquetípica interior, que o homem da Idade da Pedra expressou de



À esquerda, exemplo da *mandala* na arquitetura religiosa: o templo budista de Angkor Wat, no Camboja, uma construção quadrada com entradas pelos quatro cantos. À direita, as ruínas de um forte na Dinamarca (mais ou menos do ano 1000), construído em círculo — como na cidade fortificada (centro, à direita) de Palmanova, na Itália (construída em 1593) com suas fortificações em forma de estrela. À extrema direita, as avenidas que se juntam na Étoile, em Paris, e formam uma *mandala*.



maneira tão fiel quanto na sua pintura de touros, gazelas ou cavalos selvagens.

Encontramos muitas *mandalas* na arte pictórica cristã, como a raríssima imagem da Virgem no centro de uma árvore circular, que é símbolo divino do evônimo. As mais comuns são as que representam Cristo cercado pelos quatro evangelistas. Têm sua origem nas antigas representações egípcias do deus Horo com seus quatro filhos.

Na arquitetura a *mandala* também ocupa um lugar relevante — embora às vezes passe despercebida. Constitui o plano básico das construções seculares e sagradas de quase todas as civilizações; figura no traçado das cidades antigas, medievais e mesmo modernas. Um exemplo clássico aparece no relato de Plutarco sobre a fundação de Roma. De acordo com Plutarco, Rômulo mandou buscar arquitetos na Etrúria que lhe ensinaram costumes sacros e leis a respeito das cerimônias a serem observadas — do mesmo modo que nos "mistérios". Primeiro cavaram um buraco redondo — onde se ergue agora o Comitium, ou Congresso — e dentro dele jogaram oferendas simbólicas de frutos da terra. Depois cada homem tomou um pouco de terra do lugar onde nascera e jogou-a dentro da cova feita. A esta cova deu-se o nome de *mundus* (que também significava o cosmos). Ao seu redor Rômulo, com uma charrua puxada por um touro e uma vaca, traçou os limites da cidade em um círculo. Nos lugares planejados para as portas retirava-se a relha do arado e carregava-se a charrua.

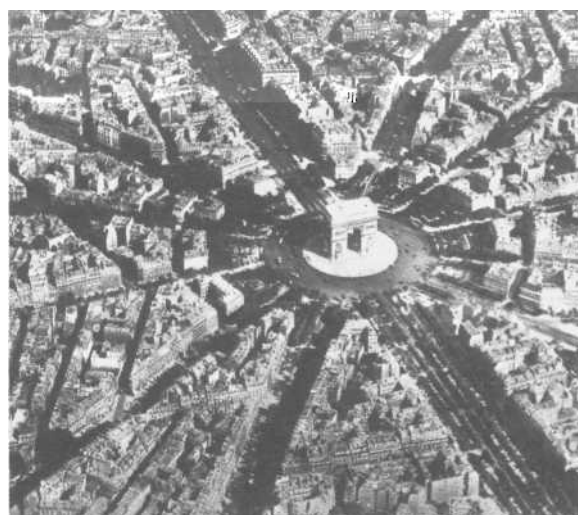
A cidade fundada sob esta cerimônia solene tinha forma circular. No entanto, a velha e famosa descrição de Roma refere-se à *urbs quadrata*, a cidade quadrada. De acordo com uma

teoria que tenta explicar esta contradição a palavra *quadrata* deve ser entendida como *quadrupartita*, isto é, a cidade circular dividida em quatro partes por duas artérias principais que corriam de norte a sul e de leste a oeste. O ponto de interseção coincidia com o *mundus* mencionado por Plutarco.

De acordo com outra teoria, a contradição pode ser compreendida como um símbolo, isto é, como a representação visual do problema matematicamente insolúvel da quadratura do círculo, que tanto preocupava os gregos e que deveria ocupar um lugar tão significativo na alquimia. Estranhamente, também Plutarco, antes de descrever a cerimônia do traçado do círculo por Rômulo, refere-se a Roma como *Roma quadrata*. Para ele, Roma era, a um tempo, um círculo e um quadrado.

Em cada uma destas teorias está sempre envolvida a *mandala* verdadeira, e isto condiz com a declaração de Plutarco de que a fundação da cidade foi ensinada a Rômulo pelos etruscos, "como nos mistérios", como um rito secreto. Era mais do que uma simples forma exterior. Por sua planta em forma de *mandala* a cidade, com seus habitantes, é exaltada acima do domínio puramente temporal. E isto é ainda acentuado pelo fato de a cidade ter um centro, o *mundus*, que estabelece a sua relação com "outro" reino, a morada dos espíritos ancestrais. (O *mundus* era coberto com uma grande pedra, chamada a "pedra da alma". Em certas ocasiões a pedra era removida e, dizia-se, os espíritos dos mortos saíam da cova.)

Inúmeras cidades medievais foram edificadas sobre a planta-baixa de uma *mandala* e rodeadas por muralhas de forma aproximadamente circular. Nestas cidades como



em Roma, as artérias principais dividiam-nas em "quartos" e levavam a quatro portões. A igreja ou a catedral erguia-se no ponto de interseção destas artérias. O modelo de inspiração destas cidades fora a Jerusalém Celeste (do Livro do Apocalipse), que tinha uma planta-baixa de formato quadrado e muralhas que comportavam três vezes quatro portões. Mas Jerusalém não tinha um templo no seu centro, já que este era a presença próxima de Deus. (A planta de uma cidade em forma de *mandala* não está fora de moda. Washington, D.C. é um exemplo atual.)

A planta-baixa em forma de *mandala* nunca foi, tanto na arquitetura clássica quanto na primitiva, ditada por considerações estéticas ou econômicas. Era a transformação da cidade em uma imagem ordenada do cosmos, um lugar sagrado ligado pelo seu centro ao "outro" mundo. E esta transformação estava conforme os sentimentos e necessidades vitais do homem religioso.

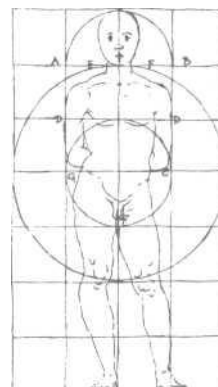
Toda construção, religiosa ou secular, baseada no plano de uma *mandala* é uma projeção da imagem arquetípica do interior do inconsciente humano sobre o mundo exterior. A cidade, a fortaleza e o templo tornam-se símbolos da unidade psíquica e, assim, exercem influência específica sobre o ser humano que entra ou que vive naquele lugar. (É inútil salientar que mesmo na arquitetura a projeção do conteúdo psíquico é um processo puramente inconsciente. "Estas coisas não podem ser inventadas", escreveu o Dr. Jung, "devendo resurgir de profundezas esquecidas para expressar as mais elevadas percepções da consciência e as mais sublimes intuições do espírito, unindo assim o caráter singular da consciência moderna com o passado milenar da humanidade.")

O símbolo central da arte cristã não é a *mandala*, mas a cruz ou o crucifixo. Até a época carolíngia a forma usual era a cruz grega ou equilateral, e portanto a *mandala* estava in-



A arquitetura religiosa medieval era baseada, comumente, no formato da cruz. À esquerda, uma igreja do século XIII (na Etiópia), talhada na rocha.

A arte religiosa da Renascença mostra um retorno à terra e ao corpo: à direita, projeto de uma igreja ou basílica circular, baseada nas proporções do corpo (desenho do artista e arquiteto italiano do século XV, Francesco di Giorgio).

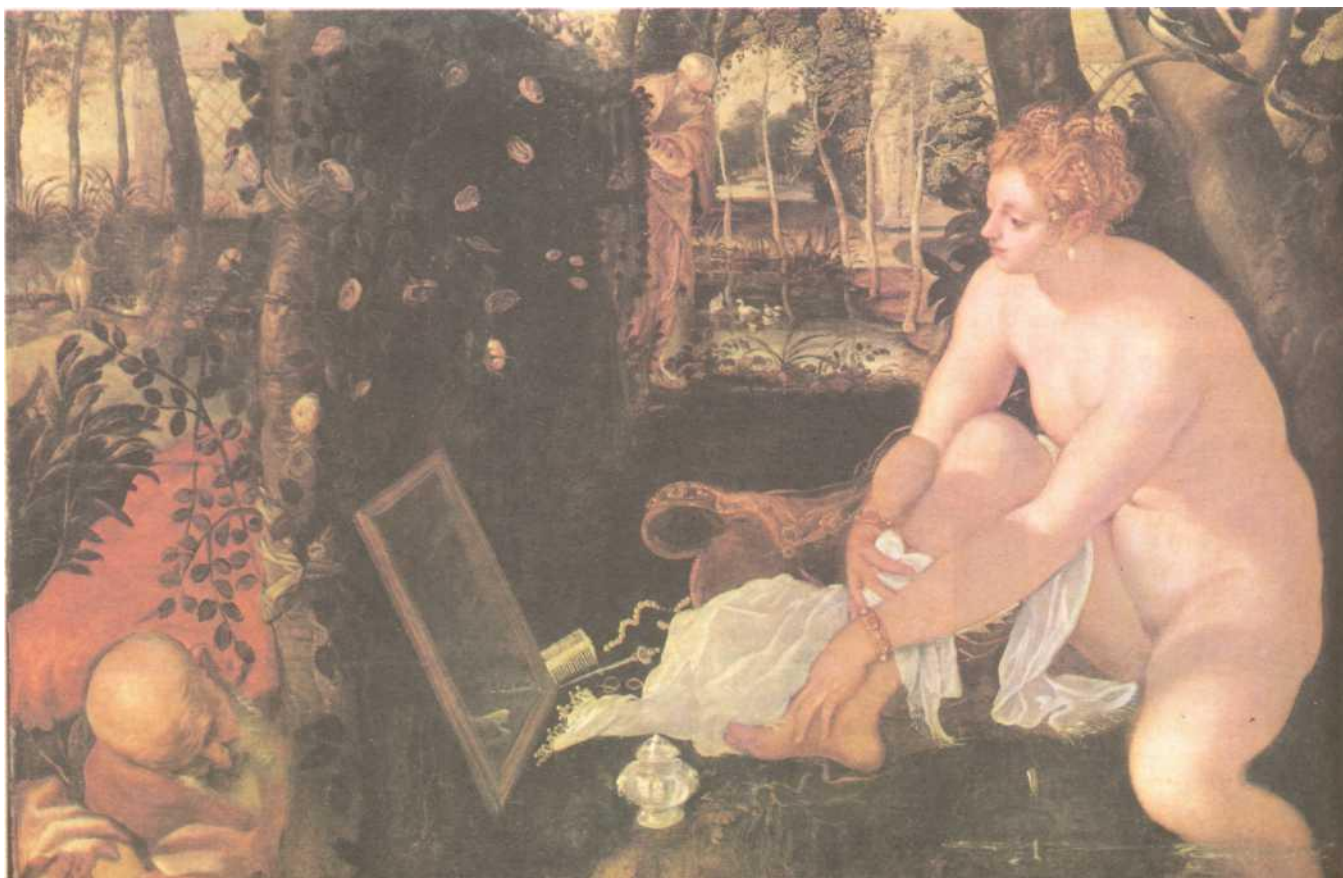


diretamente envolvida naquele desenho. Mas com o correr do tempo o centro deslocou-se para o alto até que a cruz tomou sua forma latina, com a estaca e o travessão, como se usa até agora. Esta evolução é importante porque corresponde à evolução interior da cristandade até uma época adiantada da Idade Média. Em termos mais simples, simboliza a tendência para deslocar da terra o centro do homem e sua fé e "elevá-lo" a uma esfera espiritual. Esta tendência surgiu do desejo de traduzir em ação as palavras de Cristo: "Meu reino não é deste mundo." A vida terrena, o mundo, o corpo eram, portanto, forças a serem vencidas. As esperanças do homem medieval estavam dirigidas para o além, pois só o paraíso lhe acenava com a promessa de uma realização total.

Esta busca alcançou seu clímax na Idade Média e no misticismo medieval. As esperanças do além não encontraram expressão apenas na elevação do centro da cruz; podem ser percebidas também na altura crescente das catedrais góticas, que parecem desafiar as leis da gravidade. Seu projeto cruciforme é o da cruz latina alongada (apesar de os batistérios, com suas fontes batismais ao centro, serem construídos sobre a planta da verdadeira *mandala*).

Na aurora da Renascença uma mudança revolucionária começou a ocorrer na concepção que o homem fazia do mundo. O movimento "para o alto" (que alcançara o seu clímax no final da Idade Média) foi invertido; o homem voltou-se para a terra. Redescobriu as belezas do corpo e da natureza, fez a primeira viagem de circunavegação do globo e provou que o mundo era uma esfera. As leis da mecânica e da causalidade tornaram-se o fundamento da ciência. O mundo do sentimento religioso, do irracional e do misticismo, que tivera um papel tão importante na época medieval, estava cada vez mais oculto pelos triunfos do pensamento lógico.

Da mesma maneira, a arte tomou-se mais realista e mais sensual. Libertou-se dos temas religiosos da Idade Média e abrangeu a totalidade do mundo visível. Foi dominada pela multiplicidade de aspectos da terra, por seus esplendores e horrores, e tornou-se o que fora a arte gótica: um verdadeiro símbolo do espírito da época. Assim, dificilmente poderemos considerar acidental a mudança ocorrida também na arquitetura eclesiástica. Em contraste com as elevadas catedrais góticas, fizeram-se mais plantas-



baixas circulares. O círculo substituiu a cruz latina.

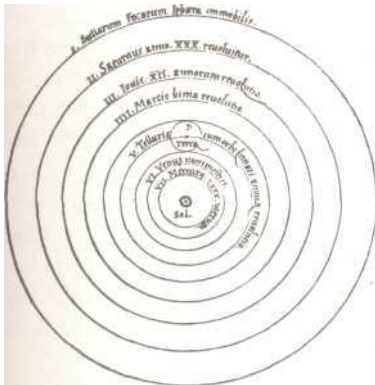
Esta mudança de forma, no entanto — e é o que importa para a história do simbolismo —, deve ser atribuída a causas estéticas e não religiosas. E a única explicação possível para o fato de o centro dessas igrejas redondas (o verdadeiro lugar "sagrado") ser um espaço vazio, enquanto o altar se ergue fora deste centro, no recanto de uma parede. Por este motivo não se pode descrever este plano como uma *mandala*. Exceção importante é a Igreja de São Pedro, em Roma, construída segundo plantas de Bramante e Miguel Ângelo, situando-se o altar no centro. Temos a tentação de atribuir esta exceção à genialidade dos arquitetos, pois os grandes gênios transcendem sempre a sua época.

A despeito de alterações consideráveis nas artes, na filosofia e na ciência produzidas pela Renascença, o símbolo central do cristianismo manteve-se imutável. O Cristo continuou a ser representado sobre a cruz latina, como ainda hoje. Isto significava que o centro do homem religioso permanecia baseado em um plano mais elevado e espiritual do que o do homem terrestre, que retornava à natureza. Assim, fez-se

uma divisão entre o cristianismo tradicional e a mente racional ou intelectual. Desde aquela época, estes dois aspectos do homem moderno nunca mais se encontraram. Com o correr dos séculos, e à medida que se ampliava o conhecimento da natureza e de suas leis, esta divisão mais se alargou; e ainda hoje em dia separa a psique do cristão ocidental.

Certamente, o breve resumo histórico que aqui apresentamos foi muito simplificado. Além do mais, ele omite os movimentos religiosos secretos dentro do cristianismo que cuidavam, nas suas crenças, do que era ignorado pela maioria dos cristãos: o problema do mal, do espírito ctônico (ou terrestre). Tais movimentos foram sempre minoritários e raramente exerceram qualquer influência visível. A seu modo, porém, realizaram o importante papel de um acompanhamento em contraponto com a espiritualidade cristã.

Entre as muitas seitas e movimentos que surgiram por volta do ano 1000, os alquimistas ocuparam lugar especialmente importante. Exaltaram os mistérios da matéria e colocaram-nos no mesmo plano daqueles de espírito "celeste" do cristianismo. O que buscavam era a to-

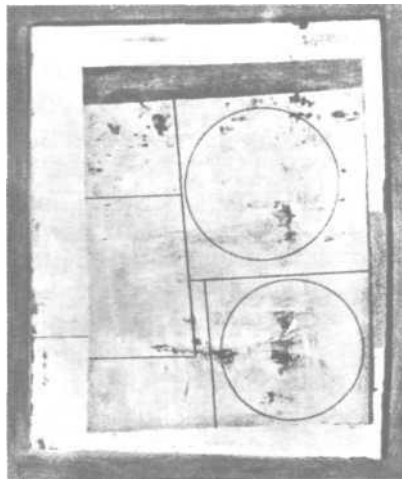


O interesse da Renascença pela realidade exterior produziu o universo copérnico, centralizado no sol (à esquerda) e desviou o artista da arte "imaginativa" para levá-lo à natureza. Abaixo, à esquerda, o estudo do coração humano feito por Leonardo da Vinci.



A arte renascentista — com o seu interesse sensual pela luz, pela natureza e pelo corpo (à extrema esquerda, um Tintoretto, século XVI) — estabeleceu um padrão que se conservou até os impressionistas. Abaixo, um quadro de Renoir (1841 - 1919).





À extrema esquerda, o conceito simbólico alquímico da quadratura do círculo — símbolo da totalidade e da união dos contrários (notem-se as figuras masculina e feminina). A esquerda, um exemplo do círculo quadrado na arte moderna, pelo artista britânico Ben Nicholson (nascido em 1894). É uma forma estritamente geométrica e vazia, de harmonia e beleza estéticas, mas sem qualquer significação simbólica.

À direita, a "roda do sol", quadro do artista japonês contemporâneo Sofu Teshigahara (nascido em 1900), mostra a tendência de muitos pintores modernos de usar formas "circulares" para torná-las assimétricas.

talidade humana que abrangesse corpo e mente, e para representá-la inventaram inúmeros nomes e símbolos. Um dos seus símbolos principais foi a *quadratura circuli* (a quadratura do círculo), que nada mais é que uma *mandala*.

Os alquimistas não consignaram apenas nos seus escritos este trabalho; criaram uma imensidão de imagens de seus sonhos e visões — imagens simbólicas, tão profundas quanto desconcertantes. Eram inspiradas pelo lado sombrio da natureza — o mal, o sonho, o espírito da terra. A forma utilizada para expressá-las era fabulosa, sonhadora e irreal, tanto na palavra quanto na imagem. O grande pintor holandês do século XV Hieronymus Bosch é o principal representante desta arte imaginativa.

Mas, enquanto isto, os pintores mais característicos da Renascença (trabalhando, pode-se dizer, à luz do dia) produziam as maiores e mais esplêndidas obras da arte sensorial. O fascínio que sentiam pela terra e pela natureza era tão profundo que foi, praticamente, o fator determinante da evolução da arte visual nos cinco séculos que se seguiram. Os últimos grandes representantes da arte sensorial, a arte do instante que passa, a arte da luz e do ar, foram os impressionistas do século XIX.

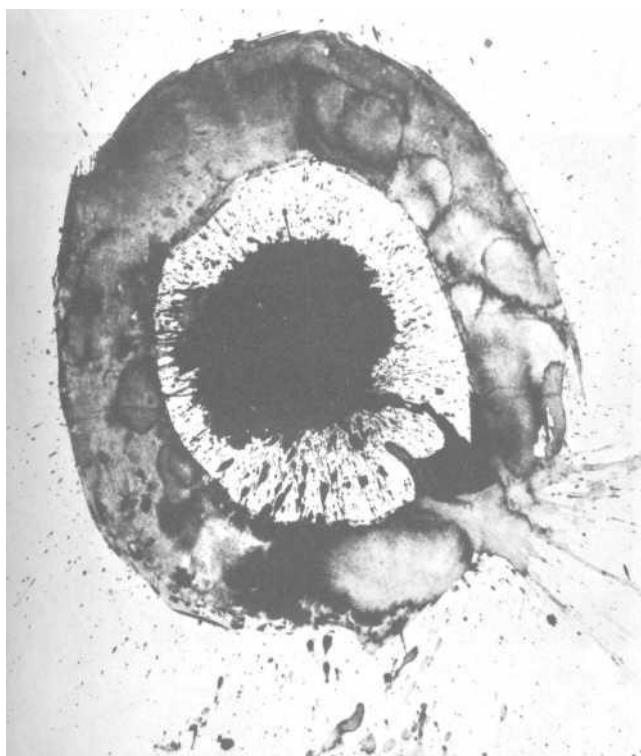
Podemos aqui fazer uma distinção entre dois modos de expressão artística radicalmente opostos. Muitas tentativas foram feitas para definir as suas características. Recentemente, Herbert Kühn (cujo trabalho sobre a pintura das cavernas já foi mencionado aqui) tentou estabelecer uma distinção entre o que chama estilo

"imaginativo" e estilo "sensorial". O estilo "sensorial" faz uma reprodução direta da natureza ou do assunto do quadro. O "imaginativo", por seu lado, apresenta uma fantasia ou uma experiência do artista, de maneira "irreal" e sonhadora, e algumas vezes "abstrata". Estas duas concepções de Kühn são, realmente, tão claras e tão simples que alegro-me de poder servir-me delas.

Os primórdios da arte imaginativa alcançam uma longa distância na História. Na bacia mediterrânea, o seu florescimento data do terceiro milênio A.C. Só há pouco tempo percebeu-se que estas antigas obras de arte não são resultado de incompetência ou ignorância, mas sim expressões de uma emoção religiosa e espiritual perfeitamente definida. E exercem hoje em dia um fascínio todo especial pois nesta última metade do século a arte vem passando novamente por uma fase a que pode ser aplicado o termo "imaginativo".

Hoje em dia, o símbolo geométrico, ou "abstrato", do círculo volta a ocupar um lugar respeitável na pintura. Mas com raras exceções, o modo tradicional de representá-lo sofreu uma transformação característica que corresponde ao dilema da existência do homem moderno. O círculo já não é uma única figura significativa que envolve o mundo inteiro e domina o quadro. Algumas vezes o artista o retira desta posição dominante, substituindo-o por um grupo de círculos dispostos de maneira solta outras vezes o plano circular é assimétrico.

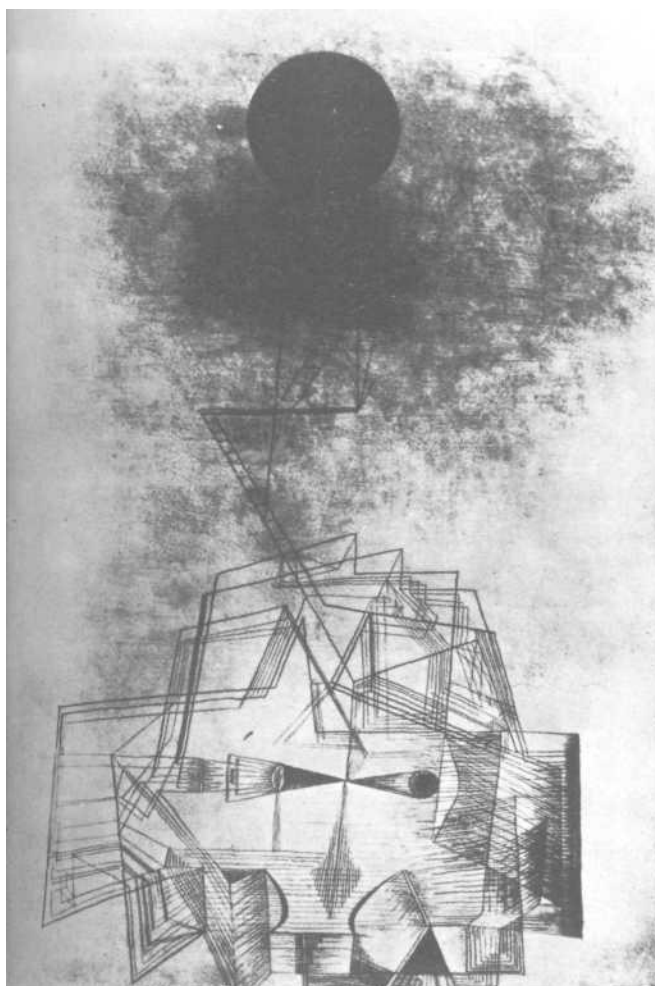
Um exemplo do plano circular assimétrico



pode ser visto nos famosos discos solares do pintor francês Robert Delaunay. Um quadro do pintor inglês moderno Ceri Richards, que agora faz parte da coleção do Dr. Jung, contém um plano circular inteiramente assimétrico enquanto, bem à esquerda, aparece um círculo vazio, muito menor.

No quadro *Natureza morta — Vaso de capuchinhas*, de Henri Matisse, o centro é constituído por uma esfera verde sobre uma trave negra inclinada, que parece reunir em si os múltiplos círculos das folhas da capuchinha. A esfera sobrepõe-se a uma forma retangular, cujo canto superior esquerdo está dobrado. A perfeição artística do quadro faz esquecer que no passado estas duas figuras abstratas (o círculo e o quadrado) estariam unidas para exprimir um mundo de pensamentos e de sentimentos. Mas quem se lembrar disso e interrogar-se a respeito do sentido do quadro vai encontrar bom alimento para suas reflexões: neste quadro as duas figuras que, desde o início dos tempos, formaram um todo estão ali separadas ou relacionadas de maneira incoerente. No entanto, ambas estão ali presentes e em contato uma com a outra.

Em um quadro pintado pelo russo Wassily Kandinsky há uma reunião de bolas coloridas ou círculos soltos, que parecem vagar sem rumo, como bolhas de sabão. Também estas bolas estão tenuamente ligadas a um grande retângulo, ao fundo, que contém dois retângulos menores, quase quadrados. Em outro quadro, a que o pintor chamou *Alguns Círculos*, uma nuvem negra (ou será um pássaro que alçou vôo?) encerra um grupo de bolas brilhantes ou círculos, também num arranjo solto.



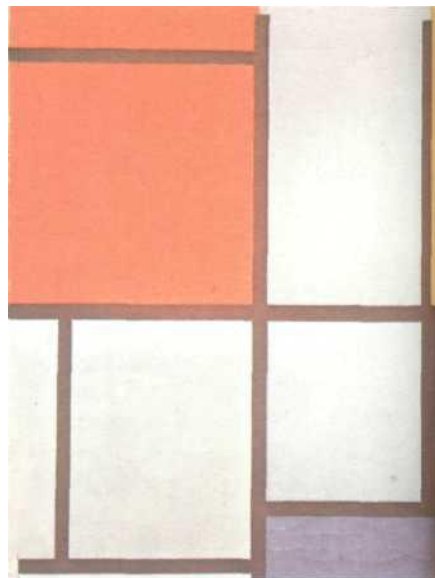
À esquerda, *Limits of Understanding* (Os Limites do Entendimento) de Paul Klee (1879 - 1940) - um quadro do século XX, século em que o símbolo do círculo tem posição dominante.

Nas misteriosas concepções do artista britânico Paul Nash muitas vezes aparecem círculos em conexões imprevistas. Na solidão primitiva da sua paisagem *Event on the Downs* (Acontecimento nas Dunas), uma bola jaz à direita, no primeiro plano. Apesar de ser aparentemente uma bola de tênis, o desenho da sua superfície forma o *Tai-gi-tu*, símbolo chinês da eternidade. Abre-se assim uma nova dimensão na solidão da paisagem. Algo semelhante acontece no seu *Landscape from a Dream* (Paisagem de um Sonho). Bolas rolam a perder de vista numa paisagem infinita refletida em um espelho, com um imenso sol aparecendo no horizonte. No primeiro plano há uma outra bola, diante de um espelho quase quadrado.

No seu desenho *Limits of Understanding* o artista suíço Paul Klee coloca a simples figura de uma esfera ou de um círculo sobre uma complexa estrutura de escadas e linhas. O Professor



Os círculos aparecem quebrados ou livremente espalhados em *O Sol e a Lua*, acima, de Robert Delaunay (1885 - 1941); em *Alguns Círculos*, à esquerda, de Kandinsky (1866-1944); e na *Paisagem de um Sonho*, à direita, de Paul Nash (1889 - 1946). Abaixo, a *Composição*, de Piet Mondrian (1872-1944), é dominada por quadrados.



Jung assinalou que o símbolo autêntico só aparece quando há necessidade de expressar aquilo que o pensamento não consegue formular ou que é apenas adivinhado ou pressentido; é este o propósito da imagem simples de Klee a respeito dos "limites do entendimento".

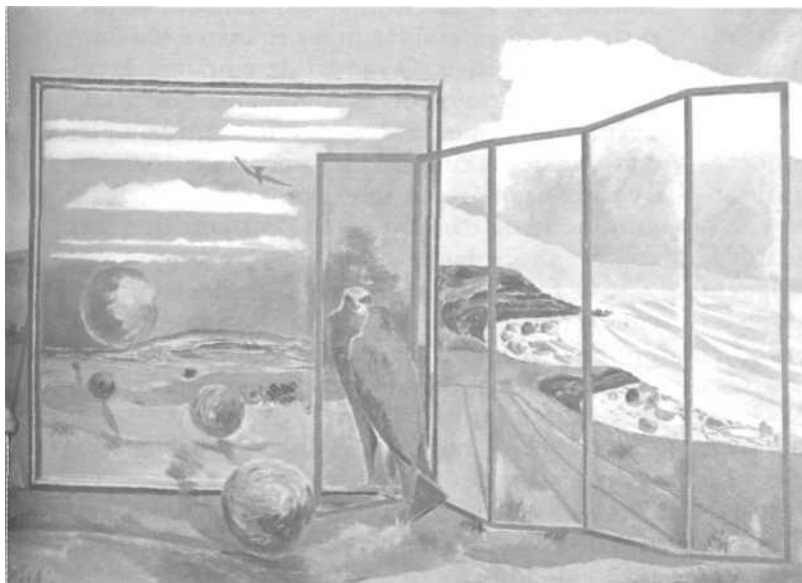
É importante observarmos que o quadrado, ou grupo de quadrados e retângulos, ou retângulos e rombóides, aparecem na arte moderna tão frequentemente quanto os círculos. O mestre em composições harmoniosas (podemos dizer mesmo musicais) com quadrados é o artista holandês Piet Mondrian. Como regra geral, seus quadrados não têm um centro verdadeiro, e no entanto formam um conjunto ordenado, de formação rigorosa e quase ascética. Mais comuns ainda nos quadros de outros artistas são as composições quaternárias irregulares, ou de numerosos retângulos combinados em grupos mais ou menos soltos.

O círculo é um símbolo da psique (o próprio Platão descreveu a psique como uma esfera); o quadrado (e muitas vezes o retângulo) é um símbolo da matéria terrestre, do corpo e da realidade. Na maior parte das obras da arte moderna a conexão entre estas duas formas primárias ou não existe ou é absolutamente livre e accidental. Esta separação é outra expressão simbólica do estado psíquico do homem do século XX: sua alma perdeu as raízes e ele está ameaçado de uma dissociação. Mesmo no plano

político do mundo de hoje (como o Dr. Jung assinalou em seu capítulo introdutório) esta cisão torna-se evidente: as duas metades da terra, a ocidental e a oriental, estão separadas por uma Cortina de Ferro.

Mas não devemos desprezar a frequência com que aparecem o quadrado e o círculo. Parece haver um impulso psíquico constante para trazer à consciência os fatores básicos de vida que eles simbolizam. Também em certas pinturas abstratas de hoje (que apenas representam uma estrutura colorida ou uma espécie de "matéria primitiva") estas formas aparecem ocasionalmente, como se fossem os germes de um novo crescimento.

O símbolo do círculo tem representado, e eventualmente ainda representa, uma parte curiosa de um fenômeno invulgar da nossa vida de hoje. Nos últimos anos da Segunda Grande Guerra houve "rumores" a respeito de visões de corpos voadores redondos, que se tornaram conhecidos como "discos voadores" (ou "objetos voadores não identificados"). Jung explicou estes objetos como a projeção de um conteúdo psíquico (de totalidade) que, em todas as épocas, sempre foi simbolizado pelo círculo. Em outras palavras, estas "visões", como também se pode verificar em muitos sonhos de agora, são uma tentativa da psique inconsciente coletiva para curar a dissociação de nossa época apocalíptica através do símbolo do círculo.



Acima, uma ilustração alemã, do século XVI, de alguns estranhos objetos circulares vistos no céu — semelhantes aos "discos voadores" recentemente observados. Jung sugere que tais visões seriam projeções do arquétipo da totalidade.

A pintura moderna como um símbolo

As expressões "arte moderna" e "pintura moderna" são usadas, neste capítulo, no sentido que lhes dá o leigo. Tratarei aqui da moderna pintura *imaginativa* (segundo as expressões de Kühn). Quadros deste gênero podem ser "abstratos" (ou antes, "não-figurativos"), mas não necessariamente. Não vou procurar estabelecer distinção entre as várias escolas, como o fovismo, o cubismo, o expressionismo, o futurismo, o suprematismo, o construtivismo, o orfismo etc. Qualquer alusão particular a um ou outro destes grupos será feita em caráter excepcional. Tampouco estou preocupada em fazer uma diferenciação estética da pintura moderna; nem, acima de tudo, em estabelecer hierarquias artísticas. A pintura moderna imaginativa será discutida apenas como um fenômeno da nossa época. É a única maneira de justificar e explicar o seu conteúdo simbólico. Neste breve capítulo só se poderá mencionar alguns artistas e selecionar algumas das suas obras, mais ou menos ao acaso. Devo contentar-me em discorrer sobre a pintura moderna em termos de um número limitado de seus representantes.

Nosso ponto de partida é o fato psicológico de que o artista sempre foi o instrumento e o intérprete do espírito de sua época. Em termos de psicologia pessoal, sua obra só pode ser parcialmente compreendida. Consciente ou inconscientemente, o artista dá forma à natureza e aos valores da sua época que, por sua vez, são responsáveis pela sua formação.

O artista moderno muitas vezes reconhece, ele próprio, a inter-relação entre a sua obra de arte e a sua época. Assim escreve a este respeito o crítico e pintor francês Jean Bazaine em suas *Notas sobre a Pintura Contemporânea*: "Ninguém pinta como quer. Tudo que um pintor pode fazer é querer, com todas as suas forças, a pintura de que a sua época é capaz." E declara o artista alemão Franz Marc, morto na 1ª Grande Guerra: "Os grandes artistas não buscam suas formas nas brumas do passado, mas sondam tão profundamente quanto podem o centro de gravidade recôndito e autêntico da sua época." E, já em 1911, Kandinsky escrevia no seu famoso

ensaio *A Propósito do Espiritual em Arte*: "Cada época recebe sua própria dose de liberdade artística, e nem mesmo o mais criador dos gênios consegue transpor as fronteiras desta liberdade."

Nos últimos 50 anos a "arte moderna" tem sido um pomo de discórdia geral, e a discussão ainda não perdeu nem um pouco do seu calor. Seus partidários são tão exaltados quanto seus adversários; no entanto, a reiterada profecia de que a arte "moderna" está liquidada nunca se verificou. Este novo modo de expressão tem feito uma carreira triunfal e surpreendente. E se existe ameaça a este triunfo será por se ter degenerado em maneirismo e modismo. (Na União Soviética, onde a arte não-figurativa foi tantas vezes oficialmente desencorajada e só conseguiu desenvolver-se clandestinamente, a arte figurativa está ameaçada de idêntica degeneração.)

De qualquer modo, na Europa o grande público ainda está em plena batalha. A violência da discussão mostra que as paixões continuam bem vivas em ambos os campos. Mesmo os hostis à arte moderna não podem deixar de se impressionar com as obras que rejeitam; irritam-se ou revelam o seu desdém, mas (como revela a violência de seus sentimentos) também se perturbam. Em geral o fascínio negativo é tão forte quanto o positivo. O caudal de visitantes às exposições de arte moderna, onde quer que se realizem, prova que há algo mais que uma simples curiosidade. A curiosidade já estaria satisfeita. E os preços fantásticos que alcançam as obras de arte moderna dão a medida do *status* que lhes confere a sociedade.

O fascínio resulta de uma emoção do inconsciente. O efeito que a obra de arte moderna produz não pode ser explicado exclusivamente por sua forma visível e aparente. Para o olho treinado na arte "clássica" ou na arte "sensorial", ela é nova e estranha. Nada na concepção da arte não-figurativa lembra ao espectador o seu próprio mundo — nenhum objeto do seu ambiente cotidiano, nenhum ser humano ou animal que lhe fale em linguagem fa-

miliar. Ela não o acolhe de maneira cordial e o cosmos criado pelo artista não lhe faz concessões. E no entanto estabelece-se sem dúvida um vínculo humano, talvez mais intenso que nas obras de arte sensoriais, que fazem um apelo direto à sensibilidade e à empatia.

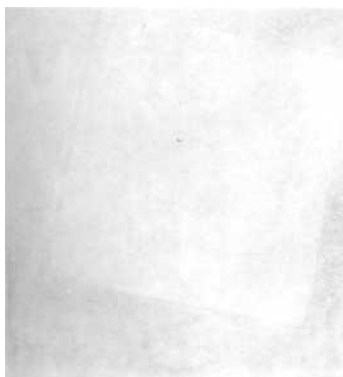
O objetivo do artista moderno é dar expressão à sua visão interior do homem, ao segundo plano espiritual da vida e do mundo. A obra de arte moderna abandonou não só o domínio do mundo concreto, "natural" e sensorial, mas também o universo individual. Tornou-se altamente coletiva e, portanto (mesmo na sua forma abreviada, o hieróglifo pictórico), deixou de tocar a uns poucos para atingir a muitos. O que resta de individual é a maneira de expressão, o estilo e a qualidade da moderna obra de arte. Muitas vezes é difícil para o leigo reconhecer se as intenções do artista são sinceras e suas expressões espontâneas, e não o resultado de imitações ou de uma busca de efeitos. Em muitos casos vai ter de acostumar-se a novos tipos de linhas e de cor. Precisa aprendê-las como se aprende uma língua estrangeira, antes de poder julgar sua expressividade e qualidade.

Os pioneiros da arte moderna aparentemente compreenderam o quanto estavam exigindo do público. Nunca os artistas publicaram tantos "manifestos" e explicações dos seus objetivos como neste nosso século. No entanto, não é apenas para os outros que eles tentam explicar e justificar o que estão fazendo; é

também para si mesmos. A maioria destes manifestos são confissões de fé artísticas — tentativas poéticas, e muitas vezes confusas ou autocontraditórias, para trazer alguma clareza ao estranho resultado das atividades artísticas de hoje.

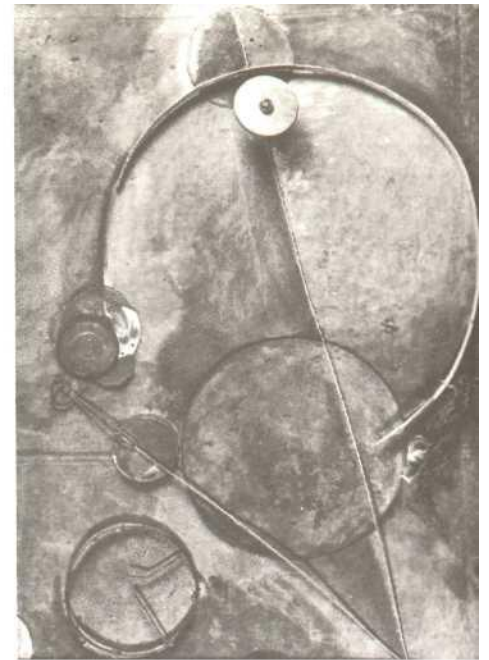
O que é realmente importante, na verdade, é (e sempre foi) o encontro direto com a obra de arte. No entanto, para o psicólogo que está preocupado com o conteúdo simbólico da arte moderna, o estudo destes textos é muito instrutivo. Por esta razão, sempre que possível, será permitido que os próprios artistas falem por si mesmos nesta discussão que se segue.

Os primórdios da arte moderna datam do início deste século. Uma das personalidades mais impressionantes desta fase inicial foi Kandinsky, cuja influência é ainda claramente sentida na pintura da segunda metade do século. Muitas de suas idéias provaram-se proféticas. Em seu ensaio *A Propósito da Forma* escreveu: "A arte de hoje encarna o espiritual amadurecido até o ponto de revelação. As formas desta incorporação podem ser ordenadas entre dois pólos : 1) uma grande abstração; 2) um grande realismo. Estes dois pólos abrem dois caminhos, que levam a um único alvo final. Estes dois elementos sempre estiveram presentes na arte: o primeiro expressava-se no segundo. Hoje parece que estão a ponto de levar existências separadas. A arte parece ter posto fim ao agradável e perfeito acabamento do abstrato feito pelo concreto e vice-versa."

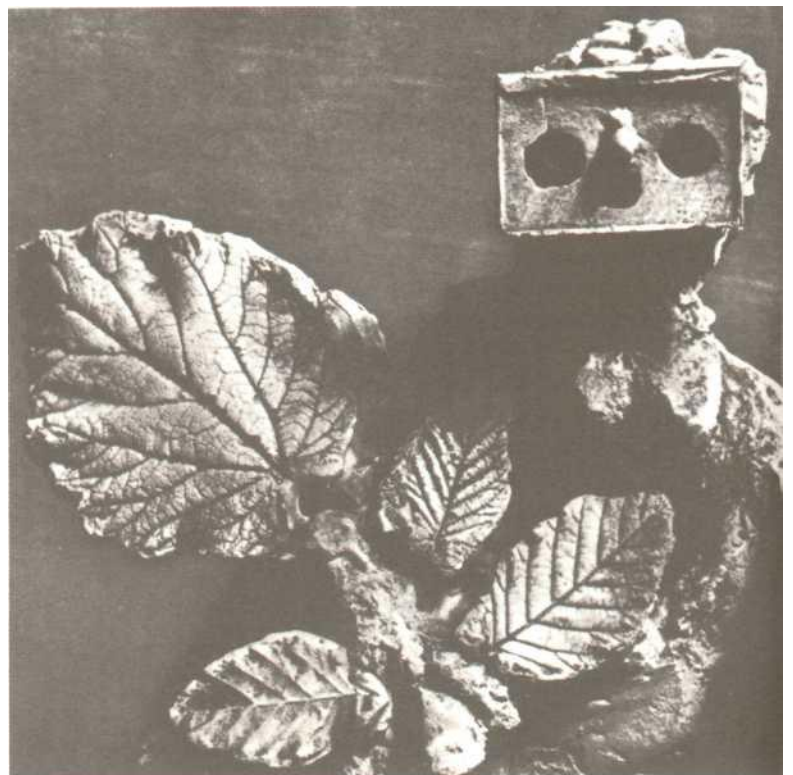
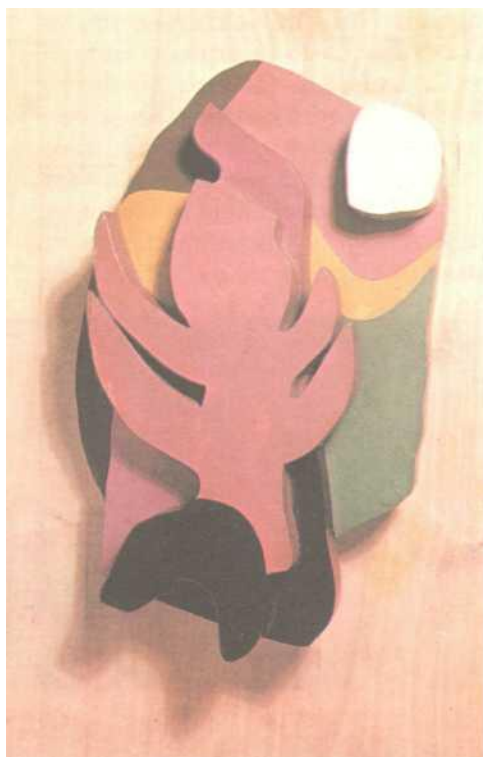


Arte sensorial (ou representativa) versus arte imaginativa (ou "irreal"). À direita, um quadro do artista inglês William Frith (século XIX), pertencente a uma série que mostra a derrocada de um jogador. É um limite extremo da arte representativa: desviou-se para o maneirismo e para o sentimentalismo. À esquerda, um extremo da arte imaginativa (e, aqui, "abstrata"), por Kazimir Malevich (1878 - 1935). A composição *Branco no Branco* (1918), Museu de Arte Moderna, Nova York.





À esquerda e acima, duas composições de Kurt Schwitters (1887 - 1948). Esta forma de arte imaginativa utiliza (e transforma) coisas comuns — neste caso, velhos bilhetes, papel, metal etc. Abaixo, à esquerda, peças de madeira empregadas do mesmo modo por Hans Arp (1887-1966). Abaixo, em uma escultura de Picasso (1881-1973) objetos comuns — folhas — são parte do assunto, mais que do material.



A alma secreta das coisas

Para ilustrar o ponto de vista de Kandinsky de que os dois elementos de arte, o abstrato e o concreto, estão de relações rompidas: em 1913, o pintor russo Kazimir Malevich pintou um quadro que consistia apenas de um quadrado negro sobre um fundo branco. Talvez tenha sido o primeiro quadro puramente "abstrato" que se pintou. Escreveu ele a respeito: "Na minha luta desesperada para liberar a arte do lastro deste mundo de objetos, refugiei-me na forma do quadrado."

Um ano mais tarde, o pintor francês Marcel Duchamp colocou um objeto escolhido ao acaso (um porta-garrafas) sobre um pedestal e o expôs. Jean Bazaine escreveu a propósito: "Este porta-garrafas, arrancado ao seu destino útil, posto de lado, foi investido da dignidade solitária do destroço abandonado. Servindo a nada, disponível, pronto para tudo, vive. Vive à margem da existência a sua própria vida inquietante e absurda — o inquietante objeto, o primeiro passo para a arte."

Nesta estranha dignidade e neste abandono, o objeto foi exaltado de maneira ilimitada e ganhou um significado que se pode considerar mágico. Daí sua "vida inquietante e absurda". Tornou-se ídolo e, ao mesmo tempo, objeto de zombaria. Sua realidade intrínseca foi anulada.

Tanto o quadrado de Malevich quanto o descanso de garrafas de Duchamp foram gestos simbólicos que nada tinham a ver com arte, no sentido estrito da palavra. No entanto, marcam os dois extremos ("grande abstração" e "grande realismo") entre os quais a arte imaginativa das décadas que se sucederam pode ser situada e compreendida.

Do ponto de vista psicológico, os dois gestos, um em direção do **objeto puro** (matéria) e outro em direção da **abstração pura** (espírito) indicam uma cisão psicológica coletiva que criou sua expressão simbólica nos anos que antecederam a catástrofe da Primeira Grande Guerra. Esta divisão se manifestara, inicialmente, na Renascença, sob a forma de um conflito entre o conhecimento e a fé. Nesse ínterim, a civilização distanciava o homem cada vez mais para longe dos seus fundamentos instintivos, abrindo-se um abismo entre a natureza e a mente, entre o inconsciente e o consciente. Estes contrários caracterizam a situação psíquica que está buscando expressão na arte moderna.

Como já vimos, o ponto de partida do "concreto" foi o famoso porta-garrafas de Duchamp. Este porta-garrafas não pretendia qualificar-se de artístico e Duchamp o definia mesmo como "antiartístico". Entretanto, trouxe à luz um elemento que iria significar muito para os artistas nos anos que se seguiram. O nome que lhe deram foi *objet trouvé* ou *ready-made*, isto é, o assunto já feito, pronto, preparado.

O pintor espanhol Juan Miro, por exemplo, vai à praia toda manhã para "coleccionar coisas trazidas pela maré. Coisas largadas por ali, à espera de que alguém lhes descubra a personalidade". Guarda seus achados no estúdio. Vez por outra reúne alguns deles, resultando daí as mais curiosas composições: "O artista muitas vezes se surpreende com as formas das suas próprias criações."

Já em 1912, Picasso e o francês Georges Braque faziam o que chamavam "colagens", com todo tipo de lixo e entulhos. Max Ernst cortava tiras de jornais ilustrados da "idade do ouro" dos negócios fáceis e reunia-os segundo a fantasia do momento, transformando assim a solidéz sufocante da época burguesa em pesadelos irrealis e demoníacos. O pintor alemão Kurt Schwitter trabalhava com os detritos da sua lata de lixo: usava pregos, papel de embrulho, tiras de jornais, bilhetes de estrada de ferro, pedaços de fazendas. Conseguia reunir todo este lixo com tanta seriedade e com tanta pureza que obtinha efeitos de estranha beleza. A obsessão de Schwitter por este tipo de material, no entanto, resultava por vezes em composições simplesmente absurdas. Fez uma construção de vários detritos a que chamou "uma catedral construída para as coisas". Schwitter trabalhou nesta "catedral" durante 10 anos, e três andares de sua própria casa foram demolidos para dar-lhe espaço.

A obra de Schwitter e a exaltação mágica do objeto foram a primeira indicação do lugar que ocupa a arte moderna na história do espírito humano e de sua significação simbólica. Revelam uma tradição que estava sendo perpetuada inconscientemente, a tradição das herméticas ir-

mandades cristãs da Idade Média e dos alquimistas, que consideravam a matéria a essência da terra, digna da sua contemplação religiosa.

A promoção feita por Schwitter dos materiais mais grosseiros ao nível de arte, utilizando-os para uma "catedral" (na qual o entulho quase não deixava mais lugar para o ser humano), seguia fielmente o velho princípio dos alquimistas, segundo o qual o objeto precioso que buscamos será encontrado na matéria mais vil. Kandinsky expressou as mesmas idéias quando escreveu: "Tudo que está *morto* palpita. Não apenas o que pertence à poesia, às estrelas, à lua, aos bosques e às flores, mas também um simples botão branco de calça a cintilar na lama da rua... Tudo possui uma alma secreta, que se cala mais do que fala."

Os artistas, como os alquimistas, provavelmente não se deram conta do fato psicológico que estavam projetando parte da sua psique sobre a matéria ou sobre objetos inanimados. Daí a "misteriosa animação" que se apossa destas coisas e o grande valor que se atribui até mesmo aos detritos. Os artistas projetavam suas próprias trevas, sua sombra terrestre, um conteúdo psíquico que tanto eles quanto sua época haviam perdido e abandonado.

Ao contrário dos alquimistas, no entanto, homens como Schwitter não estavam integrados nem protegidos pela ordem cristã. Em um certo sentido, a obra de Schwitter está mesmo em oposição àquele sistema: uma espécie de monomania o liga à matéria, enquanto o cristianismo procura vencer a matéria. E, no entanto, paradoxalmente, é a monomania de Schwitter que despoja o material de que se serve da significação inerente à sua realidade concreta. Em seus quadros a matéria é transformada em composição "abstrata". Começa portanto a perder seu caráter de substância e a dissolver-se. Neste processo, estes quadros se tornam uma expressão simbólica da nossa época, um século que assistiu ao conceito de "absoluta" concreção da matéria ser minado pela física atômica moderna.

Os pintores começaram a pensar a respeito do "objeto mágico" e da "alma secreta" das coisas. O pintor italiano Carlos Carrà escreveu: "São as coisas comuns que nos revelam as formas simples através das quais podemos alcançar esta condição mais elevada e significativa do ser,

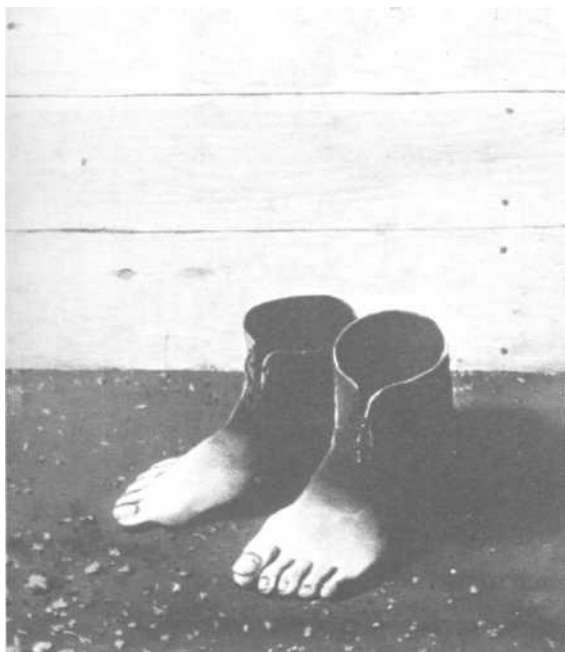
onde se encontra todo o esplendor da arte." Diz Paul Klee: "O objeto expande-se além dos limites da sua aparência pelo conhecimento que temos de que ele significa mais do que o que vemos exteriormente, com os nossos olhos." E escreve Jean Bazaine: "Um objeto desperta o nosso amor simplesmente porque parece ser portador de forças maiores que ele mesmo."

Declarações deste tipo lembram o velho conceito alquimista do "espírito da matéria", que se considerava como sendo o espírito que se encontra dentro e por detrás de objetos inanimados, como o metal ou a pedra. Em termos psicológicos, este espírito é o inconsciente. Manifesta-se sempre que o conhecimento consciente ou racional alcança seus limites extremos e o mistério se estabelece, pois o homem tende a preencher o inexplicável e o imponderável com os conteúdos do seu inconsciente: é como se ele os projetasse em um receptáculo escuro e vazio.

A sensação de que o objeto significa "mais do que o olho pode perceber", e que é compartilhada por muitos artistas, encontrou expressão realmente notável no trabalho do pintor italiano Giorgio de Chirico. De temperamento místico, era um investigador trágico, que não encontrava nunca o que buscava. Escreveu no seu auto-retrato, em 1908: *Et quid amabo nisi quod aenigma est* ("E que devo eu amar, senão o enigma?").

De Chirico foi o fundador da chamada *pittura metafísica*. "Todo objeto", escreveu ele, "tem dois aspectos: o aspecto comum, que é o que vemos em geral e que os outros também vêem, e o aspecto fantasmagórico e metafísico que só uns raros indivíduos vêem nos seus momentos de clarividência e meditação metafísica. Uma obra de arte deve exprimir algo que não apareça na sua forma visível."

As obras de De Chirico revelam este "aspecto fantasmagórico" das coisas. São transposições sonhadoras da realidade que surgem como visões do inconsciente. Mas sua "abstração metafísica" é expressada numa rigidez que toca as raias do pânico, e a atmosfera dos seus quadros é de pesadelos e de melancolia ilimitada. As praças de cidades italianas, as torres, os objetos são colocados numa perspectiva exageradíssima, como se estivessem no vácuo, iluminados por uma luz fria e impiedosa vinda de uma fonte invisível. Cabeças antigas e estátuas de deuses evocam o passado clássico.



Um exemplo de arte "surrealista": *Os Sapatos Vermelhos*, do pintor francês René Magritte (1898-1967). Grande parte do efeito perturbador da pintura surrealista vem da associação e justaposição de objetos sem nenhuma relação entre si — muitas vezes absurdas, irracionais e oníricas.

Em um dos seus quadros mais impressionantes ele colocou ao lado da cabeça de mármore de uma deusa um par de luvas de borraça vermelhas, um "objeto mágico", no sentido moderno. Uma bola verde no chão atua como um símbolo, unindo estes contrários absolutos; sem ela haveria ali mais do que uma insinuação de desintegração psíquica. Este quadro não é, evidentemente, resultado de uma elaboração sofisticada; deve ser apreciado como a imagem de um sonho.

De Chirico foi profundamente influenciado pelas filosofias de Nietzsche e Schopenhauer. Escreveu: "Schopenhauer e Nietzsche foram os primeiros a ensinar a profunda significação do nenhum sentido da vida, e a mostrar como se podia transformar isto em arte. . . O vazio terrível que descobriram é a verdadeira beleza, imperturbada e despida de alma, da matéria." Não se sabe ao certo se De Chirico teve sucesso em traduzir este "vazio terrível" em "beleza imperturbada". Alguns dos seus quadros são extremamente perturbadores; alguns são aterradoros como um pesadelo. Mas no seu esforço para dar ao vazio uma expressão artística, ele penetrou no âmago do dilema existencial do homem contemporâneo.

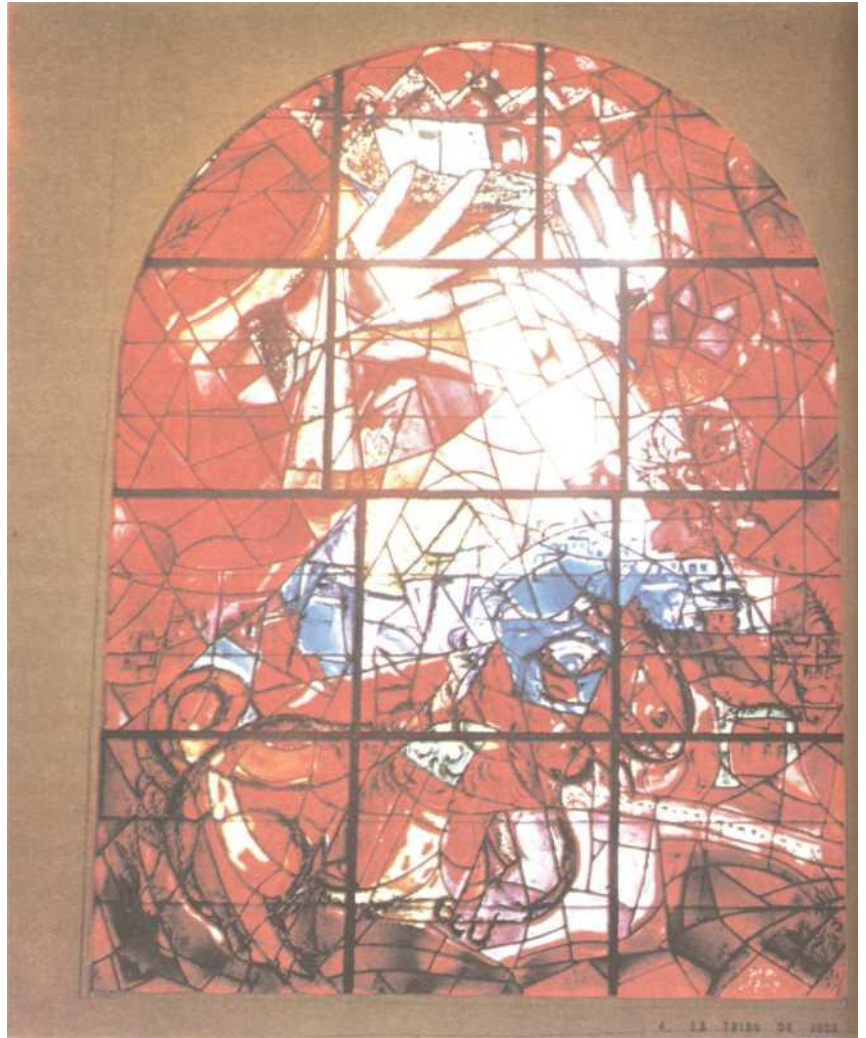
Nietzsche, a quem De Chirico cita como autoridade no assunto, deu nome ao "vazio terrível" quando disse "Deus está morto". Sem referir-se a Nietzsche, escreveu Kandinsky no seu *O Espiritual na Arte*: "O céu está vazio. Deus está morto." Uma frase deste tipo soa de maneira abominável. Mas não é nova. A idéia da "morte de Deus" e sua consequência imediata, o "vazio metafísico", já inquietava o espírito dos poetas do século XIX, sobretudo na França e na Alemanha. Passou por uma longa evolução que, no século XX, alcançou um estágio de discussão livre e encontrou expressão na arte. A cisão entre a arte moderna e o cristianismo foi, afinal, consumada.

O Dr. Jung também percebeu que este estranho e misterioso fenômeno da morte de Deus é um fato psíquico de nossa época. Escreveu, em 1937: "Sei — e expresso aqui o que inúmeras pessoas também sabem — que a época atual é a do desaparecimento e morte de Deus." Durante anos ele observara como a imagem cristã de Deus vinha se enfraquecendo nos sonhos dos seus pacientes — isto é, no inconsciente do homem moderno. A perda dessa imagem é a perda do fator supremo que dá significação à vida.

Deve ser ressaltado porém que nem a declaração de Nietzsche de que Deus está morto, nem o "vazio metafísico" de De Chirico, nem as deduções de Jung constituem afirmações definitivas sobre realidade e existência de Deus ou de algum ser ou não-ser transcendental. São apenas afirmações humanas. Em cada caso estão fundamentadas, como Jung mostrou em *Psicologia e Religião*, nos conteúdos da psique inconsciente que penetraram na consciência sob a forma tangível de imagens, sonhos, idéias ou intuições. A origem destes conteúdos e a causa de tal transformação (de um Deus vivo para um Deus morto) vão permanecer desconhecidas, situadas nas fronteiras do mistério.

De Chirico jamais encontrou solução definitiva para o problema que lhe foi apresentado pelo inconsciente. Esta derrota é facilmente observada na sua representação da figura humana. Devido às condições religiosas atuais é ao próprio homem que deve ser outorgada uma dignidade e uma responsabilidade novas, ainda que impessoais (Jung a define como uma responsabilidade para com a consciência). Mas na obra de De Chirico o homem é privado de sua

Tanto Giorgio de Chirico (nascido em 1888) como Marc Chagall (nascido em 1887) procuraram ver para além da aparência exterior das coisas; suas obras parecem ter brotado das profundezas do inconsciente. Mas a visão de De Chirico (abaixo, o seu *Filósofo e Poeta*) era sombria, melancólica, vizinha do pesadelo, enquanto a de Chagall sempre foi rica, quente e viva. À direita, uma das suas grandes janelas coloridas, criada em 1962 para uma sinagoga de Jerusalém.



Na *Canção de Amor* (à esquerda) de De Chirico, a cabeça de mármore da deusa e a luva de borracha são elementos absolutamente opostos. A bola verde parece funcionar como um símbolo de união.



À direita, *Musa Metafísica* de Carlos Carrà (1881-1966). O manequim sem rosto é também um tema frequente em De Chirico.

alma; torna-se um *manichino*, um boneco sem rosto (e portanto também sem consciência).

Nas várias versões do seu *Grande Metafísico*, uma figura sem rosto está entronada em um pedestal feito de detritos. A figura é, consciente ou inconscientemente, uma representação irônica do homem que luta para descobrir a "verdade" metafísica e, ao mesmo tempo, um símbolo de solidão e insensatez totais. Ou talvez os *manichini* (que também perseguem as obras de outros artistas contemporâneos) sejam uma premonição do homem massificado, sem face.

Quando estava com 40 anos, De Chirico abandonou sua *pittura metafísica*; voltou ao estilo tradicional, mas sua obra perdeu em profundidade. Temos aí uma prova segura de que para a mente criadora, cuja inconsciência foi envolvida no dilema fundamental da existência moderna, não existe a "volta às origens".

O pintor russo Marc Chagall pode ser considerado a contrapartida de De Chirico. Também ele busca na sua obra uma "misteriosa e solitária poesia" e o "aspecto fantasmagórico das coisas que só raros indivíduos conseguem vislumbrar". Mas o simbolismo de Chagall, muito rico, está enraizado na piedade do judaísmo oriental e em um sentimento de cálida ternura pela vida. Não enfrentou nem o problema do vazio nem o da morte de Deus. Escreveu: "Tudo pode mudar no nosso desmoralizado mundo, menos o coração, o amor do homem, e sua luta para conhecer o divino. A pintura, como toda a poesia, participa do divino; e as pessoas sentem isso hoje em dia tanto quanto antigamente."

O autor britânico Sir Herbert Read escreveu uma vez que Chagall nunca transpôs totalmente a fronteira do inconsciente, tendo "sempre conservado um pé na terra que o alimentara". Esta é a relação "correta" que se deve ter com o inconsciente. E o mais importante, como acentua Read, é que "Chagall ficou sendo um dos mais influentes artistas da nossa época".

Este contraste estabelecido entre Chagall e De Chirico levanta um questão importante para a compreensão do simbolismo na arte moderna: que forma toma o relacionamento entre a consciência e a inconsciência na obra do artista moderno? Ou, melhor ainda, onde fica o homem nisto tudo?

Pode-se encontrar resposta a estas indagações no movimento chamado surrealismo, que se considera ter sido fundado pelo poeta

francês André Breton (De Chirico também pode ser considerado um surrealista). Como estudante de medicina, Breton tomara conhecimento da obra de Freud. Assim, os sonhos vieram a ocupar um lugar importante em seus pensamentos. "Não se poderá usar os sonhos para resolver os problemas fundamentais da vida?" escreveu ele. "Creio que o antagonismo aparente entre sonho e realidade será resolvido por uma espécie de realidade absoluta — o surrealismo."

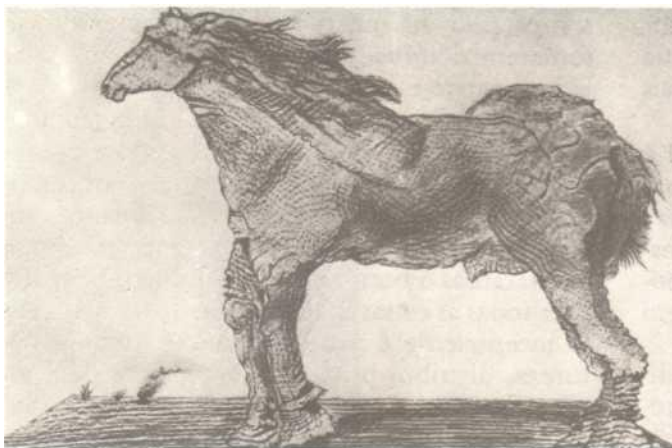
Breton percebeu admiravelmente este ponto. O que ele buscou foi a reconciliação dos contrários, o consciente e o inconsciente. Mas a maneira que utilizou para alcançar este objetivo só podia levá-lo a extraviar-se. Começou experimentando o método de Freud da livre associação e o da escrita automática, em que as palavras e frases que surgem do inconsciente são consignadas sem nenhum controle consciente. Breton chamava a isto "ditado do pensamento, independente de qualquer preocupação estética ou moral".

Mas este processo significa, simplesmente, que o caminho está aberto para o fluxo das imagens inconscientes, e que a parte importante e mesmo decisiva representada pelo consciente fica ignorada. Como o Dr. Jung mostrou em seu capítulo, é o consciente que detém a chave dos valores do inconsciente e que, portanto, representa a parte decisiva. Só o consciente é competente o bastante para determinar o significado das imagens e reconhecer o seu sentido para o homem, aqui e agora, na realidade concreta do seu presente. É apenas na *interação* do consciente com o inconsciente que este último pode provar o seu valor e, talvez mesmo, revelar uma maneira de vencer a melancolia do vazio. Se o inconsciente, uma vez ativado, for abandonado a si próprio, há o risco de os seus conteúdos se tornarem dominadores ou manifestarem o seu lado negativo e destruidor.

Se observarmos quadros surrealistas (como *A Girafa em Fogo*, de Salvador Dalí) tendo estas considerações em mente, podemos sentir a riqueza da fantasia e a pujança das imagens inconscientes destes artistas, e ao mesmo tempo constatamos o horror e o simbolismo de um fim para todas as coisas que emanam de tantos deles. O inconsciente é natureza pura e, como a natureza, distribui prodigamente as suas dádivas. Mas, entregue a si próprio e sem a reação humana da consciência, pode (mais uma vez tal co-



Um dos mais conhecidos pintores "surrealistas" é Salvador Dalí (nascido em 1904). Acima, seu famoso quadro *A Girafa em Fogo*. Abaixo, um dos frottages (desenho obtido por uma técnica de raspagem e esfrega de ladrilhos) de Max Ernst, da sua *História Natural*.



mo a natureza) destruir seus dons e mais cedo ou mais tarde aniquilá-los.

O problema da função da consciência na pintura moderna aparece também em conexão com o uso do *acaso* como meio de composição. Em *Beyond Painting* (Para Além da Pintura) Max Ernst escreveu: "A associação de uma máquina de costura com um guarda-chuva sobre uma mesa cirúrgica [citação do poeta Lautréamont] é um exemplo familiar, agora clássico, do fenômeno descoberto pelos surrealistas de que a associação de dois (ou mais) elementos aparentemente estranhos um ao outro sobre um plano estranho aos dois é o fator de combustão mais potente da poesia."

Isto é provavelmente tão difícil para o leigo entender quanto o comentário de Breton sobre o mesmo assunto: "O homem que não pode visualizar um cavalo galopando sobre um tomate é um perfeito idiota." (Podemos evocar aqui a associação fortuita da cabeça de mármore com as luvas de borracha vermelhas no quadro de De Chirico.) Certamente, muitas dessas associações foram simples brincadeiras e disparates. Mas o que a maioria dos artistas modernos pretende nada tem de engraçado.

A série *História Natural* de Ernst lembra o interesse que havia em tempos passados pelas formas "acidentais" da natureza. Abaixo, gravura de uma coleção holandesa, do século XVIII, também uma espécie de "história natural" surrealista, com suas pedras, corais e esqueletos



O acaso tem um papel significativo na obra do escultor francês Jean (ou Hans) Arp. Suas gravuras de folhas e outras formas jogadas ao acaso são uma outra expressão da busca, como diz ele, de "um significado secreto e primitivo que dormita sob o mundo das aparências". Chamou a estas composições *Folhas agrupadas segundo as leis do acaso* e *Quadrados agrupados segundo as leis do acaso*. Nestas composições é o acaso que dá profundidade à obra de arte, salientando um princípio desconhecido, mas ativo, de sentido e de ordem que se manifesta nas coisas como sua "alma secreta".

Foi acima de tudo o desejo de "tornar o acaso essencial" (segundo Paul Klee) que fundamentou os esforços dos surrealistas para tomar veios da madeira, formações de nuvens etc. como ponto de partida para a sua pintura visionária. Max Ernst, por exemplo, retornou a Leonardo da Vinci, que escreveu um ensaio sobre observações feitas por Botticelli de que jogando-se uma esponja mergulhada em tinta numa parede as manchas resultantes nos fazem ver cabeças, animais, paisagens e uma extensa hoste de configurações.

Ernst descreve como foi perseguido por uma visão, no ano de 1925. A visão se impôs

verdadeiramente a ele quando fixava um chão ladrilhado e marcado por milhares de ranhuras. "Para dar base às minhas faculdades de meditação e alucinação, fiz uma série de desenhos dos ladrilhos colocando sobre eles, ao acaso, folhas de papel e depois esfregando creion por cima. Quando olhei o resultado espantei-me em sentir, de repente, com uma intensa acuidade, a série alucinante de imagens contrastantes e superpostas. Reuni os primeiros resultados obtidos daquelas esfregadelas [*frottages*] e chamei-os *História Natural*."

É importante notarmos que Ernst colocou por cima ou por trás destes *frottages* um anel ou círculo dando à imagem uma atmosfera e uma profundidade particulares. O psicólogo pode reconhecer aqui o impulso inconsciente de opor ao acaso caótico daquela linguagem natural da imagem um símbolo de totalidade psíquica auto-suficiente, estabelecendo assim o equilíbrio. O anel ou círculo domina o quadro. A totalidade psíquica, tendo um sentido próprio e dando um sentido às coisas, rege a natureza.

Nas tentativas de Max Ernst para descobrir a ordem secreta das coisas, podemos perceber uma afinidade com os românticos do século XIX. Eles se referiam à "caligrafia" da natureza, que po-

À direita, moedas romanas usadas em localidades progressivamente mais distantes de Roma. A face da última moeda (a mais distante do centro de controle) desintegrou-se. Há nesta imagem uma estranha correspondência com a desintegração psíquica que drogas como o LSD podem provocar. Abaixo, desenhos de um artista drogado para uma experiência realizada na Alemanha, em 1951. Os desenhos vão se tornando cada vez mais abstratos à medida que o controle do consciente vai sendo vencido pelo inconsciente



demos ver escrita em todos os lugares — nas asas dos pássaros, nas nuvens, nas cascas dos ovos, na neve, nos cristais de gelo, e em outras "estranhas conjunções do acaso", assim como nos sonhos ou nas visões. Os românticos viam em tudo a expressão de uma única e mesma "linguagem pictórica da natureza". Foi assim um gesto genuinamente romântico o de Max Ernst ao chamar "história natural" os quadros resultantes das suas experiências. E estava certo, pois o inconsciente (que evocara as suas imagens na configuração accidental das coisas) é natureza.

É com a *História Natural* de Ernst ou com as composições do acaso de Arp que começam a surgir as reflexões do psicólogo. Ele se defronta com o problema de saber que sentido pode ter um arranjo devido ao acaso — onde e quando quer que ele aconteça — para o homem que ocasionalmente o encontra. Com esta indagação, o homem e a consciência também intervêm no assunto e, com eles, a possibilidade de descobrir-se-lhe o sentido.

O quadro que é consequência do acaso pode ser bonito ou feio, harmonioso ou dissonante, rico ou pobre de conteúdo, bem ou mal pintado. Estes fatores determinam o seu valor artístico, mas não satisfazem ao psicólogo (para desespero do artista e dos que encontram na contemplação da forma a sua suprema alegria). O psicólogo investiga mais além e tenta compreender o "código secreto" do arranjo resultante do acaso, na medida em que o homem o pode decifrar. O número e a forma dos objetos jogados juntos e ao acaso por Arp suscitam tantas questões quanto qualquer dos detalhes das fantásticas *frottages* de Ernst. Para o psicólogos, eles são símbolos, e portanto não podem ser ape-

nas sentidos, devendo, até certo ponto, ser interpretados.

O afastamento aparente ou real do homem de muitas obras de arte moderna, a falta de reflexão, a predominância do inconsciente sobre o consciente oferecem ao crítico inúmeros pontos de ataque. Referem-se eles, então, à arte patológica ou comparam este tipo de composição com quadros pintados por loucos, pois uma das características da psicose é a consciência e o ego ficarem submersos, "afogados" no fluxo dos conteúdos provenientes das regiões inconscientes da psique.

É bem verdade que as comparações críticas de hoje não são tão violentas quanto as que se faziam há uma geração. Quando o Dr. Jung estabeleceu, pela primeira vez, uma analogia deste tipo em um ensaio sobre Picasso (1932), provocou uma tempestade de protestos. Hoje o catálogo de uma conhecida galeria de arte de Zurique refere-se à "obsessão quase esquizofrênica" de um famoso artista, e o escritor alemão Rudolf Kassner, apontando Georg Trakl como "um dos maiores poetas germânicos", prossegue dizendo: "Havia nele algo de esquizofrênico. Pode-se perceber na sua obra marcada, também ela, por um toque de esquizofrenia. Sim, Trakl é um grande poeta."

Hoje já se admite que a esquizofrenia não exclui a visão artística e vice-versa. Em minha opinião, as famosas experiências com mesalina e drogas similares contribuíram para esta mudança de atitude. Estas drogas criam um estado visionário onde cores e formas se intensificam, como na esquizofrenia. E mais de um artista contemporâneo tem buscado este tipo de inspiração.



A fuga da realidade

Franz Marc disse um dia: "A arte do futuro dará expressão formal às nossas convicções científicas." Foi uma afirmação profética. Já observamos a influência que exerceram sobre os artistas, nos primeiros anos do século XX, a psicanálise de Freud e a descoberta (ou redescoberta) do inconsciente. Outro ponto importante foi a relação entre a arte moderna e os resultados obtidos nas pesquisas da física nuclear.

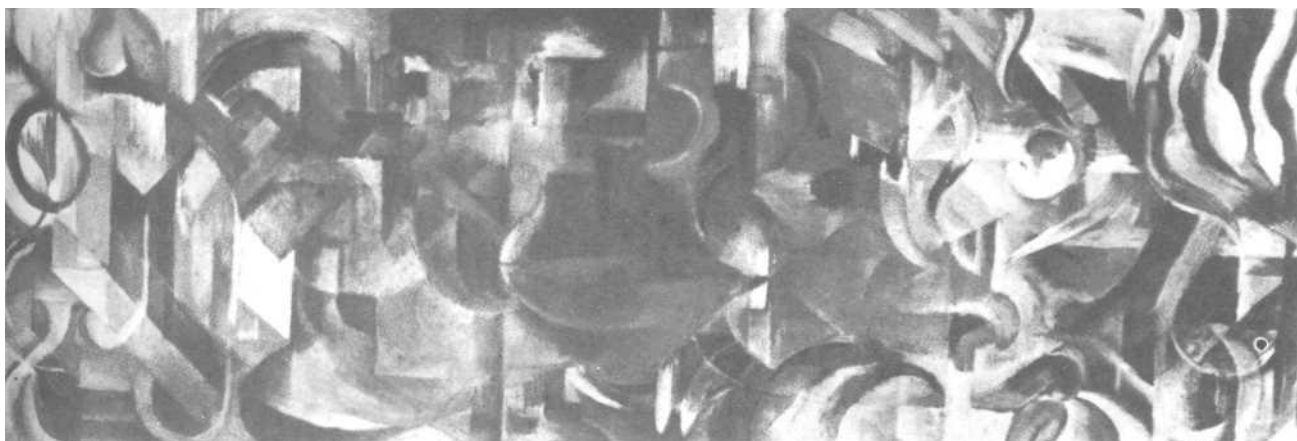
Em termos simples, não científicos, a física nuclear despojou as unidades básicas da matéria do seu caráter absolutamente concreto. Tornou a matéria misteriosa. Paradoxalmente, massa e energia, onda e partícula provaram sua permutabilidade. As leis de causa e efeito mostraram-se válidas apenas até certo ponto. Já pouco importa que todas essas relatividades, descontinuidades e paradoxos só se apliquem aos limites extremos do nosso mundo o infinitamente pequeno (o átomo) e o infinitamente grande (o cosmos). Provocaram uma mudança drástica no conceito de realidade, pois uma realidade nova, e irracional e totalmente diferente, surgiu por trás da realidade do nosso mundo "natural", regido pelas leis da física clássica.

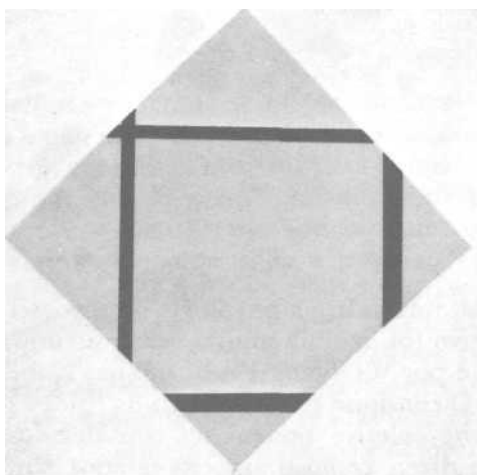
Relatividades e paradoxos análogos foram descobertos no domínio da psique. Aqui também surgiu um outro mundo às margens do mundo da consciência, governado por novas e até então desconhecidas leis, estranhamente semelhantes às leis da física nuclear. O paralelismo

entre a física nuclear e a psicologia do inconsciente coletivo foi matéria muitas vezes discutida por Jung e por Wolfgang Pauli, prêmio Nobel de física. O contínuo tempo-espaco da física e o inconsciente coletivo podem ser considerados, por assim dizer, como o aspecto exterior e interior de uma única e mesma realidade que se esconde por trás das aparências. (A relação entre a física e a psicologia será discutida pela Dra. M.-L. von Franz na conclusão deste livro.)

É característica deste mundo único que se encontra por detrás do universo da física e da psique ter leis, processos e conteúdos inimagináveis. E este é um fator de extrema importância para a compreensão da arte de nossos tempos, pois o tema principal da arte moderna é também, em um certo sentido, inimaginável. Por este motivo, grande parte da arte moderna tornou-se "abstrata". Os grandes artistas deste século procuraram dar forma visível à "vida que existe por detrás das coisas", e por isso suas obras são a expressão simbólica de um mundo que se

Os quadros destas páginas, todos de Franz Marc (1880-1916), mostram a sua evolução progressiva de um interesse por objetos exteriores para uma arte completamente "abstrata". À extrema esquerda, *Cavalos Azuis* (1911); ao centro, *Cabritos em um Bosque* (1913-14); abaixo, *Jogo de Formas* (1914).





À esquerda, *Tela n.º 7* de Piet Mondrian — um exemplo da aproximação moderna à "forma pura" (termo de Mondrian) através do emprego de estruturas geométricas totalmente abstratas.

A arte de Paul Klee é exploração visual e expressão do espírito que se esconde por trás da natureza — o inconsciente, ou como ele diz, "o secretamente percebido". Algumas vezes sua visão pode ser perturbadora e demoníaca, como em *Morte e Fogo*, à direita; ou revelar uma imaginação mais poética, como em *Simbad*, o *Marinheiro* (extrema direita).

encontra por detrás da consciência (ou, talvez, por detrás dos sonhos, pois só raramente os sonhos não são figurativos). Assinalam, assim, a realidade "única", a vida "única" que parece ser um segundo plano comum aos dois domínios das aparências, o da física e o da psicologia.

Só alguns poucos artistas tomaram consciência da relação existente entre a sua forma de expressão e a física e a psicologia. Kandinsky é um dos mestres que expressou a profunda emoção que lhe despertaram as primeiras descobertas da física moderna. "No meu espírito, o colapso do átomo foi o colapso de todo um mundo: de repente, tombaram as minhas mais firmes muralhas. Tudo se tornou instável, inseguro e sem substância. Não me surpreenderia se uma pedra se volatilizasse diante de meus olhos. A ciência parecia-me ter sido aniquilada." O resultado desta decepção foi o afastamento do artista do "reino da natureza", do "populoso primeiro plano das coisas". "Parecia", acrescentou Kandinsky, "que eu estava vendo a arte desprender-se firmemente da natureza."

Esta ruptura com o mundo das coisas aconteceu mais ou menos ao mesmo tempo com outros artistas. Escreve Franz Marc: "Não aprendemos, depois de milhares de anos de experiências, que as coisas falam cada vez menos quando lhes damos a precisão ótica de um espelho? A aparência será eternamente pobre de relevos..."

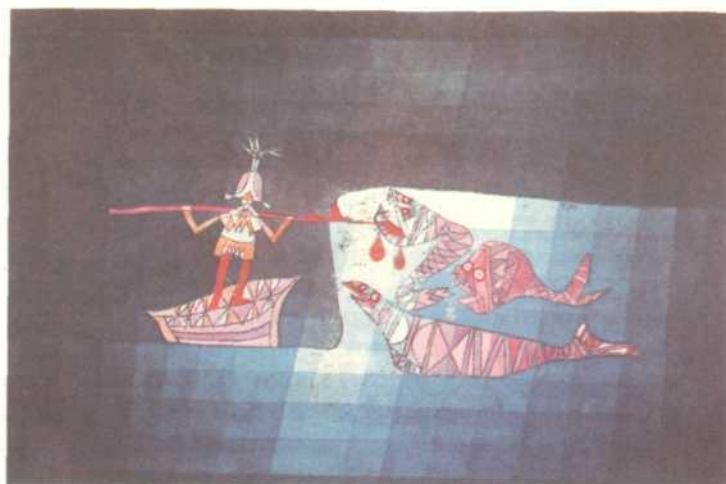
Para Marc, o objetivo da arte era "revelar a vida sobrenatural que existe por detrás de tudo, quebrar o espelho da vida para que se possa contemplar o verdadeiro rosto do Ser". E escreve Paul Klee: "O artista não atribui às formas naturais do universo aparente a mesma significação

convvincente dos realistas que o criticam. Ele não se sente intimamente ligado a esta realidade porque não consegue ver nos produtos formais da natureza a essência do processo criador. Está mais interessado nas forças formativas do que nas formas que estas forças produzem." Piet Mondrian acusou o cubismo de não ter perseguido a abstração até a sua conclusão lógica, "a expressão da realidade pura". Isto só se consegue com a "criação da forma pura", livre de qualquer condicionamento a sentimentos e idéias subjetivas. "Por detrás das mudanças das formas naturais existe a realidade pura, que não muda jamais."

Um grande número de artistas tentou passar das aparências à realidade de um segundo plano, ou ao "espírito da matéria", por um processo de transmutação dos objetos — através da fantasia, do surrealismo, das imagens oníricas, do acaso etc. Os artistas "abstratos", no entanto, voltaram as costas aos objetos. Seus quadros não continham objetos identificáveis; eram, segundo expressão de Mondrian, nada mais que "forma pura".

Mas é preciso nos darmos conta de que o que interessava a estes artistas era um problema muito mais vasto que o da forma ou da distinção entre "concreto" e "abstrato", figurativo e não-figurativo. Seu objetivo era o centro da vida e das coisas, o seu imutável segundo plano, e a aquisição de certeza interior. A arte se tornara em misticismo.

O espírito em cujo mistério a arte estava submersa era um espírito terrestre, aquele a que os alquimistas medievais chamavam Mercúrio. Mercúrio é o símbolo do espírito que estes artistas pressentiam ou buscavam por trás da na-



tureza e das coisas, "por trás da aparência da natureza". O seu misticismo não era cristão, pois o espírito de Mercúrio é estranho ao espírito "celeste". Na verdade, era o velho e tenebroso adversário do cristianismo que maquinava seu caminho arte adentro. Começamos a ver aqui a verdadeira significação histórica e simbólica da "arte moderna". Tal como os movimentos herméticos da Idade Média, ela deve ser compreendida como um misticismo do espírito da terra e, portanto, uma expressão de nossa época de compensação ao cristianismo.

Nenhum artista sentiu este segundo plano místico da arte mais agudamente ou falou a seu respeito com paixão mais intensa do que Kandinsky. A importância das grandes obras de arte de todos os tempos não repousa, a seu ver, "na superfície, no exterior, mas na raiz das raízes — no conteúdo místico da arte". E por isto afirma: "O olho do artista deveria estar sempre voltado para a sua vida íntima, e seu ouvido sempre alerta à voz da necessidade interior. É o único meio para dar expressão ao que a visão mística comanda."

Kandinsky descrevia seus quadros como uma expressão espiritual do cosmos, uma música das esferas, uma harmonia de cores e formas. "A forma, mesmo quando abstrata e geométrica, tem uma ressonância interior; é um ser espiritual cujas qualidades coincidem exatamente com aquela forma." "O impacto do ângulo agudo de um triângulo com um círculo tem um efeito tão surpreendente quanto o dedo de Deus tocando o dedo de Adão, em Miguel Angelo."

Em 1914, Franz Marc escreveu nos seus *Aforismos*: "A matéria é um assunto que o homem consegue, no máximo, tolerar; ele se re-

cura a reconhecê-la. A contemplação do mundo tornou-se a penetração do mundo. Não existe místico que, nos seus momentos de êxtase mais sublimes, jamais alcance a abstração perfeita do pensamento moderno, ou que ausculte as suas ressonâncias com sonda mais profunda."

Paul Klee, que podemos considerar o poeta dos pintores modernos, diz: "É missão do artista penetrar o mais fundo possível naquele âmago secreto onde uma lei primitiva sustenta o seu crescimento. Que artista não desejaria habitar a fonte central de todo o movimento espaço-tempo (esteja ele situado no cérebro ou no coração da criação), de onde todas as funções extraem a sua seiva vital? Onde se esconde a chave secreta de todas as coisas? No ventre da natureza, na fonte original de toda criação?... Coração a palpitar, somos levados cada vez mais para baixo, em direção à fonte primeira." E o que encontramos nesta jornada "deve ser levado muito a sério, desde que, combinado integralmente com os meios artísticos apropriados, desabroche em estrutura". Porque, como acrescenta Klee, não é apenas questão de reproduzir o que se vê, mas de "tornar visível tudo o que se percebe secretamente". Toda a obra de Klee se inspira e se fixa diretamente nesta fonte original das formas. "Minha mão é, inteira, o instrumento de uma esfera mais distante. E também pouco é a minha mente que age; é alguma outra coisa..." Na sua obra, o espírito da natureza e o espírito do inconsciente são forças inseparáveis. E atraíram-no, a ele e a nós, espectadores, para dentro do seu círculo mágico.

A obra de Klee é a expressão mais complexa — ora poética ora demoníaca — do espírito ctônico ou terrestre. O humor e a bizarria lançam

uma ponte do mundo subterrâneo para o mundo humano. O liame entre a sua fantasia e a terra é a observação atenta das leis da natureza e o amor por todos os seres. "Para o artista", escreveu uma vez, "o diálogo com a natureza é a condição *sine qua non* de sua obra."

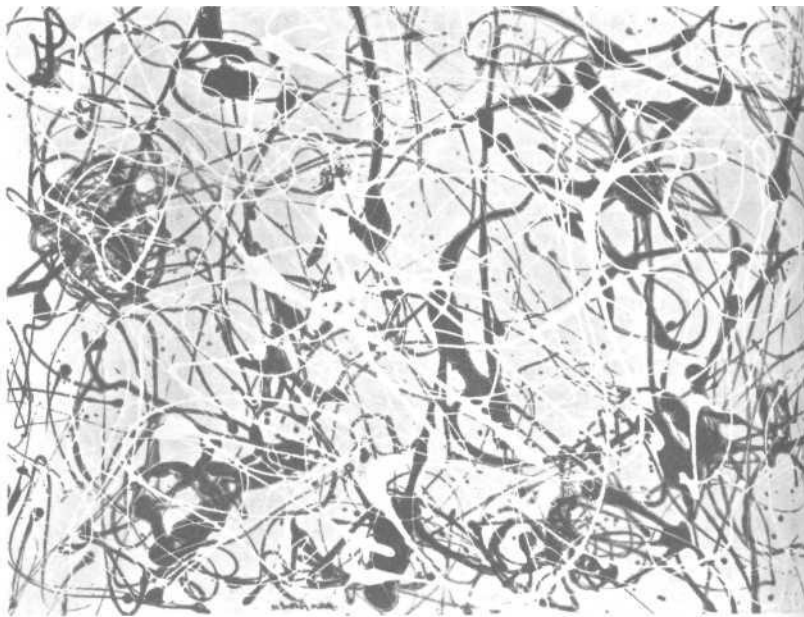
Encontramos uma expressão diversa deste espírito inconsciente e secreto em um dos mais jovens pintores "abstratos", Jackson Pollock, um americano morto aos 44 anos em um acidente de automóvel. Sua obra exerceu enorme influência nos artistas mais jovens de nossa época. Em *Minha Pintura*, ele revelou que trabalhava em uma espécie de transe: "Quando pinto não me dou conta do que estou fazendo. Só após um período de 'familiarização' é que verifico o que resultou. Não receio fazer mudanças ou destruir imagens etc. porque o quadro tem vida própria. E tento deixá-la surgir. Apenas quando perco contato com o quadro é que o resultado é confuso. De outro modo há harmonia pura, um cômodo tomar e dar, e o quadro resulta bem."

Os quadros de Pollock, pintados praticamente em estado de inconsciência, são carregados de uma veemência emocional sem limites. Na sua falta de estrutura são quase caóticos, um ardente fluxo de lava de cores, linhas, planos e pontos. Podem ser considerados análogos àquilo que os alquimistas chamavam, *masa confusa*, a *prima matéria* ou caos — termos todos que definem a preciosa matéria-prima do

processo alquímico, o ponto de partida da busca da essência do ser. Os quadros de Pollock significam o nada, que é tudo — isto é, o próprio inconsciente. Parecem vir de uma época anterior ao aparecimento da consciência e do ser; ou parecem, ainda, evocar fantásticas paisagens de uma época em que a consciência e o ser estariam extintos.

Na metade do nosso século a pintura puramente abstrata, sem qualquer disposição regular de formas e cores, tornou-se a expressão mais comum da pintura. Quanto mais profunda a dissolução da "realidade" mais o quadro perde seu conteúdo simbólico. A razão deste fenômeno está na natureza do símbolo e na sua função. O símbolo é um objeto do mundo conhecido que sugere alguma coisa desconhecida; é o conhecimento expressando vida e sentido do inexprimível. Mas nos quadros meramente abstratos o mundo conhecido é completamente afastado. Nada resta que permita lançar uma ponte para o desconhecido.

Por outro lado, estas pinturas revelam um segundo plano inesperado, um sentido oculto. Muitas vezes são imagens mais ou menos exatas da própria natureza, e mostram uma impressionante semelhança com a estrutura molecular de elementos orgânicos e inorgânicos desta mesma natureza, o que nos deixa perplexos. A abstração pura tornou-se uma imagem da natureza concreta. Mas Jung pode dar-nos, talvez, a chave do problema:



"As camadas mais profundas da psique", disse ele, "perdem sua singularidade individual à medida que mergulham na escuridão. Nos níveis mais baixos, isto é, quando se aproximam dos sistemas funcionais autônomos, tornam-se cada vez mais coletivas até que se universalizam e desaparecem na materialização do corpo, isto é, em substâncias químicas. O carbono do corpo é carbono, simplesmente. Assim, 'intrinsecamente' a psique é apenas 'mundo'."

Uma comparação entre pintura abstrata e microfotografia mostra que a abstração pura na arte imaginativa tornou-se, de um modo secreto e surpreendente, "naturalista", já que tem por objeto os elementos da matéria. A "grande abstração" e o "grande realismo" que se haviam separado no início do nosso século juntaram-se de novo. Lembremo-nos das palavras de Kandinsky: "Os pólos abrem dois caminhos que levam, no final, a um *único* alvo." Este "alvo", este ponto de união, é alcançado na pintura abstrata moderna. Mas o é de maneira totalmente inconsciente. O processo não é determinado por nenhuma intenção do artista.

Esta observação nos leva a um dado muito importante da arte moderna: o artista não é, como parece, tão livre na sua criação quanto acredita ser. Se sua obra for realizada de maneira mais ou menos inconsciente, ela será controlada por leis da natureza que, no plano mais profundo, correspondem às leis da psique, e vice-versa.

Os grandes pioneiros da arte moderna deram a mais clara expressão a seus verdadeiros objetivos e às profundezas de onde nasce o espírito que os marcou com suas impressões. Este ponto é importante, apesar de nem sempre os artistas que os sucederam (e que podem não ter percebido tudo isto) terem auscultado as mesmas profundezas. No entanto, Kandinsky ou Klee jamais avaliaram o grave risco psicológico a que se expunham com a sua submersão mística no espírito terrestre e no cerne original da natureza. Este risco deve ser, agora, explicado.

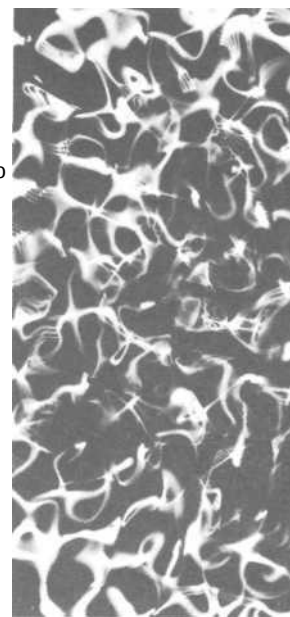
Como ponto de partida podemos abordar outro aspecto da arte abstrata. O escritor alemão Wilhelm Worringer interpretou a arte abstrata como a expressão de um mal-estar e de uma angústia metafísica que lhe pareciam mais acentuados entre os povos nórdicos. Como explicou, a realidade lhes é motivo de sofrimento. Não possuem a naturalidade da gente sulina e an-

seiam por um mundo super-real e supersensual a que dão expressão através da arte imaginativa ou abstrata.

Mas como assinala Sir Herbert Read na sua *História Concisa da Arte Moderna* (*Concise History of Modern Art*) a ansiedade metafísica já não é só germânica ou nórdica; atualmente, é uma característica de todo o mundo moderno. Read cita Klee, que escrevia em seu *Diário* no início de 1915: "Quanto mais horrível se torna o mundo (como nestes nossos dias) mais a arte se torna abstrata; já um mundo em paz produz uma arte realística." Para Franz Marc, a abstração oferecia um refúgio contra o mal e o feio existentes no mundo. "Cedo em minha vida senti que o homem era feio. Os animais pareciam mais amáveis e puros, e no entanto, mesmo entre eles, descobri tanta coisa revoltante e odiosa que minha pintura tornou-se cada vez mais esquemática e abstrata."

Muito podemos aprender com um diálogo que ocorreu em 1958 entre o escultor italiano Marino Marini e o escritor Edouard Roditi. O tema dominante de que Marini se ocupava durante anos, sob múltiplas formas, fora a figura de um jovem nu sobre um cavalo. Nas primeiras versões que ele descreveu, na conversa a que nos referimos, como "símbolos de esperança e gratidão" (após o término da Segunda Grande Guerra), o cavaleiro monta seu cavalo com os braços estendidos e o corpo um pouco inclinado para trás. Com o correr dos anos o tratamento do

Os quadros de Jackson Pollock (à esquerda, o N.º 23) eram pintados em transe (inconscientemente), a exemplo do que acontece com outros artistas modernos — como o francês Georges Mathieu (à extrema esquerda), adepto da pintura "de ação". O resultado caótico, mas forte, pode ser comparado com a "massa confusa" da alquimia, e lembra estranhamente formas reveladas nas microfotografias (veja pág. 22). À direita, uma configuração semelhante: vibrações produzidas pelo som das ondas na glicerina.



tema tornou-se mais "abstrato". A forma mais ou menos "clássica" do cavaleiro foi gradualmente se dissolvendo.

Referindo-se ao sentimento que motivou esta transformação, disse Marini: "Se repararem nas minhas estátuas equestres dos últimos 12 anos, em ordem cronológica, vão verificar que o pânico do animal cresce continuamente, mas que ele fica transido de terror e paralisado em lugar de empinar-se ou disparar. Tudo isto porque acredito que estamos nos aproximando do fim do mundo. Em cada estátua esforcei-me por exprimir este medo e este desespero crescentes. Deste modo, tento simbolizar a última etapa de um mito agonizante, o mito do indivíduo, herói vitorioso, do homem virtuoso do humanismo."

Nos contos de fada e nos mitos o "herói vitorioso" simboliza a consciência. Sua derrota, como diz o próprio Marini, significa a morte do indivíduo, um fenômeno que se manifesta socialmente pela dissolução do indivíduo na massa e artisticamente pelo declínio do elemento humano.

Quando Roditi perguntou se Marini estava renunciando aos cânones clássicos para tornar-se "abstrato", o pintor respondeu: "No momento que a arte tem de expressar medo, deixa por ela mesma o ideal clássico."

Encontrou temas para sua obra nos corpos descobertos em Pompéia. Roditi denominou a arte de Marini "estilo Hiroxima", pois ela evoca visões do fim do mundo. Marini, aliás, concordou com a classificação. Sentia-se, dizia ele, como se tivesse sido expulso de um paraíso terrestre. "Até recentemente, o escultor visava ao vigor das formas e à plenitude sensual. Mas nos últimos 15 anos, a escultura prefere formas em desintegração."

O diálogo entre Marini e Roditi explica a transformação da arte "sensorial" em abstrata de maneira clara para qualquer um que já tenha percorrido atentamente uma exposição de arte moderna. Não importa o quanto o visitante vai apreciar ou admirar suas qualidades convencionais, ele dificilmente poderá deixar de sentir o medo, o desespero, a agressão e a zombaria que soam como um grito lançado de muitas das obras expostas. A "inquietação metafísica" expressa na angústia destes quadros e esculturas pode ter brotado, como aconteceu com Marini, do desespero de um mundo condenado. Em outros casos, pode ter sido acen-



tuado o fator religioso ante o sentimento de que Deus está morto. Há uma íntima ligação entre os dois motivos.

Na raiz desta angústia interior está a derrota (ou melhor, o recuo) da consciência. No estuário da experiência mística, tudo que já ligou o homem ao universo humano, à terra, ao tempo e ao espaço, à matéria e à vida natural, foi rejeitado ou destruído. Mas se a inconsciência não for contrabalançada pela experiência consciente, ela vai manifestar, implacavelmente, o seu aspecto desfavorável ou negativo. A riqueza do som criador que fez a harmonia das esferas ou os maravilhosos mistérios da natureza original foram substituídos pela destruição e pelo desespero. Em mais de um caso o artista tornou-se uma vítima passiva do seu inconsciente.

Na física, também, o mundo que jaz num segundo plano revelou sua natureza paradoxal; as leis dos elementos mais íntimos da natureza, as estruturas e as relações recentemente descobertas na sua unidade básica, o átomo, tornaram-se o fundamento científico de armas de destruição sem precedente, e abriram caminho ao aniquilamento. O conhecimento máximo e a destruição do mundo são dois aspectos desta descoberta dos alicerces primordiais da natureza.

Jung, tão familiarizado com o perigo da dupla natureza do inconsciente quanto com a importância da consciência humana, só pôde

oferecer à humanidade uma arma contra a catástrofe: o apelo à consciência individual, que parece tão simples mas é no entanto tão árduo.

A consciência não é apenas indispensável como contrapeso ao inconsciente, e não é só ela que dá significado à vida. Tem também uma função eminentemente prática. Podemos, da mesma maneira que vemos o mal no mundo exterior, nos nossos vizinhos ou em outros povos, tomar consciência dele também nos conteúdos nefastos da nossa própria psique, e este conhecimento seria o primeiro passo para uma radical mudança de atitude para com o nosso próximo.

A inveja, a luxúria, a sensualidade, a mentira e todos os outros vícios são o aspecto "escuro" e negativo do inconsciente, que se pode manifestar de dois modos. No seu aspecto positivo, aparece como um "espírito da natureza", cuja força criadora anima o homem, as coisas e o mundo. É o "espírito ctônico" ou terrestre, que tantas vezes mencionamos neste capítulo. No aspecto negativo, o inconsciente (aquele mesmo espírito) manifesta-se como o espírito do mal, como uma propulsão destruidora.

Como já observamos, os alquimistas personificaram este espírito como "o espírito de Mercúrio" e chamaram-no muito adequadamente, *Mercurius duplex* (o Mercúrio de duas caras, dual). Na linguagem religiosa do cristianismo, chamam-lhe diabo. Mas, tão improvável quanto possa parecer, também o diabo tem um aspecto de dualidade. No sentido positivo, aparece como Lúcifer — literalmente, aquele que traz a luz.

Considerada sob o ângulo destas dificuldades e paradoxos, a arte moderna (que reconhecemos como um símbolo do espírito terrestre) também tem um aspecto duplo. No sentido positivo, é a expressão de um misticismo da natureza, tão misterioso quanto profundo; no negativo, só pode ser interpretada como a expressão de um espírito mau ou destruidor. Os dois aspectos são inseparáveis, pois o paradoxo é uma das qualidades básicas do inconsciente e dos seus conteúdos.

Para evitar qualquer mal-entendido, deve ser mais uma vez assinalado que estas considerações nada têm a ver com os valores artísticos e estéticos das obras, dizendo respeito apenas à interpretação da arte moderna como símbolo de nossa época.

Ao alto e ao centro, duas esculturas de Marino Marini (1901-66), respectivamente de 1945 e 1951, mostram como o tema do cavalo e do cavaleiro passou de uma expressão de tranquilidade para uma expressão de medo torturante e desespero, enquanto as esculturas se foram tornando cada vez mais abstratas. As obras mais recentes de Marini foram influenciadas pelo aspecto igualmente tocado de pânico, de corpos encontrados em Pompéia (à esquerda).

A união dos contrários

Há mais um ponto a abordar. O espírito de uma época está em movimento incessante. É como um rio que corre, de maneira invisível mas constante, e dado o ritmo de vida do nosso século até mesmo o espaço de dez anos é um tempo bastante longo.

Mais ou menos na metade deste século começou a manifestar-se uma mudança na pintura. Nada de revolucionário, nada comparável à transformação de 1910, que reconstruiu a arte sobre bases novas. Mas certos grupos de artistas formularam seus objetivos em termos ainda não conhecidos. E esta transformação prossegue dentro das fronteiras da pintura abstrata.

A representação da realidade concreta, que nasce da necessidade elementar que tem o ser humano de agarrar o momento que passa ainda em pleno vôo, tornou-se uma arte verdadeiramente concreta e sensorial graças à fotografia, tal como é praticada na França por Henri Cartier-Bresson, na Suíça por Werner Bischof, e outros. Podemos, assim, compreender por que os artistas continuam no rumo de uma arte interior e imaginativa. Para muitos artistas jovens, no entanto, a arte abstrata como foi praticada durante anos não oferece mais aventura e nenhuma possibilidade original de conquista. Buscando o novo, encontraram-no no que lhes estava mais próximo e que fora perdido — na natureza e no homem. Não estavam nem estão preocupados em reproduzir a natureza, mas sim em expressar a sua experiência emocional particular neste reencontro.

O pintor francês Alfred Manessier definiu os objetivos da sua arte nas seguintes palavras: "O que temos de reconquistar é o peso da realidade perdida. Precisamos fazer para nós mesmos um novo coração, um novo espírito, uma nova alma, na exata medida do homem. A verdadeira realidade do pintor não está nem na abstração nem no realismo, mas na recuperação do seu peso como ser humano. Atualmente, a arte não-figurativa parece-me oferecer ao pintor a única oportunidade de abordar sua realidade interior e de tomar consciência do seu eu essencial ou mesmo do seu ser. Só reconquistando

esta posição, creio eu, é que o pintor será capaz, em tempos vindouros, de voltar lentamente a ele mesmo, de redescobrir seu próprio peso e de fortalecê-lo de tal maneira que possa chegar a alcançar a realidade exterior do mundo."

Jean Bazaine se exprime de maneira análoga: "É uma grande tentação para o pintor de hoje pintar o próprio ritmo do seu sentimento, o pulsar mais secreto do seu coração, em lugar de incorporá-los a uma forma concreta. Isto porém leva apenas a uma matemática dessecada ou a uma espécie de expressionismo abstrato, que termina em monotonia e em um progressivo empobrecimento da forma... Mas uma forma que consegue reconciliar o homem com o seu ambiente é uma 'arte de comunhão', através da qual, a qualquer momento, ele poderá reconhecer no mundo o seu próprio semblante in-forme."

O que na verdade interessa aos artistas de hoje é a união consciente da sua realidade interior com a realidade do mundo ou da natureza; ou, em última instância, uma nova união de corpo e alma, de matéria e espírito. É a sua maneira de "reconquistar seu peso como ser humano". Só agora é que a enorme fenda existente na arte moderna entre a "grande abstração" e a "grande realidade" está sendo conscientizada e a caminho de encontrar a sua cicatrização.

Para o espectador isto se torna evidente, em primeiro lugar, pela mudança de atmosfera nas obras destes artistas. Irradiam-se dos quadros de pintores como Alfred Manessier ou como o belga Gustave Singier, a despeito de toda a abstração,

Neste século, a representação da atualidade — outrora domínio do pintor e do escultor — foi assumida pelo fotógrafo, cuja câmara não só documenta (como qualquer quadro paisagístico dos séculos passados) como também expressa a sua experiência emocional em relação ao assunto. À direita, uma cena japonesa fotografada por Werner Bischof (1916-54).





uma nova crença no mundo e, a despeito de toda a intensidade emocional, uma harmonia de formas e cores que muitas vezes alcança a serenidade. As famosas tapeçarias de Jean Lurçat da década de 50 estão impregnadas de toda a exuberância da natureza. Sua arte pode ser chamada a um tempo sensorial e imaginativa.

Encontramos também uma serena harmonia de formas e cores na obra de Paul Klee. Esta harmonia é que ele sempre buscara. Acima de tudo, ele tomou consciência da necessidade de não negar o mal. "O próprio mal não deve ser um inimigo triunfante ou degradante, mas uma força que colabora com o todo." Mas o ponto de partida de Klee não foi o mesmo. Ele viveu perto "dos mortos e dos que não nasceram", a uma distância quase cósmica, enquanto a geração mais jovem de pintores está mais firmemente enraizada na terra.

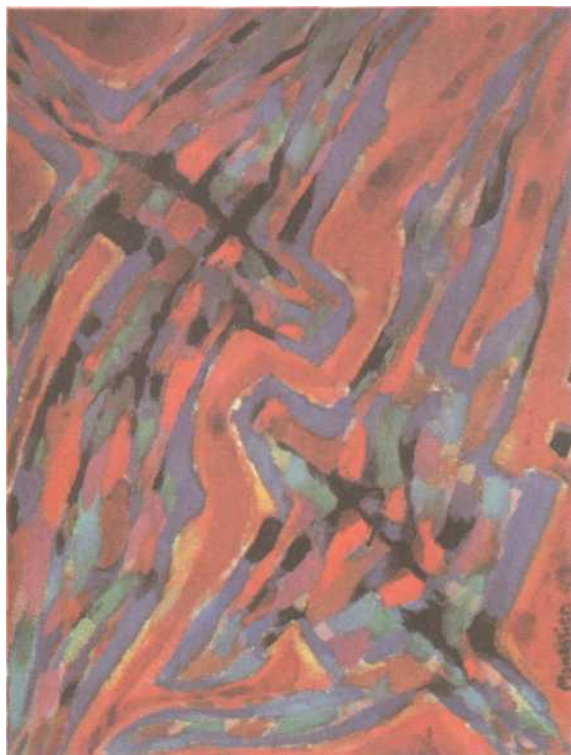
Um ponto importante a fixar é que a pintura moderna, ao avançar o bastante para distinguir a união dos contrários, retomou os temas religiosos. O "vazio metafísico" parece ter sido vencido. E aconteceu o absolutamente inesperado: a Igreja tornou-se freguesa da arte moderna! Basta mencionar aqui a Igreja de Todos os Santos, em Bale, com vitrais de Alfred Manessier; a Igreja de Assy, com um grande número de quadros modernos; e a de Audincourt, com obras de Jean Bazaine e de Fernand Léger.

A abertura da Igreja à arte moderna sig-

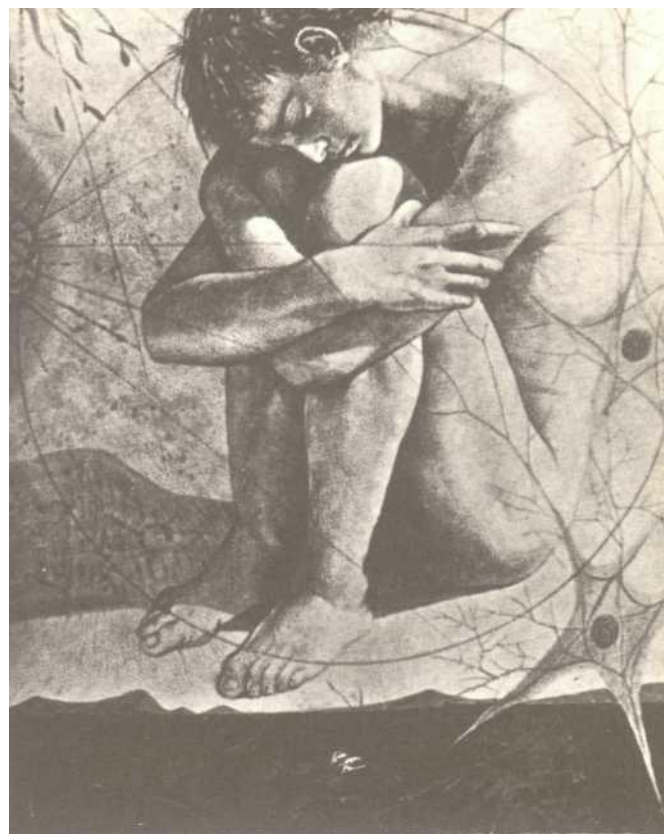
nifica mais que um ato de tolerância de seus patronos: simboliza o fato de que a parte representada pela arte moderna em relação ao cristianismo está mudando. A função compensatória dos velhos movimentos herméticos deu lugar a uma possibilidade de cooperação. Quando discutimos os símbolos animais de Cristo, assinalamos que o espírito luminoso e o ctônico ou terrestre se pertenciam mutuamente. Parece que chegou o momento de se alcançar uma nova etapa na solução deste problema milenar.

Não sabemos o que nos reserva o futuro — se esta aproximação dos contrários dará resultados positivos ou se vai levar ainda a maiores e inimagináveis catástrofes. Há muita ansiedade e medo no mundo e estes ainda são fatores que predominam na arte e na sociedade. Acima de tudo, o homem ainda está pouco disposto a aplicar a ele mesmo e à sua vida as conclusões que pôde deduzir da arte, apesar de estar pronto a aceitá-las sob o ponto de vista estético. O artista consegue expressar muitas coisas, inconscientemente e sem despertar hostilidade, que quando formuladas por um psicólogo provocam ressentimentos (fato que pode ser ainda melhor exemplificado na literatura do que nas artes plásticas). Confrontado com as revelações do psicólogo, o indivíduo sente-se diretamente desafiado; mas o que o artista tem a declarar, particularmente em nosso século, em geral mantém-se em um campo impessoal.

E no entanto parece importante que uma forma de expressão mais completa, e portanto mais humana, tenha surgido em nossa época. É afinal um vislumbre de esperança, simbolizado para mim (em 1961, ano em que escrevo estas palavras) por inúmeros quadros do artista francês Pierre Soulages. Por trás de um amontoado de caibros imensos e escuros cintila um azul claro e puro ou um radioso amarelo. A aurora começa a raiar ao fundo das trevas.



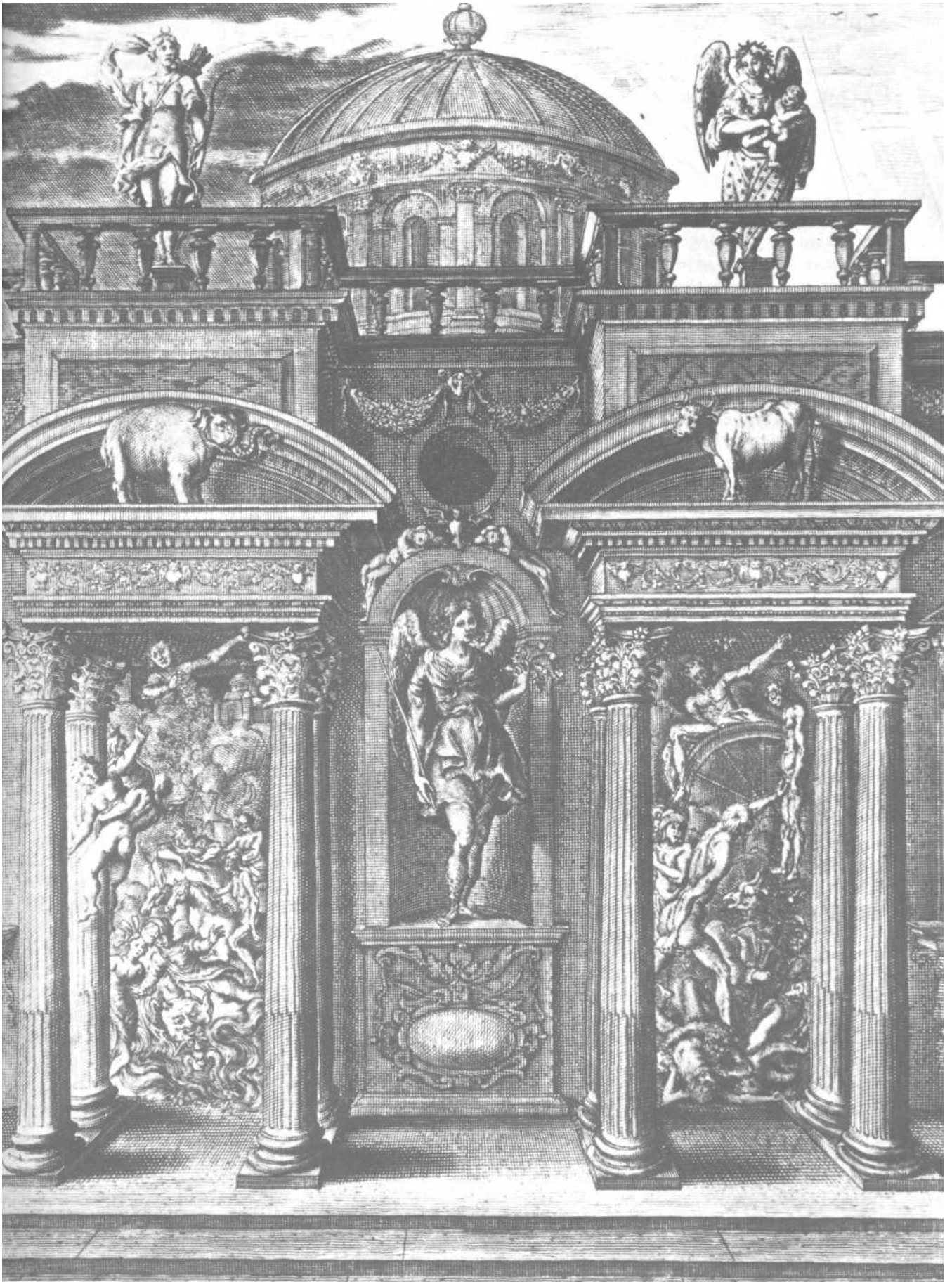
Na metade do século XX, a arte parece estar se afastando do desespero de um Marini para voltar à natureza e à terra — como se vê no gesto de Jean Lurçat, ao expor suas obras em pleno campo (acima, à esquerda). Acima, *Dédicace à Sainte Marie Madeleine*, de Alfred Manessier (nascido em 1911). Acima, à direita, *Pour la Naissance du Surhomme*, do francês Pierre-Yves Trémois (nascido em 1921). Ambos os trabalhos indicam uma tendência de abertura à vida e à plenitude. O quadro, à direita, de Pierre Soulages (nascido em 1919) pode ser traduzido como um símbolo de esperança: por trás do cataclismo das trevas, distingue-se um bruxulear de luzes.



5 Símbolos em uma análise individual

Jolande Jacobi

Gravura francesa do século XVII: "O Palácio do Sonhos"



O começo da análise

Existe uma crença muito difundida de que os métodos da psicologia jungiana só se aplicam às pessoas de meia-idade. Na verdade, muitos homens e mulheres alcançam a "meia-idade" sem a correspondente maturidade psicológica, sendo portanto necessário ajudá-los a reparar as fases negligenciadas do seu desenvolvimento. São pessoas que não terminaram a primeira parte do processo de individuação, descrito pela Dra. M.- L. von Franz. Mas é certo também que um jovem pode enfrentar sérios problemas no curso do seu crescimento. Se tem medo da vida e encontra dificuldades para ajustar-se à realidade, pode preferir viver dentro das suas fantasias ou conservar-se criança. Neste tipo de jovem (sobretudo se introvertido) vamos descobrir, por vezes, no seu inconsciente insuspeitados tesouros, e trazendo-os à consciência podemos fortalecer-lhe o ego e dar-lhe a energia psíquica necessária para tornar-se uma pessoa amadurecida. É esta a poderosa função do simbolismo de nossos sonhos.

Os outros autores deste livro descreveram a natureza destes símbolos e o papel que representam na natureza psicológica do homem. Quero mostrar como a análise pode favorecer o processo de individuação relatando o caso de um jovem engenheiro de 25 anos, a quem chamarei Henry.

Henry nasceu num distrito rural da Suíça oriental. Seu pai, de família camponesa protestante, era médico de clínica geral. Henry o descreveu como um homem de elevados padrões morais, mas alguém muito recolhido dentro de si mesmo e com dificuldades para relacionar-se com outras pessoas. Era melhor pai para os seus pacientes do que para seus filhos. Em casa, a personalidade dominante era a da mãe de Henry: "fomos criados pela vigorosa mão de nossa mãe", disse ele uma vez. Ela pertencia a uma família de boa formação intelectual, gente que se interessava também por arte. Possuía, a despeito de sua severidade, um largo horizonte espiritual. Era impulsiva e romântica (amava a Itália). Apesar de ser católica de nascimento, os filhos foram educados na religião protestante do

pai. Henry tinha uma irmã mais velha, com quem se dava muito bem.

Nosso jovem era introvertido, tímido, louro, de traços finos, estatura elevada, testa alta e pálida, olhos azuis e grandes olheiras. Não julgava que fora neurose que o trouxera a mim (como de hábito) mas sim uma necessidade interior de se ocupar da sua psique. Por trás deste anseio, no entanto, escondiam-se uma fixação na figura da mãe e um grande medo de entregar-se à vida, problemas que só foram descobertos durante o processo de análise. Ele acabara de se formar, arranjava emprego em uma grande fábrica e estava enfrentando os muitos problemas de um jovem que chega à idade adulta. "Parece-me", escreveu na carta em que me pedia uma consulta, "que esta fase de minha vida é particularmente importante e significativa. Devo decidir se permaneço inconsciente, ao abrigo de minha bem-protegida segurança, ou se me aventuro por um caminho ainda desconhecido, mas no qual deposito grandes esperanças." A escolha com que se defrontava era portanto ou permanecer um jovem solitário, vacilante e fora da realidade ou tornar-se um adulto responsável e auto-suficiente.

Henry disse-me que preferia os livros à sociedade; sentia-se inibido entre as pessoas e muitas vezes atormentava-se com dúvidas e autocríticas. Era bastante culto para sua idade e tinha uma inclinação para o intelectualismo estético. Depois de uma fase de ateísmo, tornara-se protestante convicto e adotara, por fim, uma atitude religiosa absolutamente neutra. Escolhera um ramo de estudos técnico porque reconhecia seu talento para a matemática e a geometria. Tinha uma inteligência lógica, disciplinada pelas ciências naturais, mas também uma propensão ao irracional e ao místico que não queria admitir nem a si próprio.

Cerca de dois anos antes de começar a análise, ficara noivo de uma jovem católica, da Suíça Francesa. Descreveu-a como uma pessoa encantadora, eficiente e cheia de iniciativa. No entanto, perguntava-se se deveria assumir as responsabilidades de um casamento. Como tinha

pouca convivência com moças, julgava melhor esperar ou mesmo continuar solteiro, dedicando-se a uma vida de estudos. Suas dúvidas eram suficientemente fortes para impedi-lo de tomar uma decisão; precisava dar mais alguns passos em direção à maturidade antes de se sentir seguro.

Apesar das características de seus pais estarem bastante combinadas em Henry, ele era acentuadamente ligado à mãe. Conscientemente, identificava-se com aquela mãe real (com o seu lado "claro") que representava para ele um conjunto de ideais elevados e ambições intelectuais. Mas inconscientemente estava sob o poder dos aspectos tenebrosos da fixação materna. Seu inconsciente sufocava-lhe o ego de maneira asfixiante. Todo o seu bem-delineado raciocínio e seus esforços para encontrar um ponto de vista firme no plano racional não passavam de puro exercício intelectual.

Expressava a necessidade de escapar a esta "prisão materna" com reações hostis à mãe verdadeira e uma rejeição à "mãe interior", símbolo do lado feminino do seu inconsciente. Mas uma força no seu íntimo tentava prendê-lo à infância, resistindo a tudo que o atraía ao mundo exterior: nem mesmo as encantadoras qualidades da noiva eram suficientes para libertá-lo dos laços maternos e ajudá-lo a encontrar-se. Não se dava conta de que o seu anseio interior para desenvolver-se (anseio que sentia tão agudamente) incluía a necessidade de desligar-se da mãe.

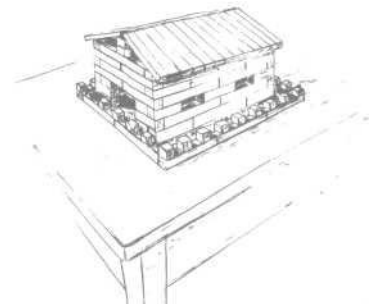
Meu trabalho de análise com Henry durou nove meses. Tivemos 35 sessões, durante as quais contou-me 50 sonhos. Uma análise de duração tão curta é muito rara. Só se torna possível quando sonhos carregados de energia, como os de Henry, aceleram o processo evolutivo. Naturalmente, do ponto de vista jungiano, não há uma regra geral para o tempo necessário ao sucesso da análise. Tudo depende da capacidade do indivíduo para tomar consciência das ocorrências interiores e do material apresentado pelo seu inconsciente.

Como a maioria dos introvertidos, Henry levava uma vida exterior bastante monótona. Durante o dia, estava completamente absorvido pelo trabalho. À noite, saía algumas vezes com a noiva ou com amigos com quem gostava de ter discussões literárias. Muitas vezes ficava em casa, mergulhado em algum livro ou nos próprios pensamentos. Apesar de discutirmos regularmente os acontecimentos da sua vida diária e também os da sua infância e juventude, habitualmente chegávamos logo ao estudo dos seus sonhos e aos problemas que a sua vida interior lhe apresentava. Era impressionante ver com que insistência os sonhos o convocavam a um crescimento espiritual.

Devo deixar claro que nem tudo o que aqui está descrito foi comentado com Henry. No processo de análise precisamos sempre estar conscientes do quanto os símbolos oníricos podem ter um valor explosivo para o paciente. O analista nunca será cuidadoso e reservado o bastante. Se uma luz excessivamente forte for



À esquerda, o palácio e monastério do Escorial, na Espanha, construído em 1563 por Felipe II. Sua estrutura de fortaleza simboliza o afastamento do introvertido do mundo. Abaixo, um desenho feito por Henry do estábulo que construiu quando criança, com ameias de fortaleza.



lançada sobre a linguagem onírica dos símbolos, o sonhador pode ser levado a um estado de ansiedade e, como mecanismo de defesa, à racionalização. Ou então não consegue mais assimilar estes símbolos e entra em séria crise psíquica. Os sonhos relatados e comentados aqui não são a totalidade dos que Henry teve durante a análise. Posso discutir apenas os mais importantes, aqueles que influenciaram particularmente o seu processo evolutivo.

No começo do nosso trabalho, apresentaram-se algumas recordações de infância de importante sentido simbólico. A mais recuada alcançava o quarto ano de vida de Henry. Disse-me ele: "Uma manhã fui com minha mãe à padaria e lá ganhei da mulher do padeiro um *croissant* (pequeno pão de massa especial, em forma de um crescente). Não o comi mas segurei-o orgulhosamente. Só minha mãe e a padeira estavam presentes; assim, era eu o único homem." O nome popular dado a estes pães é "dente de lua", e esta alusão simbólica à lua acentua o poder dominante feminino — um poder ao qual o pequeno menino pode se ter sentido exposto e ao qual, como o "único homem", estava orgulhoso de enfrentar.

Outra lembrança de sua infância datava dos seus cinco anos. Dizia respeito à irmã, que chegara de exames na escola e o encontrara construindo um estábulo de brinquedo. Utilizava blocos de madeira arrumados na forma de um quadrado, rodeado de uma espécie de cerca que lembrava as ameias de um castelo. Henry estava contente com a sua obra e disse brincando à irmã: "Você começou a ir à escola, e já está de férias." Respondeu-lhe a menina que, enquanto isso, ele passava o ano de férias, o que o aborreceu tremendamente. Magoou-se ao ver que seu "trabalho" não fora levado a sério.

Anos mais tarde, Henry ainda não esquecera a mágoa pungente e o sentimento de injustiça que lhe causara ver sua construção rejeitada. Os problemas posteriores que encontrou para firmar a sua masculinidade e o conflito entre valores racionais e fantasia já são perceptíveis neste primeiro incidente. E são os mesmos problemas que aparecem nas imagens do seu primeiro sonho.



O sonho inicial

No dia seguinte à primeira consulta que me fez, Henry teve o seguinte sonho:

"Eu fazia uma excursão com um grupo de pessoas desconhecidas. Íamos a Zinalrothorn. Saímos de Samaden. Andamos apenas durante uma hora porque devíamos acampar e organizar uma apresentação teatral. Eu não tinha nenhum papel na peça. Lembro-me particularmente de uma atriz — uma jovem que interpretava um personagem patético e que usava um longo vestido esvoaçante.

Era meio-dia e eu desejava prosseguir em direção ao desfiladeiro. Como todos os outros preferiam ficar, caminhei sozinho, deixando meu equipamento de excursão. No entanto, encontrei-me de novo no vale e perdi completamente o rumo. Queria voltar ao meu grupo, mas não sabia por qual lado da montanha devia subir. Hesitava em perguntar. Por fim, uma velha me indicou o caminho.

Escalei por um ponto diverso do que o nosso grupo usara pela manhã. A uma determinada altura, deveria virar à direita e seguir a encosta da montanha para reencontrar meus camaradas. Subi ao longo de uma estrada de ferro de cremalheira, pelo lado direito. À minha esquerda passavam incessantemente pequenos carros, cada um deles com um homenzinho todo inchado e vestindo um terno azul. Dizia-se que estavam mortos. Eu estava com medo que viessem carros por trás de mim, e olhava constantemente para não ser atropelado. Mas minha angústia não tinha fundamento.

No lugar em que eu deveria virar à direita havia pessoas à minha espera. Levaram-me a um albergue. Caiu um aguaceiro: Lamentei não ter trazido meu equipamento (minha mochila e minha bicicleta a motor), mas disseram-me que só fosse buscá-lo na manhã seguinte. Aceitei o conselho.

Uma das recordações de infância de Henry aludia a um *croissant* (pãozinho em forma de lua crescente) que ele desenhou (à esquerda, ao alto). Ao centro, o mesmo desenho na tabuleta de uma padaria moderna, na Suíça. A forma de crescente está associada, já há muito tempo, à lua e portanto ao princípio feminino, como na coroa (à esquerda) da deusa Ishtar da Babilônia (século III A.C.).

O Dr. Jung dava grande importância ao primeiro sonho em uma análise pois, no seu entender, tinha muitas vezes um valor de antecipação. A decisão de ir a um analista está sempre acompanhada de uma convulsão emocional que perturba as camadas psíquicas mais profundas, de onde surgem os símbolos arquetípicos. Os primeiros sonhos, portanto, muitas vezes apresentam "imagens coletivas" que dão uma perspectiva global à análise e permitem ao terapeuta melhor percepção dos conflitos psíquicos do paciente.

O que nos conta o sonho, acima relatado, acerca do desenvolvimento futuro de Henry? Precisamos inicialmente examinar algumas associações que o próprio Henry forneceu. A vila de Samaden era o lugar onde vivera Jürg Jenatsch, famoso batalhador suíço em prol da liberdade de sua pátria, no século XVII. A representação teatral trouxe-lhe a idéia dos *Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meisters* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*), de Goethe, de que Henry gostava especialmente. Na mulher viu uma certa semelhança com um personagem da *Ilha dos Mortos*, do pintor suíço do século XIX Arnold Böcklin. A "sábua velha", como ele dizia, parecia estar associada por um lado ao seu analista e, por outro, à empregada diarista da peça de J.B. Priestley, *They Came to a City* (*Chegam a uma cidade*). A estrada de ferro de cremalheira lembrou-lhe o estábulo (com as ameias) que construía quando criança.

O sonho descreve uma "excursão", estabelecendo uma impressionante analogia com a decisão de Henry de fazer análise. O processo de individuação é muitas vezes simbolizado por uma viagem de descobrimento a terras desconhecidas. Ocorre uma viagem assim no *Pilgrim's Progress* (*Viagem de um Peregrino*), de John Bunyan e na *Divina Comédia*, de Dante. O "viajante", no poema de Dante, buscando um caminho chega a uma montanha a que decide galgar. Mas devido a três estranhos animais (um motivo que também aparece em um dos últimos sonhos de Henry) é obrigado a descer até o vale e mesmo ao inferno. (Mais adiante sobe no-



A fase inicial do processo de individuação pode ser um período de "desorientação" — como aconteceu com Henry. À esquerda, a primeira gravura em madeira de um livro do século XV, *O Sonho de Poliphilo*, mostra o sonhador penetrando medrosamente num bosque escuro — representando, talvez, o ingresso no desconhecido.

Associações fornecidas por Henry para o seu primeiro sonho: à direita *A ilha dos Mortos*, do pintor suíço Arnold Böcklin (século XIX). À extrema direita, cena da produção inglesa (1944) da peça de Priestley, *They Came to a City*, que diz respeito às relações de um grupo de pessoas — vindas de diferentes caminhos da vida — a uma "cidade ideal". Um dos personagens principais é uma empregada diarista (à esquerda, na fotografia).

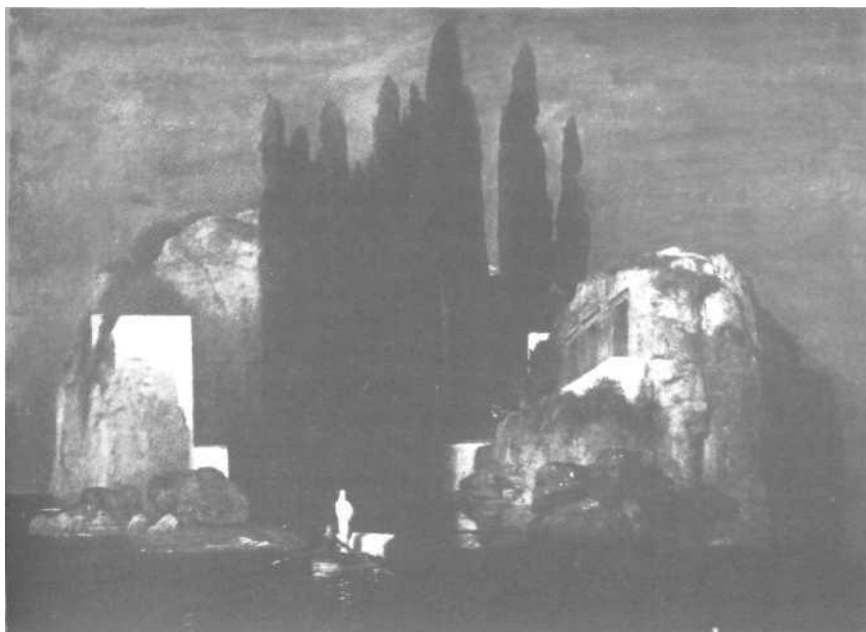
vamente ao purgatório e alcança, afinal, o paraíso.) Desta analogia pode-se deduzir que Henry também poderá atravessar um período semelhante de desorientação e busca solitária. A primeira parte desta jornada existencial, representada na escalada da montanha, simboliza uma ascensão do inconsciente até um ponto de vista mais elevado do ego — isto é, até uma conscientização maior.

Samaden é o ponto de partida da excursão. Foi a vila onde Jenatsch (encarnando a "necessidade de liberdade" no inconsciente de Henry) começou sua campanha para libertar a região de Veltlin dos franceses. Jenatsch possuía outras características comuns com Henry: era um protestante que se apaixonara por uma jovem católica; tal como Henry, cuja análise deveria libertá-lo da fixação materna e do medo à vida, Jenatsch também lutava por uma libertação. Podia-se interpretar isto como um augúrio favorável para Henry na sua luta pela liberdade. O objetivo da excursão era Zinalrothorn, uma montanha na Suíça ocidental que ele não conhecia. A palavra *rot* (vermelho), contida em Zinalrothorn, toca diretamente no problema emocional de Henry. O vermelho simboliza, usualmente, sentimento ou paixão; aqui indica o valor da função do sentimento, insuficientemente desenvolvido em Henry. E a palavra *horn* (chifre) lembra o *croissant* da padaria da infância de Henry.

Depois de uma curta caminhada o grupo faz uma parada, e Henry pode voltar ao seu es-

tado de passividade, um traço da sua natureza. Este traço é acentuado pela representação teatral. Ir ao teatro (que é uma imitação da vida real) é uma maneira comum de fugir-se ao papel ativo que nos cabe no drama da vida. O espectador pode identificar-se com a peça, continuando a entregar-se a suas fantasias. Este tipo de identificação permitiu aos gregos a experiência da catarse tal como o psicodrama criado pelo psiquiatra norte-americano J.L. Moreno é utilizado agora na terapêutica. Um processo deste tipo pode ter ajudado Henry a evoluir interiormente, quando suas associações fizeram-no lembrar o *Wilhelm Meisters*, onde Goethe descreve o amadurecimento de um jovem.

Não causa surpresa o fato de Henry se ter impressionado com o aspecto romântico de uma mulher. É uma imagem que lembra sua mãe e que, ao mesmo tempo, personifica o seu lado feminino inconsciente. A conexão que fez entre ela e a *Ilha dos Mortos*, de Böcklin, revela o seu estado depressivo, tão bem expresso pelo quadro onde uma figura de branco, lembrando um padre, dirige um barco, com um esquite dentro em direção a uma ilha. Temos aqui um paradoxo duplo e significativo: a quilha do barco parece indicar um curso contrário, para longe da ilha; e o "padre" é uma figura de sexo incerto. Nas associações de Henry esta figura tem, certamente, caráter hermafrodita. O duplo paradoxo coincide com a ambivalência de Henry: os contrários na sua alma ainda estão bastante



indiferençados para se apresentarem claramente separados.

Após este interlúdio em seu sonho, Henry percebe, de repente, que é meio-dia e que deve partir. Dirige-se então ao desfiladeiro. Um desfiladeiro é símbolo bastante conhecido de uma "situação transitória", que leva de uma antiga atitude mental para uma nova. Henry deve seguir só; é essencial ao seu ego vencer o teste sem auxílio. Assim, deixa a mochila para trás — uma ação que mostra o quanto o seu equipamento mental tornou-se um fardo, ou que precisa ao menos mudar de método nos seus empreendimentos.

Mas não chega ao desfiladeiro. Desorienta-se e encontra-se de novo no vale. Este fracasso mostra que enquanto o ego de Henry decide ativar-se, suas outras entidades psíquicas (representadas pelos outros membros do grupo) permanecem passivas e recusam-se a acompanhar o ego. (Quando o sonhador aparece pessoalmente no sonho representa em geral só o seu ego consciente; os outros personagens representam suas qualidades inconscientes, mais ou menos desconhecidas.)

Henry acha-se numa situação indefesa, mas envergonha-se de admiti-lo. Neste momento encontra uma velha que lhe indica o caminho certo. Só lhe resta seguir seu conselho. A "velha" prestimosa é um símbolo bem conhecido dos mitos e contos de fada, onde representa a sabedoria do eterno feminino. O racionalista Henry hesita em aceitar seu auxílio porque isto implica um

sacrificium intellectus — um sacrifício ou uma rejeição de um pensamento racional (esta exigência será feita várias vezes, nos sonhos subsequentes). É um sacrifício inevitável, e aplica-se tanto ao seu relacionamento com a análise quanto ao seu cotidiano.

Associou a figura da "velha" com a empregada doméstica da peça de Priestley a respeito de uma nova cidade, uma cidade "de sonho" (talvez uma analogia à Nova Jerusalém do Apocalipse), onde os personagens só podem entrar após uma espécie de iniciação. Esta associação parece mostrar que Henry, intuitivamente, reconheceu neste confronto algo de decisivo para ele. A empregada da peça de Priestley declara que, na cidade, "prometeram-me um quarto só para mim". Lá ela vai se sentir confiante e independente, como Henry procura ser.

Se um jovem de espírito científico como Henry escolhe conscientemente o caminho da evolução psíquica ele deve estar preparado para uma mudança completa em suas antigas atitudes. Portanto, a conselho da mulher, deve reiniciar sua escalada de um outro local. Só então ser-lhe-á possível decidir em que ponto deve fazer o desvio que lhe vai permitir alcançar o grupo — as outras qualidades da sua psique que deixou para trás.

Sobe um caminho de trem de cremalheira (um motivo que talvez reflita a sua educação técnica) e conserva-se à direita — seu lado consciente. Na história do simbolismo o lado direito

representa, geralmente, o domínio da consciência ; a esquerda significa o inconsciente. Pelo lado esquerdo descem pequenos carros onde há homenzinhos escondidos. Henry receia que, inesperadamente, suba um automóvel e o atropеле pelas costas. Não existe fundamento para esta sua ansiedade, mas ela revela que Henry teme, por assim dizer, o que está por trás do seu ego.

Os homens balofos, de azul, podem simbolizar pensamentos intelectuais estéreis que estão sendo mecanicamente eliminados. O azul denota, muitas vezes, o pensamento. Portanto, os homens podem ser símbolos de idéias ou ati-



tudes que morreram nas elevadas altitudes intelectuais, onde o ar é rarefeito. Podiam também representar os aspectos mortos do interior da psique de Henry.

Há um comentário no sonho a respeito destes homens: "Dizia-se que estavam mortos." Mas Henry está só. Quem fez esta declaração? Uma voz — e quando se ouve uma voz num sonho é uma ocorrência das mais significativas. O Dr. Jung identifica o aparecimento de uma voz num sonho como uma intervenção do *self*. Expressa um conhecimento que tem suas raízes nos fundamentos coletivos da psique. O que é dito pela voz não pode ser discutido.

Este conhecimento que Henry teve a respeito das fórmulas "mortas" nas quais confiara por tanto tempo marca um momento importante do sonho. Ele alcançou, finalmente, o lugar certo de onde deve tomar uma nova direção — para a direita (direção da consciência), isto é, em direção à consciência e ao mundo exterior. Lá encontra as pessoas que deixara à sua espera; e assim conscientiza aspectos até então desconhecidos da sua personalidade. Desde que o seu ego suplantou sozinho os perigos que encontrara (um feito que podia torná-lo mais amadurecido e estável), ele consegue reunir-se ao grupo, isto é, à coletividade, e abrigar-se e alimentar-se.

À esquerda, a donzela grega Dánae, que Zeus fecundou tomando a forma de uma chuva de ouro (quadro do século XVI do artista flamenco Jan Gossaert). Tal como no sonho de Henry, este mito reflete o simbolismo do aguaceiro como bodas sagradas entre o céu e a terra.

Em outro sonho de Henry aparece uma corça — imagem da feminilidade tímida, como a do cervo no quadro à direita, do pintor oitocentista inglês Edwin Landseer.

Vem então a chuva, um aguaceiro que relaxa a tensão existente e torna a terra fértil. Na mitologia a chuva era considerada, muitas vezes, uma "união amorosa" do céu e da terra. Nos mistérios de Eleusis, por exemplo, depois de tudo se ter purificado pela água, elevava-se uma invocação ao céu: "Deixai chover!" e à terra: "Sê fecunda!" Era o casamento sagrado dos deuses. Deste modo, pode-se dizer que a chuva representa literalmente uma "solução"

Ao descer, Henry torna a encontrar os valores coletivos simbolizados pela mochila e a motocicleta. Atravessara uma fase na qual fortalecera seu ego consciente, provando sua capacidade de manter-se firme, e sente uma renovada necessidade de contato social. No entanto, aceita a sugestão dos amigos para esperar e apanhar suas coisas na manhã seguinte. Submete-se assim, pela segunda vez, a um conselho que vem de outros: da primeira vez, ao conselho da velha mulher, um poder subjetivo, uma figura arquetípica; da segunda vez, a uma estrutura coletiva. Com este proceder Henry transpõe um marco importante no seu caminho para a maturidade.

Como antecipação da evolução interior que Henry almejava alcançar através da análise, este sonho revelou-se extremamente promissor. O conflito dos contrários, que deixava tensa a alma de Henry, está aí simbolizado de modo impressionante. De um lado o seu impulso consciente para elevar-se, e de outro sua tendência à contemplação passiva. Há também a imagem da patética jovem de vestido branco (representando os sentimentos românticos e sensíveis de Henry) contrastando com os cadáveres intumescidos, vestidos de azul (representando o seu mundo intelectual estéril). No entanto, vencer estes obstáculos e estabelecer um equilíbrio entre eles só se tornaria possível para Henry após as mais severas provas.



O medo do inconsciente

Os problemas que encontramos no sonho inicial de Henry apareceram em vários outros sonhos — problemas como a oscilação entre a atividade masculina e a passividade feminina, ou a tendência a refugiar-se em um ascetismo intelectual. Temia o mundo, mas ao mesmo tempo sentia-se atraído por ele. Fundamentalmente, receava as obrigações do casamento, que exigiam a responsabilidade de uma relação permanente com uma mulher. Esta ambivalência é comum no limiar da vida adulta. Apesar de, em termos cronológicos, Henry já ter passado esta fase, sua maturidade interior não estava no mesmo nível. É problema frequente no introvertido, que teme a realidade e a vida exterior.

O quarto sonho contado por Henry ilustra de maneira impressionante este estado psicológico :

Parece-me que já tive este sonho inúmeras vezes. Serviço militar, uma corrida de fundo. Vou sozinho. E nunca alcanço a meta de chegada. Chegarei por último? Conheço bem o caminho, todo ele já fora visto antes (*"déjà vu"*). O lugar da partida é num pequeno bosque, e o chão está coberto de folhas marrons. O terreno desce docemente até um pequeno e idílico riacho, que nos convida a um retardamento. Adiante, há uma poeirenta estrada campestre. Leva a Hombrechtikon, uma pequena vila perto do lago superior de Zurique. Um riacho orlado de salgueiros lembra um quadro de Böcklin, no qual uma figura sonhadora de mulher segue o curso da água. A noite cai. Numa aldeia pergunto que direção devo tomar. Dizem-me que a estrada continua por umas sete horas até chegar a um desfiladeiro. Encho-me de ânimo e prossigo.

Entretanto, desta vez o final do sonho é diferente. Depois do riacho margeado de salgueiros, entro num bosque. Lá descubro uma corça que foge. Fico orgulhoso de ter feito esta observação. A corça aparecera pelo lado esquerdo e, agora, volto-me para a direita. Vejo três estranhas criaturas, metade porco, metade cachorro, com pernas de canguru. As caras são meio indistintas, com grandes orelhas penduradas. Talvez sejam mascarados. Quando menino, fantasiei-me uma vez de jumento de circo.

O começo do sonho é manifestamente semelhante ao primeiro sonho de Henry. Uma figura sonhadora de mulher torna a aparecer, e o cenário do sonho está associado a outro quadro de Böcklin. O quadro, *Pensamentos de Outono*, e as folhas secas mencionadas no início do sonho acentuam o clima outonal. Reaparece também a atmosfera romântica. Aparentemente, esta paisagem interior, representativa da melancolia de Henry, lhe é muito familiar. Está novamente num grupo de pessoas, mas desta vez com camaradas militares numa corrida de fundo.

Toda esta situação (como sugere também o serviço militar) pode representar o destino do homem comum. O próprio Henry comentou: "É um símbolo da vida." Mas o sonhador não quer adaptar-se a ele. Segue sozinho — o que provavelmente sempre devia acontecer com Henry. E por isto que tem a impressão do *déjà vu*. Seu comentário ("nunca alcanço a meta de chegada") indica um forte sentimento de inferioridade e a convicção de que não poderá ganhar a "corrida de fundo".

O caminho leva a Hombrechtikon, um nome que lhe lembra seu projeto secreto de sair de casa (*Hom* = casa, *brechen* = brecha, rompimento). Mas por que este rompimento com a casa não acontece, ele novamente (como no sonho inicial) perde o rumo e precisa pedir que o orientem.

Os sonhos compensam de modo mais ou menos explícito a atitude consciente de quem sonha. A figura jovem e romântica, um ideal consciente de Henry, é contrabalançada pelo

aparecimento de animais estranhos que parecem fêmeas. O mundo dos instintos de Henry é simbolizado por algo feminino. O bosque é símbolo de uma área inconsciente, um lugar escuro onde vivem os animais. Inicialmente surge uma corça — símbolo da feminilidade tímida, fugidia e inocente — mas por um momento apenas. Henry vê então três animais híbridos, de aparência estranha e repulsiva. Parecem representar a instintividade indiferença — uma espécie de massa confusa de instintos, contendo matéria-prima de uma evolução futura. Sua característica mais gritante é que virtualmente não possuem rostos e, portanto, nenhum vislumbre de consciência.

Para muitos o porco está intimamente associado com a baixa sexualidade (Circe, por exemplo, transformava em porcos os homens que a desejavam). O cachorro representa a fidelidade mas também a promiscuidade, desde que não mostra discriminação na escolha dos companheiros. O canguru, no entanto, é um símbolo da maternidade e de terna capacidade protetora.

Todos estes animais apresentam apenas traços rudimentares e, assim mesmo, absurdamente misturados. Na alquimia, a "matéria-prima" era muitas vezes representada por este tipo de criaturas monstruosas — formas misturadas de vários animais. Em termos psicológicos, simbolizam provavelmente a totalidade original do inconsciente, de onde o ego individual pode emergir e começar a desenvolver-se até a maturidade.



À esquerda, o desenho feito por Henry dos estranhos animais do seu sonho. Mudos e cegos, incapazes de qualquer comunicação, representam o inconsciente. O animal que está no chão (que ele coloriu de verde, a cor da vegetação e da natureza e símbolo folclórico da esperança) exprime a possibilidade de crescimento e de diferenciação.

O medo que os monstros inspiravam a Henry torna-se evidente através da tentativa que fez para dar-lhes uma aparência inofensiva. Deseja convencer-se de que são apenas homens disfarçados, como ele mesmo num baile à fantasia de sua infância. Sua angústia é natural. Quando um homem descobre tais monstros inumanos dentro de si como símbolos de certos traços do seu inconsciente, ele tem todos os motivos para ter medo.

Um outro sonho mostra também o medo que as profundezas do inconsciente inspiravam a Henry:

Sou grumete de um veleiro. Paradoxalmente, as velas estão desfraldadas, apesar de haver uma completa calma. Minha tarefa consiste em segurar uma corda que fixa um mastro. Estranhamente, a amurada do barco é uma parede recoberta de lajes de pedra. Toda esta estrutura fica exatamente no limite entre a água e o barco, que flutua sozinho. Agarro-me à corda (e não ao mastro) e proibem-me de olhar a água.

Neste sonho Henry encontra-se numa situação psicológica extrema. A amurada é uma parede que o protege, mas ao mesmo tempo lhe impede a visão. Está proibido de olhar a água (onde pode descobrir forças ocultas). Todas estas imagens revelam suas dúvidas e seu medo.

O homem que teme entrar em contato com as suas profundezas interiores (como Henry) tem tanto medo do elemento feminino que há dentro dele quanto de mulheres reais. Ao mesmo

tempo que o fascina ele tenta escapar-lhes; enfeitiçado e aterrorizado, foge para não se tornar sua "presa". Não ousa aproximar-se da companheira amada (e portanto idealizada por ele) com a sua sexualidade animal.

Como resultado típico da sua fixação materna, Henry encontrava dificuldade em conjugar ternura e sensualidade e dá-las a uma mesma mulher. Seus sonhos testemunhavam repetidamente o seu desejo de libertar-se deste dilema. Em um dos sonhos apareceu como um "monge em missão secreta"; em outro seus instintos o levaram a um bordel:

Junto com um camarada militar que tivera muitas aventuras eróticas, encontro-me à espera na porta de uma casa, numa rua escura de uma cidade desconhecida. Só é permitida a entrada a mulheres. Por isso, no saguão, meu amigo coloca uma máscara carnavalesca com um rosto de mulher e sobe as escadas. Possivelmente devo ter feito o mesmo que ele, mas não me recordo claramente.

O que este sonho propõe satisfaria a curiosidade de Henry, mas a um preço fraudulento. Como homem, falta-lhe coragem para entrar na casa, que é obviamente um bordel. Mas se se despojar da sua masculinidade poderá descobrir este mundo proibido — proibido pela sua mente consciente. O sonho não nos diz, no entanto, se decidiu entrar. Henry ainda não dominara suas inibições — uma falha compreensível se considerarmos as implicações contidas na ida ao bordel.

O animal do sonho, parecido com um porco, une a bestialidade à luxúria — como no mito de Circe, que transformava os homens em porcos. Acima, à esquerda, em um vaso grego, um homem-porco, Ulisses e Circe. À direita, em uma das caricaturas de George Grosz de ataque à sociedade germânica de antes da guerra, um homem (em companhia de uma prostituta) com cabeça de porco, como sinal da sua vulgaridade.



Este sonho pareceu-me revelar uma deformação homossexual de Henry: julgava que uma "máscara" feminina o tornaria atraente para os homens. Esta hipótese foi confirmada no seguinte sonho:

Volto aos meus cinco ou seis anos. Meu colega desta época diz-me como se entregou a um ato obsceno com o diretor de uma fábrica. Colocou sua mão direita sobre o pênis do homem para aquecê-lo e, ao mesmo tempo, para aquecer sua mão. O diretor era amigo íntimo de meu pai e eu o respeitava por inúmeras razões. Mas ríamos-nos dele chamando-o "o eterno adolescente".

Para crianças desta idade, brincadeiras de caráter homossexual não são raras. O fato de Henry voltar a este assunto no sonho indica que estava dominado por um sentimento de culpa fortemente reprimido. Estes sentimentos estavam ligados a um profundo receio de contrair um laço duradouro com uma mulher. Um outro sonho e suas associações ilustram este conflito:

Tomo parte no casamento de um casal desconhecido. A uma da manhã o pequeno grupo — os recém-casados, o padrinho e a dama de honra — volta da cerimônia. Entram num grande pátio onde os espero. Parece que os noivos já tiveram uma briga, assim como o outro casal. Solucionam o problema decidindo que os dois homens e as duas mulheres irão dormir separados.

Henry explicou: "É a guerra dos sexos como Giraudoux a descreve." E acrescenta: "O palácio da Bavária, onde me lembro ter visto este pátio, esteve até pouco tempo transformado em abrigo de emergência para pessoas pobres. Quando visitei este palácio perguntei-me se não seria preferível levar uma existência de pobreza entre as ruínas de uma beleza clássica a uma vida ativa na feiúra de uma grande cidade. Perguntei-me também, quando fui testemunha do casamento de um colega, se esta união iria durar, pois não tive boa impressão da noiva."

O desejo de recolher-se na passividade e na introversão, o medo de um casamento fracassado, a separação dos sexos feita no sonho — são todos sintomas indubitáveis das dúvidas secretas escondidas no fundo da consciência de Henry.

O santo e a prostituta

A condição psíquica de Henry foi revelada de maneira ainda mais impressionante no sonho seguinte, que exprime o seu medo da sensualidade primitiva e o seu desejo de fugir para uma espécie de ascetismo. Podemos ver neste sonho o rumo que estava tomando o seu desenvolvimento. Por esta razão a sua interpretação será mais longa.

Encontro-me numa estreita estrada de montanha. À esquerda, em declive, há um abismo profundo, e à direita uma muralha de pedra. Ao longo da estrada existem várias cavernas e abrigos cortados na rocha, para proteger do tempo o viajante solitário. Em uma das grutas, meio escondida, refugia-se uma prostituta. Estranhamente eu a vejo por trás, isto é, do lado do rochedo. Tem um corpo esponjoso e informe. Olho-a com curiosidade e toco em suas nádegas. Parece-me, de repente, que talvez não seja uma mulher, mas um homem que se prostitui.

Esta mesma criatura aparece em primeiro plano como se fora um santo, um casaco escarlate jogado sobre os ombros. Desce a estrada e dirige-se para outra caverna, muito maior que a primeira, onde há cadeiras e bancos toscos. Com olhar altivo, expulsa todos os que se encontram no local, e também a mim. Então ele e seus discípulos entram e se instalam ali.

A associação pessoal que Henry achou para a prostituta foi a "Vênus de Willendorf", uma



pequena estatueta (da era paleolítica) de uma mulher carnuda, provavelmente uma deusa da natureza ou da fecundidade. Acrescentou depois:

"Ouvi falar pela primeira vez que tocar nas nádegas é um rito de fecundidade em uma excursão que fiz ao Valais [um cantão da Suíça Francesa] onde visitei túmulos e escavações antigas dos celtas. Lá disseram-me que, em outros tempos, havia uma superfície inclinada e lisa de ladrilhos, besuntada com todo o tipo de substâncias. As mulheres estéreis deviam escorregar nesta superfície com as nádegas desnudas, para curar a sua esterilidade."

Com o casaco do "santo", Henry fez a seguinte associação: "Minha noiva tem uma jaqueta parecida, mas é branca. À noite, antes do sonho, estávamos dançando e ela vestia esta jaqueta. Outra moça, sua amiga, estava conosco. Usava uma jaqueta escarlate de que gostei mais."

Se os sonhos não são a realização de desejos (como ensinou Freud) mas antes, como supõe Jung, "auto-representações do inconsciente", então devemos admitir que as condições psíquicas de Henry dificilmente estariam melhor representadas do que na sua descrição do sonho do "santo".

Henry é um "viajante solitário" em uma estrada estreita. Mas (talvez graças à análise) está

em vias de descer de suas inóspitas alturas. À esquerda, no lado do inconsciente, sua estrada é margeada por terríveis abismos. No lado direito, o lado da consciência, o caminho está bloqueado pela rígida muralha de pedra das suas opiniões conscientes. No entanto, nas cavernas (que podem representar, por assim dizer, zonas inconscientes no interior do campo da consciência de Henry) há lugares onde se pode encontrar refúgio em caso de mau tempo — em outras palavras, quando as tensões externas tornam-se por demais ameaçadoras.

As cavernas são resultado de trabalho humano determinado: cortadas na rocha. De um certo modo lembram as lacunas que ocorrem em nossa consciência quando o nosso poder de concentração alcançou seu limite máximo e se rompe, deixando que os produtos da fantasia nos invadam à vontade. Nestas ocasiões, alguma coisa inesperada pode nos ser revelada permitindo-nos observar atentamente o segundo plano da nossa psique e deixando-nos entrever as regiões inconscientes, onde a nossa imaginação tem livre curso. Além disso, as cavernas podem ser símbolos do ventre da Mãe Terra, onde ocorrem transformações e renascimentos.

Assim, o sonho parece representar a retirada introvertida de Henry — quando o mundo se torna demasiadamente difícil — para dentro de uma "caverna" no interior da sua

À esquerda, o desenho que Henry fez do barco do seu sonho, com um muro de pedra como amurada — outra imagem da sua introversão e do medo que a vida lhe provocava.

À direita, escultura pré-histórica conhecida como a "Vênus de Willendorf" — uma das associações de Henry com a prostituta do seu sonho. No mesmo sonho, o santo é visto numa gruta sagrada. Muitas grutas, atualmente, são lugares sacros — como a Gruta de Bernadette (extrema direita) em Lourdes, onde a menina teve uma visão da Virgem Maria.



consciência, onde pode se entregar a fantasias subjetivas. Esta interpretação explicaria também por que ele busca a figura feminina — réplica de alguns dos traços interiores femininos da sua psique. E uma mulher sem formas, esponjosa, uma prostituta meio escondida representando a imagem reprimida do seu inconsciente, a imagem de uma mulher por quem Henry, conscientemente, nunca se apaixonaria. Ela seria sempre um tabu para Henry (como o oposto de uma mãe a quem ele muito respeitava), a despeito de exercer um fascínio secreto sobre ele — como sobre todo filho que tem um complexo materno.

A idéia de limitar suas relações com mulheres a uma sensualidade puramente animal é muitas vezes sedutora para este tipo de jovem. Numa união deste gênero ele pode pôr de lado a parte sentimental e assim permanecer, em última instância, "fiel" à sua mãe. O tabu estabelecido pela mãe a respeito de qualquer outra mulher permanece, portanto, inflexivelmente presente na psique do filho.

Henry, que parece se ter retirado totalmente para o fundo da sua caverna ima-

ginária, vê a prostituta "por trás". Não ousa encará-la. Mas vê-la "por trás" significa, também, ver o seu aspecto menos humano — as nádegas (isto é, a parte do seu corpo que estimularia a atividade sexual do macho).

Tocando nas nádegas da prostituta, Henry inconscientemente pratica uma espécie de rito da fecundidade, semelhante aos ritos praticados em muitas tribos primitivas. Tocar com as mãos e curar são ações que muitas vezes ocorrem juntas; do mesmo modo, tocar qualquer coisa com a mão pode ser um gesto de defesa ou de maldição.

Logo surge em Henry a idéia de que aquela não é uma figura de mulher, mas a de um homem prostituído. A figura torna-se, assim, hermafrodita, como muitas figuras mitológicas (e como o "pai" do primeiro sonho). A insegurança a respeito do seu próprio sexo pode, muitas vezes, ser observada na puberdade; e por isso a homossexualidade no período da adolescência não é um fator raro. Tampouco é excepcional essa incerteza num jovem com a estrutura psicológica de Henry; ele já deixara entrever isto em alguns dos seus primeiros sonhos.



Um casaco pode simbolizar, muitas vezes, a máscara exterior ou *persona*, que apresentamos ao mundo. O manto do profeta Elias trazia um sentido semelhante: quando subiu aos céus (à esquerda, numa pintura primitiva sueca) deixou o manto para seu sucessor, Eliseu. O manto representava, assim, o poder e a função do profeta, que deveriam ser assumidos por seu substituto (No quadro o manto é vermelho, como o casaco do santo de Henry.)

Mas também a repressão (além da indecisão de ordem sexual) pode ter provocado esta confusão a respeito do sexo da prostituta. A figura feminina que tanto atraiu quanto repeliu Henry é transformada — primeiro em um homem e depois em um santo. A segunda metamorfose elimina da imagem qualquer idéia de sexo, e subentende que o único meio para escapar à realidade sexual está na adoção de uma vida ascética e santa, de negação da carne. Estas inversões dramáticas são comuns nos sonhos: as coisas transformam-se no seu contrário (como a prostituta num santo), como a demonstrar que pela transmutação mesmo os extremos opostos se podem converter um no outro.

Henry viu também algo significativo no casaco do santo. Um casaco é, muitas vezes, símbolo de abrigo protetor ou da máscara (a que Jung chamava *persona*) que o indivíduo apresenta ao mundo. Tem dois propósitos: primeiro, dar determinada impressão aos outros; segundo, ocultar o íntimo do indivíduo da curiosidade alheia. A *persona* dada por Henry ao santo diz-nos um pouco da sua atitude para com a noiva e a amiga desta. O casaco do santo tem a mesma cor da jaqueta da amiga, que Henry admirara, mas também o feitio da jaqueta da noiva. Isto implica que o inconsciente de Henry queria santificar ambas as mulheres, de maneira a proteger-se contra a sua sedução feminina. E preciso notar também que o casaco é vermelho, cor tradicionalmente simbólica de sentimento e paixão (como já acentuamos antes). Assim, é da-

da à figura do santo uma espécie de espiritualidade erótica — qualidade frequentemente encontrada nos homens que reprimem sua própria sexualidade e tentam confiar no seu "espírito" ou na sua razão.

Esta fuga ao mundo da carne, no entanto, não é natural nos jovens. Na primeira metade da vida devemos justamente aprender a aceitar nossa sexualidade: é essencial à preservação e à continuação da nossa espécie. O sonho parece lembrar justamente este ponto a Henry.

Quando o santo deixa a caverna e desce ao longo da estrada (do alto para o vale), entra numa segunda caverna com bancos e cadeiras toscos, que lembra um dos primitivos lugares cristãos de culto e refúgio às perseguições. Esta gruta parece ser um local de regeneração e santidade — um lugar de meditação, onde o que é terrestre se transforma misteriosamente em celeste, e o carnal em espiritual.

Henry não tem permissão para seguir o santo, que o expulsa da caverna com todos os presentes (isto é, com suas entidades inconscientes). Aparentemente, está sendo sugerido que Henry e todos os outros que não são seguidores do santo devem viver no mundo exterior. O sonho parece dizer que Henry deve primeiro obter sucesso na sua vida exterior antes de penetrar numa esfera religiosa ou espiritual. A figura do santo parece também simbolizar (de um modo relativamente indistinto e antecipado) o *self*; mas Henry ainda não está bastante maduro para permanecer na vizinhança imediata desta imagem.

O fato de Henry ter tocado na prostituta pode estar ligado à crença no poder mágico do toque. À esquerda, o irlandês Valentine Greatrakes (século XVII), famoso pelas curas que realizava com o simples toque das mãos.

À direita, outro exemplo de *persona*: as roupas usadas pelos *beatniks* ingleses na década de 1960 indicam os novos valores de vida que desejavam mostrar ao mundo exterior.



Evolução da análise

A despeito de seu ceticismo e resistência iniciais, Henry começou a tomar interesse pelo que estava acontecendo na sua psique. Mostrava-se claramente impressionado com os seus sonhos. Pareciam compensar a sua vida inconsciente de um modo significativo e davam-lhe uma valiosa percepção da sua ambivalência, das suas vacilações e da sua preferência pela passividade.

Depois de algum tempo, surgiram sonhos mais positivos revelando que Henry já estava "em bom caminho". Dois meses depois do início da sua análise, relatou-me o seguinte sonho:

No porto de um lugarejo perto de minha casa, estão retirando do fundo de um lago próximo locomotivas e caminhões submersos na última guerra. Primeiro veio à tona um grande cilindro parecendo uma caldeira de locomotiva. Depois um caminhão enorme e enferrujado. O quadro é ao mesmo tempo horrível e romântico. As peças recuperadas precisam

ser transportadas para a estação da estrada de ferro vizinha. Depois o fundo do lago transforma-se numa campina verdejante.

Vemos aqui o notável avanço interior feito por Henry. Locomotivas (símbolos, provavelmente, de energia e dinamismo) foram "submersas" — isto é, reprimidas no inconsciente — mas estão agora sendo içadas à luz do dia. Junto com elas há caminhões, nos quais todo o tipo de cargas de valor (qualidades psíquicas) podem ser transportadas.

Agora que estes "objetos" tornaram-se novamente disponíveis para a vida consciente de Henry, ele começa a se dar conta de quanta energia ativa pode dispor. A transformação do fundo escuro do lago em uma campina acentua a sua potencialidade positiva.

Algumas vezes, na "solitária jornada" de Henry em direção à maturidade, ele também foi auxiliado pelo lado feminino da sua psique. No

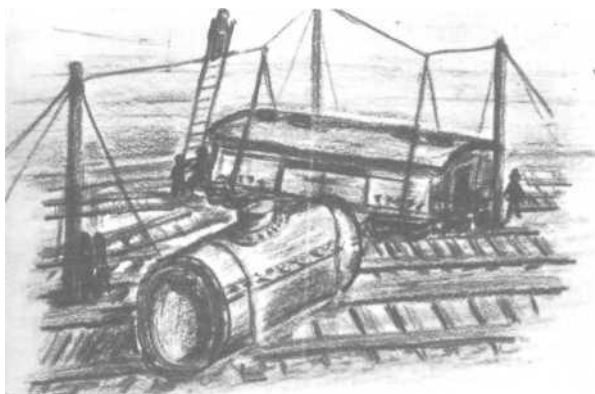


seu 24º sonho, encontra uma "menina corcunda":

Estou a caminho da escola junto com uma jovem desconhecida, pequena e graciosa, mas desfigurada por uma corcunda. Muitas outras pessoas entram na escola conosco. Enquanto os outros se dispersam pelas diferentes salas para tomar lições de canto, a menina e eu sentamo-nos numa pequena mesa quadrada. Ela me dá uma aula de canto particular. Sinto pena dela e por isso beijo-a na boca. Tenho consciência, no entanto, de que com este ato estou sendo infiel à minha noiva — mesmo havendo uma desculpa para ele.

O canto é uma expressão imediata de sensibilidade. Mas (como já vimos) Henry receia os seus sentimentos; só os conhece sob uma forma adolescente e imaginária. No entanto, neste sonho ensinam-lhe a cantar (a exprimir seus sentimentos) numa mesa quadrada. A mesa, com seus quatro lados iguais, é uma representação do motivo da "quaternidade", um símbolo co-

Como no quadro à esquerda (do pintor oitocentista inglês William Turner), intitulado *Chuva, Vapores Velocidade*, a locomotiva é uma imagem clara de energia motora e dinâmica. No sonho de Henry (que ele desenhou, abaixo) as locomotivas são retiradas de um lago — exprimindo a liberação de uma valiosa capacidade de ação que até então estivera reprimida no seu inconsciente.



mo da totalidade. Assim, a relação entre o canto e a mesa quadrada parece indicar que Henry deverá, integralizar seus "sentimentos" antes de alcançar a totalidade psíquica. De fato, a lição de canto o emociona, e ele beija a menina na boca. Portanto, num certo sentido, ele a "esposa" (de outro modo não se teria considerado "infidel"). Aprendeu a relacionar-se com a "mulher interior".

Um outro sonho demonstra o papel que esta menina corcunda desempenhou na evolução interior de Henry:

Estou numa escola desconhecida, de meninos. Durante o período de aulas me introduzo secretamente no edifício, não sei para que fim. Escondo-me na sala atrás de um pequeno armário quadrado. A porta para o corredor está entreaberta. Passa um adulto sem me ver. Mas uma meninazinha corcunda entra e logo me descobre. Ela me faz sair do meu esconderijo.

Não só a mesma jovem aparece em ambos os sonhos, mas nas duas vezes estas aparições ocorrem numa escola. De cada vez Henry precisa aprender alguma coisa que irá ajudar o seu desenvolvimento. Aparentemente, ele gostaria de satisfazer seu desejo de aprender, mas permanecendo despercebido e em atitude passiva.

A figura de uma menina corcunda aparece em inúmeros contos de fada. Nestes contos a fealdade da corcunda esconde, em geral, uma grande formosura, revelada quando o "homem certo" surge para libertar a jovem de um sortilégio — muitas vezes através de um beijo. A jovem do sonho de Henry pode ser um símbolo da sua alma, que também precisa libertar-se da "magia" que a desfigurou. Quando a jovem corcunda tenta despertar os sentimentos de Henry através do canto, ou quando o tira do seu esconderijo (forçando-o a enfrentar a luz do dia), revela-se uma excelente guia. Henry pode e precisa, num certo sentido, pertencer simultaneamente à sua noiva e à jovem corcunda (à primeira como representante da mulher exterior e real, e à segunda como uma encarnação da *anima* psíquica interior).

O sonho do oráculo

Pessoas que confiam totalmente no raciocínio e afastam ou reprimem qualquer manifestação de vida psíquica muitas vezes se inclinam inexplicavelmente para a superstição. Ouvem oráculos e profecias e podem ser facilmente burladas ou influenciadas por mágicos e charlatães. E porque os sonhos compensam nossa vida exterior, a importância que estas pessoas dão ao intelecto é contrabalançada pelos sonhos, onde encontram o irracional sem possibilidade de fuga.

Henry experimentou este fenômeno, no curso de sua análise, de modo impressionante. Quatro sonhos extraordinários, baseados em temas irracionais, representaram etapas decisivas no seu desenvolvimento espiritual. O primeiro aconteceu cerca de 10 semanas depois do início da análise. Ele o narrou da seguinte maneira:

Sozinho numa viagem arriscada pela América do Sul, sinto finalmente vontade de voltar à casa. Numa cidade de um país estrangeiro, situada na montanha, tento alcançar a estação de trens que julgo, instintivamente, situar-se no centro da cidade, em seu ponto mais alto. Receio estar atrasado.

Felizmente no entanto uma passagem abobada corta uma fileira de casas à minha direita. São casas construídas muito juntas, como na arquitetura medieval, e formam uma muralha impenetrável atrás da qual suponho estar a estação. Todo o cenário é muito pitoresco. Vejo as fachadas ensolaradas e pintadas das casas, e a arcada sombria em cuja obscuridade quatro silhuetas andrajosas acomodaram-se na calçada. Com um suspiro de alívio corro em direção à passagem, quando de repente um tipo estranho, parecendo um caçador, surge à minha frente, evidentemente com o mesmo propósito de apanhar o trem.

À nossa aproximação os quatro porteiros, que são chineses, levantam-se de um salto para evitar nossa passagem. Na luta que se segue minha perna esquerda se machuca nas longas unhas do pé esquerdo de um dos chineses. Um oráculo tem então de decidir se nos podem deixar passar ou se devemos perder a vida.

Sou eu o primeiro. Enquanto meu companheiro é amarrado e afastado, os chineses consultam o oráculo usando pequenas varetas de marfim. O julgamento é contra mim, mas dão-me outra oportu-

nidade. Sou algemado e posto de lado, tal como meu companheiro, e ele agora toma meu lugar. Na sua presença o oráculo vai decidir minha sorte, pela segunda vez. Desta vez ela me é favorável. Salvo-me.

Nota-se logo a singularidade e o significado excepcional do sonho, a sua riqueza de símbolos e a sua densidade. No entanto, parece que o consciente de Henry queria ignorar o sonho. Devido ao ceticismo que manifestava em relação aos produtos do seu inconsciente, era importante não expor o sonho ao perigo de uma racionalização, e antes deixá-lo agir sem interferências. Abstive-me de dar minha interpretação. Ofereci-lhe uma única sugestão: aconselhei-o a ler e consultar (como as figuras chinesas do sonho) o famoso livro chinês de oráculos, o *I Ching*.

O *I Ching*, chamado "Livro das Transmutações", é um velho livro de sabedoria; suas raízes remontam aos tempos mitológicos e, na sua forma atual, data do ano 3000 A.C. De acordo com Richard Wilhelm (que o traduziu para o alemão e fez-lhe admirável comentário), os dois principais ramos da filosofia chinesa — o taoísmo e o confucionismo — originaram-se do *I Ching*. O livro baseia-se na hipótese da *unidade* do homem e do cosmos, e da existência de um par de princípios opostos e complementares, o *Yang* e o *Yin* (isto é, os princípios masculino e feminino). Consiste de 64 "sinais", cada um representado por um desenho de seis linhas. Nestes sinais estão contidas todas as possíveis combinações de *Yang* e *Yin*. As linhas retas são consideradas masculinas, as linhas quebradas, femininas.

Cada sinal descreve mudanças na situação humana ou cósmica, e cada um prescreve, em linguagem pictórica, a atitude a adotar em tais ocasiões. Os chineses consultavam este oráculo de uma maneira que lhes indicava qual destes sinais se aplicaria a um momento definido. Empregavam para isto, de um modo bastante complicado, 50 pequenas varetas, obtendo então um determinado número. (Incidentalmente, Henry já me havia dito que lera — provavelmente

te no comentário de Jung sobre *O Segredo da Flor Dourada* — a respeito de um estranho jogo usado pelos chineses para adivinhar o futuro.)

Hoje em dia, o método usado para consultar o *I Ching* utiliza três moedas. Cada vez que se lançam as moedas obtém-se uma linha. "Cara" significa a linha masculina e vale três; "coroa", uma linha quebrada, feminina, e vale dois. Jogam-se seis vezes as moedas e o número obtido indica o sinal do hexagrama (isto é, o conjunto de seis linhas) a ser consultado.

Mas o que significa nos dias de hoje esta "adivinhação"? Mesmo aqueles que aceitam a idéia de ser o *I Ching* um depósito de sabedoria hão de achar difícil acreditar que a consulta ao oráculo seja qualquer coisa mais que uma simples experiência de ocultismo. Não é fácil realmente perceber que estas consultas envolvem outros fenômenos, pois o homem comum, hoje em dia, considera qualquer técnica divinatória um contra-senso arcaico. No entanto, não são contra-sensos. Como mostrou o Dr. Jung, este sistema de consultas está baseado no que chamou "o princípio da sincronicidade" (ou, mais simplesmente, coincidências significativas). Descreveu esta nova e difícil concepção no seu

ensaio *Sincronicidade: um Princípio de Relação Acausal*. Baseia-se na hipótese de um conhecimento interior inconsciente ligar um acontecimento físico a uma condição psíquica, de modo que um determinado acontecimento que parece "acidental" ou "coincidente" pode, na verdade, ser psiquicamente significativo; e o seu significado é, muitas vezes, indicado simbolicamente através de sonhos que coincidam com o acontecimento.

Várias semanas depois de ter estudado o *I Ching*, Henry seguiu minha sugestão (com uma considerável dose de ceticismo) e jogou as moedas. O que encontrou no livro causou-lhe enorme impacto. Em resumo, o oráculo que resultou continha referências espantosas ao seu sonho e à sua condição psicológica geral. Por uma incrível coincidência "sincronística", o sinal indicado pelas moedas chamava-se *Meng* — ou "Loucura da Mocidade".

Neste capítulo há várias analogias com os motivos do sonho. De acordo com o texto do *I Ching*, as três linhas superiores deste hexagrama simbolizam uma montanha, e significam "aquietar-se"; podem também ser interpretadas como um portão. As três linhas inferiores simbolizam a água, o abismo e a lua.



À esquerda, duas páginas do *I Ching* mostrando o hexagrama *Meng* (que significa "loucura da mocidade"). As três linhas do alto do hexagrama simbolizam uma montanha e podem, também, representar um portão; as três linhas inferiores simbolizam a água e o abismo.



À direita, o desenho feito por Henry da espada e do elmo que lhe apareceram em sonho, e que também se relacionam com uma seção do *I Ching* — Li, "o apego, o fogo".

Todos estes símbolos ocorreram em sonhos anteriores de Henry. Entre muitas outras declarações que parecem aplicar-se a Henry havia o seguinte aviso: "Para a loucura da juventude, a coisa mais perigosa é entregar-se a fantasias ocas. Quanto mais obstinadamente apegar-se a este tipo de irrealidade, mais certo a humilhação há de chegar."

Deste modo e por outros mais complexos, o oráculo parecia aplicar-se diretamente ao problema de Henry. Isto o chocou bastante. A princípio tentou apagar aquelas impressões através da força de vontade, mas não conseguiu escapar nem ao que leu nem aos sonhos. A despeito da linguagem enigmática, a mensagem do *I Ching* pareceu tocá-lo profundamente. Sentiu-se derrotado pela irracionalidade que tanto negara. Ora silencioso ora irritado relia as palavras que pareciam coincidir tão fortemente com os símbolos dos seus sonhos, dizendo-me por fim: "Preciso pensar sobre tudo isto." E saiu, antes de nossa sessão ter terminado. Cancelou por telefone a sessão seguinte, devido a um resfriado, e não reapareceu. Esperei ("aquietei-me") porque imaginei que ele ainda não tivesse digerido o oráculo.

Passou-se um mês. Finalmente Henry apareceu de novo, excitado e desconcertado, e contou-me o que acontecera até então. A princípio seu intelecto (no qual sempre confiara) tanto) sofrera um grande choque — que ele de início tentara negar. No entanto, logo teve de admitir que as comunicações do oráculo o perseguiam. Tencionara consultar novamente o livro, porque no seu sonho o oráculo fora consultado duas vezes. Mas o texto do capítulo "Loucura da Juventude" proibia expressamente uma segunda pergunta. Durante duas noites Henry se debatera, insone; mas na terceira, uma imagem onírica, luminosa, de grande força, apareceu de repente ante seus olhos: um elmo com uma espada flutuando no vácuo.

Henry imediatamente retomou o *I Ching* e abriu-o ao acaso no comentário ao capítulo 30 onde (para grande surpresa sua) leu o seguinte trecho: "A obstinação é fogo, significa armadura, elmos; significa lanças e armas." Entendeu então por que uma consulta intencional ao oráculo teria sido proibida. Pois no seu sonho o ego fora excluído da segunda pergunta, fora o caçador quem consultara o oráculo a segunda vez. Do mesmo modo, foi por um ato semi-

inconsciente que Henry fizera, sem intenção, a segunda pergunta ao *I Ching*, abrindo o livro ao acaso e encontrando um símbolo que coincidia com a sua visão noturna.

Henry estava tão visível e profundamente agitado que me pareceu ter chegado o momento de tentar interpretar o sonho que desencadeara aquela metamorfose. Diante dos acontecimentos do sonho, era óbvio que os elementos oníricos deviam ser interpretados como conteúdos da personalidade interior de Henry, e as seis figuras do sonho como personificações das suas qualidades psíquicas. Estes sonhos são relativamente raros, mas quando ocorrem provocam as mais intensas repercussões. Por isso, poderiam ser chamados "sonhos de transformação".

Com sonhos de tal poder pictórico, o sonhador raramente encontra poucas associações pessoais. Toda a contribuição que Henry pôde oferecer foi a de que recentemente tentara arranjar um emprego no Chile e fora recusado porque não aceitavam homens solteiros. Sabia também que alguns chineses deixam crescer as unhas da mão esquerda como sinal de que, em lugar de trabalhar, resolveram dedicar-se à meditação.

O fracasso de Henry (em obter um emprego na América do Sul) foi-lhe apresentado no sonho. Nele Henry foi transportado a um mundo tropical e meridional — um mundo que, em comparação com a Europa, poderia qualificar de primitivo, livre de inibições e sensual. Representa uma excelente imagem simbólica do reino do inconsciente.

À direita, uma analogia com os porteiros do "sonho do oráculo" de Henry: uma das esculturas (são um par) que guardam a entrada das cavernas Mai-chi-san, na China (séculos X a XIII).

Este mundo era o oposto do intelectualismo refinado e do puritanismo suíço que dominavam a mente consciente de Henry. Na verdade, era a terra natural da sua "sombra", pela qual tanto ansiara. Mas depois de um certo tempo não parecia sentir-se muito confortável nela. Destas forças ctônicas, sombrias e maternas (simbolizadas pela América do Sul) ele retorna, no sonho, à mãe real e luminosa e à noiva. De repente, dá-se conta do quanto se afastara delas: encontra-se só, numa "cidade de um país estrangeiro".

Esta maior conscientização é simbolizada no sonho como "o ponto mais alto": a cidade está construída numa montanha. Assim, Henry "galgou" uma conscientização mais aguda no "país da sombra". Dali esperava "encontrar o caminho de casa". Este problema de subir uma montanha já lhe fora proposto em seu primeiro sonho. E, tal como no sonho do santo e da prostituta, ou em muitos contos mitológicos, a montanha muitas vezes simboliza um lugar de revelação, onde se produzem mudanças e transformações.



A "cidade na montanha" é também um conhecido símbolo arquetípico que aparece na história da nossa cultura sob inúmeras variações. A cidade, cuja planta corresponde a uma *mandala*, representa a "região da alma" em cujo centro o *self* (centro e totalidade da psique) tem sua morada.

Surpreendentemente, a sede do *self* está representada no sonho de Henry como um centro de circulação da coletividade humana — uma estação de estrada de ferro. Talvez isto aconteça porque o *self* (quando o sonhador é jovem e tem um nível de desenvolvimento espiritual relativamente baixo) é, de hábito, simbolizado por um objeto que faz parte da sua experiência pessoal — muitas vezes um objeto banal, para compensar as suas aspirações mais elevadas. Só na pessoa amadurecida, familiarizada com as imagens da alma é que o *self* é representado por um símbolo que corresponde ao seu valor único.

Apesar de Henry não saber onde está localizada a estação, supõe que fique no centro da cidade, em seu ponto mais elevado. Aqui, como nos primeiros sonhos, ele é auxiliado pelo seu inconsciente. A mente consciente de Henry estava identificada com a sua profissão de engenheiro e por isso, certamente, ele gostaria que o seu mundo interior estivesse relacionado com produtos racionais da civilização, como o é uma estrada de ferro. O sonho no entanto rejeita esta atitude e indica um caminho inteiramente diferente.

O caminho leva-o através de uma passagem abobadada e escura. Um portão abobadado é também símbolo de soleira, de limiar, um ponto onde o perigo está à espreita, um lugar que une e separa a um só tempo. Em vez da estação de trem procurada por Henry, e que ligaria a agreste América do Sul à Europa, ele encontrou-se diante de uma entrada escura e abobadada, onde quatro chineses andrajosos, estendidos no chão, bloqueiam a passagem. O sonho não faz nenhuma distinção entre estes chineses, por isso eles podem ser considerados como quatro aspectos ainda indiferenciados da totalidade masculina. (O número quatro, um símbolo de totalidade e integridade, representa um arquétipo que o Dr. Jung discutiu amplamente nos seus livros.)

Os chineses representam, assim, partes inconscientes da psique masculina de Henry que ele não consegue evitar, desde que o "caminho

para o *self* (isto é, para o centro psíquico) está barrado por estes aspectos e ainda precisa lhe ser franqueado. Até resolver este problema ele não pode continuar sua jornada.

Ainda sem perceber o perigo iminente, Henry corre para a passagem esperando ao menos alcançar a estação ferroviária. Mas no caminho encontra sua "sombra" — seu lado primitivo e negligenciado que surge sob a forma de um caçador, grosseiro e rude. O aparecimento desta figura significa, provavelmente, que o ego introvertido de Henry associou-se ao seu lado extrovertido (e compensador), que representa os seus aspectos afetivos e irracionais reprimidos. Esta figura da "sombra" ultrapassa o ego consciente, colocando-se em primeiro plano e, porque personifica a atividade e a autonomia dos caracteres inconscientes, torna-se um enviado do destino, através do qual tudo acontece.

O sonho caminha para o clímax. Durante a luta entre Henry, o caçador e os quatro chineses andrajosos, a perna esquerda de Henry é arranhada pelas longas unhas do pé esquerdo de um dos quatro. (Aqui, parece-nos, o caráter europeu do ego consciente de Henry colide com uma personificação da antiga sabedoria oriental, isto é, com o seu contrário absoluto. Os chineses vêm de um continente psíquico totalmente diferente, de um "outro lado" ainda bastante desconhecido de Henry e que lhe parece perigoso.)

Os chineses também podem ser considerados representantes da "terra amarela", pois são um povo vinculado à terra como poucos. E foi justamente esta qualidade terrestre e ctônica que

Henry teve de aceitar. A totalidade masculina inconsciente da sua psique, que ele encontrou no sonho, tinha um aspecto material ctônico que faltava ao seu lado intelectual consciente. Assim, o fato de ter identificado como chineses as quatro figuras andrajosas mostra que Henry aumentara a sua percepção interior a respeito da natureza de seus adversários.

Henry ouvira dizer que os chineses por vezes deixam as unhas da mão esquerda crescerem exageradamente. Mas no sonho as unhas longas são do pé esquerdo: são, por assim dizer, garras. Isto pode significar que os chineses têm um ponto de vista tão diferente de Henry que isto chega a feri-lo. Como sabemos, a atitude consciente de Henry em relação ao ctônico e ao feminino e em relação

Abaixo, desenho de um paciente durante o seu processo de análise, revelando um monstro negro (no lado vermelho ou do "sentimento") e uma mulher, semelhante a uma madona (no lado azul ou espiritual). Era esta a posição de Henry: insistência exagerada sobre a pureza, a castidade etc. e medo do inconsciente irracional. (Note-se contudo que a flor verde, lembrando uma *mandala*, age como elemento de ligação entre os dois lados conflitantes.) Abaixo, à esquerda, desenho de um outro paciente representando a sua insônia — causada pela repressão expressiva dos seus impulsos passionais, vermelhos e instintivos (que podem dominar sua consciência), repressão exercida por uma "parede" negra de ansiedade e depressão.



às profundezas materiais da sua natureza era incerta e ambivalente. Esta atitude, simbolizada por sua "perna esquerda" (o ponto de vista ou "opinião" do seu lado feminino e inconsciente, que ele ainda receia), foi "machucada" pelos chineses.

Não foi porém este "ferimento" que provocou uma mudança na personalidade de Henry. Toda transformação pede como condição primeira "o fim de um mundo" — o colapso de uma arraigada filosofia de vida. Como o Dr. Henderson acentuou anteriormente neste livro, nas cerimônias de iniciação o jovem deve sofrer uma morte simbólica antes de renascer como homem e ingressar na tribo como seu membro efetivo. Assim, a atitude científica e racional do engenheiro precisa desaparecer para dar lugar a uma nova atitude.

Na psique de um engenheiro tudo que é "irracional" deve ser reprimido e vem revelar-se, muitas vezes, em paradoxos dramáticos do mundo onírico. O irracional apareceu no sonho de Henry como um "jogo de oráculos" de origem estrangeira, que teria o poder assustador e inexplicável de decidir a sorte dos seres humanos. Ao seu ego racional não resta outra alternativa senão a de capitular incondicionalmente, num verdadeiro *sacrificium intellectus*.

No entanto, a mente consciente de uma pessoa imatura e inexperiente como Henry não está suficientemente preparada para um ato desta espécie. O oráculo lhe é desfavorável e ele deve pagar com a vida. Fica imobilizado, incapaz de seguir seu caminho habitual ou de voltar à sua casa — para escapar às suas responsabilidades de adulto. (Era para chegar a este discernimento que Henry devia ser preparado por este "grande sonho".)

Em seguida, o ego consciente e civilizado de Henry é algemado e posto de lado enquanto permitem que o caçador primitivo tome seu lugar e consulte o oráculo. A vida de Henry depende deste resultado. Mas quando o ego encontra-se aprisionado no seu próprio isolamento, estes conteúdos do inconsciente, personificados na figura da "sombra", podem trazer auxílio e solução. Isto se torna possível quando se reconhece a existência de tais conteúdos e já se experimentou o seu poder. Podem, então, ser conscientemente aceitos como nossos constantes companheiros. Porque o caçador (sua sombra) ganhou o jogo em seu lugar, Henry se salva.

Confronto com o irracional

O comportamento subsequente de Henry mostra claramente que o sonho (e o fato de os seus sonhos e de o livro de oráculos, o I *Ching*, terem-no obrigado a enfrentar forças irracionais que estavam no fundo dele mesmo) o impressionou muito. Daí em diante ele passou a ouvir ansiosamente as comunicações do seu inconsciente, e a análise tomou um caráter cada vez mais inquieto. A tensão que até aí ameaçara romper as profundezas da sua psique veio à tona. No entanto, ele corajosamente agarrou-se à crescente esperança de que chegaria a um epílogo satisfatório.

Mal haviam transcorrido duas semanas do sonho do oráculo (mas antes de o termos discutido e interpretado) e Henry teve outro sonho no qual se defrontou, novamente, com o perturbador problema do irracional:

Estou só em meu quarto. Uma porção de besouros pretos e repugnantes saem de um buraco e se espalham sobre minha prancheta. Tento fazê-los voltar ao buraco com uma espécie de passe de mágica. Consigo que tal aconteça e restam do lado de fora apenas quatro ou cinco besouros, que deixam a minha mesa de trabalho e se dispersam pelo quarto. Desisto de persegui-los; já não me parecem tão assustadores. Ponho fogo no seu esconderijo. As chamas erguem-se numa coluna alta. Receio que meu quarto se incendeie, mas é um medo sem qualquer fundamento.

Nesta época, Henry tornara-se bastante hábil na interpretação dos seus sonhos, e tentou dar a este uma explicação própria. Disse ele: "Os besouros são minhas qualidades obscuras. Foram despertadas com a análise e vêm, agora, à superfície. Há perigo de invadirem meu trabalho profissional (simbolizado pela prancheta). No entanto não ousa esmagar os besouros, que me lembram um tipo de escaravelho negro, com a mão, como pretendi inicialmente, e por isso precisei fazer uma "mágica". Pondo fogo ao seu esconderijo eu, por assim dizer, pedi a ajuda de alguma coisa divina, pois a coluna de chamas faz-me lembrar o fogo que associo à Arca da Aliança, da Bíblia."

Para chegar mais ao fundo do simbolismo deste sonho precisamos, primeiramente, notar que estes besouros são pretos, cor da escuridão, da depressão, da morte. No sonho, Henry está "só" no seu quarto — uma situação que pode levar à introversão e a um correspondente estado de melancolia. Na mitologia, os escaravelhos são muitas vezes dourados; no Egito eram animais sagrados que simbolizavam o sol. Mas se são pretos simbolizam o lado oposto do sol: algo demoníaco. Portanto, o instinto de Henry está certo quando quer lutar contra os besouros com alguma mágica.

Apesar de quatro ou cinco dos besouros terem sobrevivido, a diminuição do seu número é suficiente para libertar Henry do medo e do nojo. Procura então destruir o foco com fogo. É uma ação positiva, porque o fogo, simbolicamente, pode levar à transformação e ao renascimento (como acontecia, por exemplo, no antigo mito do fênix).

Na sua vida diurna, Henry parecia agora estar dono de um auspicioso espírito de iniciativa, mas aparentemente ainda não aprendera a usá-lo de maneira apropriada. Por isso quero relatar outro sonho posterior, que mostra ainda mais claramente o seu problema. Este sonho exprime em linguagem simbólica o medo que Henry tinha de qualquer relacionamento com uma mulher que envolvesse responsabilidade, e a sua tendência em fugir do lado sentimental da vida:

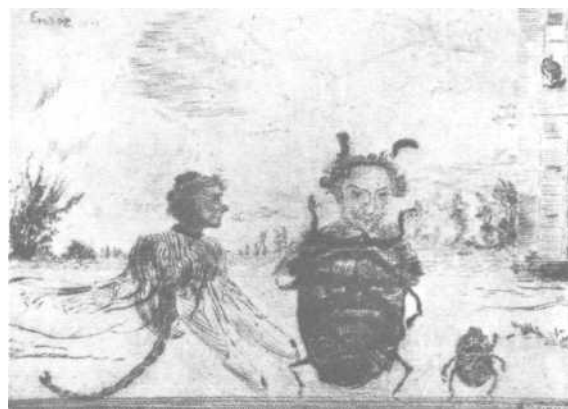
Um velho homem exala seu último suspiro. Está cercado por seus parentes e encontro-me entre eles. Cada vez chega mais gente ao grande quarto, cada um se distinguindo por alguma declaração precisa. Há bem umas 40 pessoas ali presentes. O velho geme e resmunga a respeito de "uma vida não vivida". Sua filha, que deseja facilitar sua confissão, pergunta-lhe em que sentido ela não foi bem vivida, se moral ou culturalmente. O velho não responde. A filha manda-me ir a uma pequena sala contígua, onde devo encontrar a resposta deitando cartas. O "nove" que eu virar dará a resposta, de acordo com a cor.

Espero logo no início virar um nove, mas aparecem vários reis e rainhas. Fico desapontado. Agora só viro pedaços de papel que não pertencem ao baralho. Por fim verifico que não há mais cartas, apenas envelopes e mais papel. Procuro as cartas por toda parte, juntamente com minha irmã, que está presente. Afinal encontro uma, debaixo de um livro ou de um caderno. É um nove, o nove de espadas. Pa-



Acima, um relevo egípcio (cerca do ano 1300 A.C.) mostra um escaravelho e o deus Amon dentro do círculo do sol. No Egito, o escaravelho dourado simbolizava o sol.

Abaixo, um tipo de inseto bem diferente, mais parecido com os besouros "demoníacos" do sonho de Henry: gravura de James Ensor (século XIX) mostrando seres humanos com corpos escuros e repulsivos de insetos.



rece-me que o significado disto é apenas um: que foram grilhões morais que impediram o velho homem de "viver sua vida".

A mensagem essencial deste estranho sonho foi avisar a Henry o que o aguardava se ele deixasse de "viver sua vida". O "velho homem" provavelmente representa a agonia de um "princípio dominante" — o princípio que domina a consciência de Henry, mas cuja natureza lhe é desconhecida. As 40 pessoas presentes simbolizam a totalidade dos traços psíquicos de Henry (40 é um número de totalidade, um múltiplo de quatro). O fato de o velho estar morrendo poderia significar que parte da personalidade masculina de Henry está às portas de uma transformação final.

A indagação da filha sobre a possível causa da morte é a questão inevitável e decisiva. Parece estar implícito que a "moralidade" do velho impediu-lhe de expandir plenamente os sentimentos e impulsos naturais. No entanto, o moribundo está silencioso. Por isto sua filha (a personificação do princípio feminino mediador, a *anima*) precisa intervir.

Ela manda Henry descobrir a resposta nas cartas — resposta que será dada pela cor do primeiro nove a ser virado. A sorte tem que ser tirada num cômodo separado e sem uso (revelando o quanto este acontecimento está distante da atitude consciente de Henry).

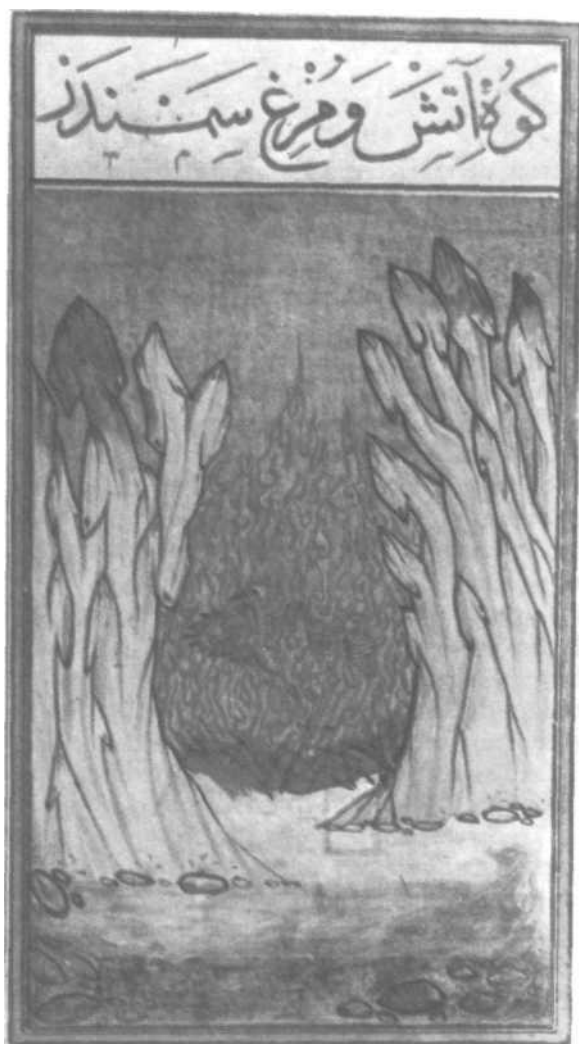
Ele se desaponta quando vira apenas reis e rainhas do baralho (talvez imagens coletivas que exprimem a sua admiração juvenil pelo poder e pela riqueza). Esta decepção aumenta quando as cartas acabam, mostrando que os seus símbolos do mundo interior também se esgotaram. Restam apenas "pedaços de papel", sem qualquer imagem. Assim, a fonte de imagens secou no sono. Henry tem, então, de aceitar a ajuda do seu lado feminino (desta vez representado por sua irmã) para encontrar a última carta. Juntos, afinal encontram uma carta — o nove de espadas, que deve indicar pela cor o que quer dizer a frase "uma vida não vivida". É significativo que a carta esteja oculta sob um livro ou caderno — representando, provavelmente, as áridas fórmulas intelectuais dos interesses técnicos de Henry.

O nove foi por muitos séculos um "número mágico". De acordo com o simbolismo tradicional dos números, ele representa a forma

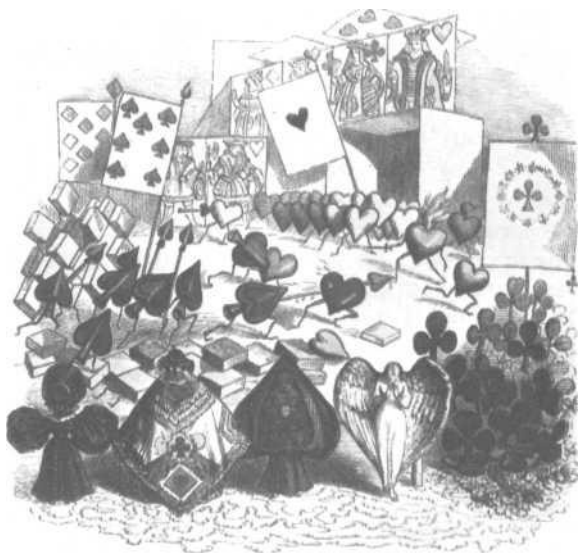
perfeita de uma trindade aperfeiçoada por sua tripla elevação. E há significados sem conta associados ao número nove, em várias épocas e em diferentes culturas. A cor do nove de espadas é a cor da morte, da ausência de vida. E a figura de "espadas" evoca a forma de uma folha, enquanto sua cor negra acentua que em lugar de ser verde, vital e natural, ela está morta. Além disso, a palavra "espada" é derivada do italiano *spada*, que significa lança ou espada, armas que simbolizam a função "cortante" e penetrante do intelecto.

Assim, o sonho torna claro que eram os "laços morais" (mais do que os "culturais") que não permitiam ao velho "viver sua vida". No caso de Henry, estes "laços" eram, provavelmente, o seu medo de entregar-se por completo à vida e de aceitar responsabilidades em relação a uma mulher, tornando-se então "infidel" à mãe. O sonho declara que "uma vida não vivida" é uma doença de que se pode vir a morrer.

Henry não podia desconhecer por mais tempo a mensagem deste sonho. Compreendeu que não basta a razão para que nos orientemos nos emaranhados da vida; é necessário também buscar conselhos nas forças inconscientes que emergem como símbolos das profundezas da psique. Tendo reconhecido este fato, o objetivo desta parte de sua análise foi alcançado. Sabia agora que fora afinal expulso do paraíso de uma vida sem compromissos, para onde nunca mais poderia voltar.



Acima, um fênix renascendo das chamas (de um manuscrito medieval árabe) — exemplo muito conhecido da morte e do renascimento pelo fogo. Abaixo, uma gravura do artista francês Grandville (século XIX) que reflete alguns dos valores simbólicos das cartas. As espadas, por exemplo (*piques* em francês, lança), estão simbolicamente ligadas à "penetração" do intelecto e, por sua cor preta, à morte.



O sonho final

Um outro sonho posterior veio confirmar irrevogavelmente os conhecimentos adquiridos até então por Henry. Depois de alguns sonhos curtos e sem especial importância a respeito de sua vida cotidiana, o último sonho (o quinquagésimo da série) apareceu com toda a riqueza de símbolos que caracteriza os chamados "grandes sonhos".

Somos quatro pessoas que formam um grupo de amigos e temos as seguintes experiências:

Entardecer — Estamos sentados a uma mesa longa, de tábuas toscas, e bebendo de três vasilhas diferentes: de uma garrafa de licor, um líquido claro, amarelo e doce; de uma garrafa de vinho, um Campari vermelho escuro; de um recipiente maior, de forma clássica, chá. Além de nós quatro há uma jovem retraída e delicada que despeja o seu licor no chá.

Noite — Voltamos de uma grande bebedeira. Um de nós é o presidente da República Francesa. Estamos no palácio. Chegando à sacada, percebemos que embaixo, na rua toda branca, o presidente, bêbado, está urinando num monte de neve. Parece que sua bexiga tem uma capacidade inexaurível. Agora, ele corre atrás de uma solteirona que carrega nos braços uma criança embrulhada em um cobertor marrom. Borrifa a criança de urina. A mulher se sente molhada, mas julga que foi a criança. Ela anda rapidamente, a passos largos.

Manhã — Pela rua, que brilha com o sol do inverno, caminha um negro: uma figura magnífica, completamente nu. Vai em direção leste, para Berna (a capital suíça). Estamos na Suíça Francesa. Decidimos ir visitá-lo.

Meio-dia — Depois de uma longa viagem de carro por uma região deserta e cheia de neve, chegamos a uma cidade e a uma casa sombria onde dizem que está o negro. Temos medo que ele tenha morrido enregelado. No entanto o seu empregado, escuro como ele, nos recebe. Tanto o negro quanto o empregado são mudos. Procuramos em nossas mochilas para ver o que cada um de nós pode dar de presente a ele. É preciso que seja algum objeto característico da nossa civilização. Sou o primeiro a me decidir e apanho do chão uma caixa de fósforos, oferecendo-a respeitosamente ao negro. Depois de todos terem dado o seu presente juntamo-nos a ele numa alegre farra.

Mesmo à primeira vista o sonho em quatro partes causa uma impressão pouco comum. Compreende um dia inteiro e move-se "à direita", na direção de uma consciência crescente. O movimento começa ao entardecer, entra pela noite e termina à tarde, quando o sol está no seu apogeu. Assim, o ciclo de vinte e quatro horas aparece com um esquema de totalidade.

Neste sonho, os quatro amigos parecem simbolizar a expansão da masculinidade da psique de Henry, e sua progressão através de quatro "atos" tem um esquema geométrico, que nos lembra a estrutura essencial da *mandala*. Como vêm primeiramente do lado leste, depois do oeste, dirigindo-se para a "capital" da Suíça (isto é, para o centro), parecem descrever uma esquema que procura unir os contrários em um mesmo centro. Este ponto é acentuado pelo escoar do tempo — a descida na noite da inconsciência, acompanhando a marcha do sol, e depois a ascensão ao claro apogeu da consciência.

O sonho começa ao anoitecer, hora que o limiar da consciência está mais enfraquecido, permitindo a passagem de impulsos e imagens do inconsciente. E nestas condições (quando o lado feminino do homem manifesta-se mais facilmente) é natural que um personagem feminino venha juntar-se aos quatro amigos. E a figura da *anima* que pertence a todos eles ("retraída e delicada", lembrando a Henry sua irmã) e que os liga uns aos outros. Sobre a mesa estão três vasilhas de forma diversa, acentuando pela sua forma côncava a receptividade simbólica da mulher. O fato de estas vasilhas serem utilizadas igualmente por todos os presentes indica uma relação mútua e íntima entre eles. Diferem na forma (garrafa de licor, de vinho e um recipiente de formato clássico) e na cor do que contêm. Os contrários em que se dividem os líquidos — doce e amargo, vermelho e amarelo, alcoólico e não-alcoólico — estão todos entremisturados, desde que consumidos por todos os cinco personagens do sonho, que mergulham, assim, numa comunhão inconsciente.

A jovem parece ser o agente secreto, o catalisador que precipita os acontecimentos (pois é

papel da *anima* levar o homem ao seu inconsciente, forçando-o assim a reminiscências mais profundas e a uma aguda conscientização). E como se a mistura do licor e do chá conduzisse a reunião a um clímax próximo.

A segunda parte do sonho conta-nos os acontecimentos da "noite". De repente os quatro "amigos encontram-se em Paris (que para o suíço representa a cidade da sensualidade, da alegria e do amor sem inibições). Aqui se produz uma certa discriminação entre os quatro amigos, sobretudo entre o ego do sonho (que se identifica em grande parte com a função diretriz da reflexão) e o "Presidente da República", que representa as funções afetivas não desenvolvidas do inconsciente.

O ego (Henry e dois amigos, que podem ser considerados representantes das suas funções semi-inconscientes) olha do alto de um balcão o Presidente, cujas características são exatamente as que se poderia esperar do lado não discriminado da psique. Ele é instável, e abandonou-se aos seus instintos. No estado de embriaguez em que se encontra, urina na rua; não tem consciência de si, como uma pessoa primária que obedece apenas aos instintos animais. O Presidente exprime, portanto, um grande contraste em relação às normas de conduta conscientemente aceitas por um bom cientista suíço da classe média. Este lado da psique de Henry só se poderia revelar na mais escura noite do seu inconsciente.

No entanto, a figura do Presidente tem também um aspecto muito positivo. Sua urina (que poderia simbolizar o fluxo da libido) parece inesgotável. Evidencia abundância, força criadora e vital (os primitivos, por exemplo, consideram tudo que vem do corpo — cabelo, excrementos, urina ou saliva — como criativo e dotado de poderes mágicos). Esta desagradável imagem presidencial, portanto, poderia também ser um sinal de uma energia e de uma abundância que se juntam muitas vezes à "sombra" do ego. Não só ele urina sem qualquer constrangimento como corre atrás de uma velha mulher que carrega uma criança.

Esta "solteirona" é, de um certo modo, o oposto ou o complemento daquela *anima* tímida e frágil da primeira parte do sonho. Ainda é virgem, apesar de velha e parecendo mãe da criança. Na verdade, Henry associou-a à imagem arquetípica de Maria com o menino Jesus. Mas o fato de o bebê estar embrulhado num cobertor marrom (côr da terra) fá-lo mais parecer a imagem oposta, ctônica e terrestre do Salvador do que uma criança divina. O Presidente, que respinga a criança com a urina, parece realizar uma paródia do batismo. Se tomarmos a criança como símbolo de uma potencialidade ainda em estado infantil dentro de Henry, pode ser que este rito a fortifique. Mas o sonho não acrescenta mais nada e a mulher se afasta com a criança.

Esta cena marca o ponto crítico do sonho. É manhã novamente. Tudo que era escuro, preto, primitivo e vigoroso no último episódio foi reunido e simbolizado num magnífico negro, nu — isto é, real e verdadeiro.

Uma vasilha de água, do antigo Peru, com forma de mulher, reflete o simbolismo feminino destes recipientes, como ocorre no sonho final de Henry.



Assim como a obscuridade da noite e a luz da manhã, ou a urina quente e a neve fria são elementos contrários, também agora o homem negro e a paisagem branca formam uma violenta antítese. Os quatro amigos precisam orientar-se dentro destas novas dimensões. Sua posição está mudada: o caminho que os levava a Paris trouxe-os, inesperadamente, à Suíça Francesa (pátria da noiva de Henry). Na primeira fase, quando estava dominado pelos conteúdos inconscientes da psique, operou-se uma transformação em Henry. Agora, pode afinal começar a encontrar seu caminho, partindo do lugar onde nascera sua noiva (mostrando que ele aceita o passado psicológico da jovem).

No início, foi da Suíça oriental para Paris (de leste para oeste, caminho que leva à obscuridade, à inconsciência). Faz agora uma volta de 180° em direção ao nascer do sol e à claridade cada vez maior da consciência. Este caminho leva ao centro da Suíça, à sua capital, Berna, e simboliza o esforço de Henry para chegar a um centro que una os contrários existentes dentro dele.

O negro é, para algumas pessoas, a imagem arquetípica da "criatura primitiva e sombria", portanto uma personificação de certos conteúdos do inconsciente. Talvez seja esta uma das razões por que o negro é, tantas vezes, rejeitado e temido pela gente branca. Nele o homem branco vê, diante de si, a sua contrapartida viva, o seu lado secreto e tenebroso (exatamente o que as pessoas tentam sempre evitar, o que elas ignoram e reprimem). Os brancos projetam no homem negro os impulsos primitivos, as forças arcaicas, os instintos incontrolados que se recusam a admitir em si próprios, de que estão inconscientes e que imputam, consequentemente, a outros.

Para um jovem da idade de Henry o negro pode representar, por um lado, a soma de todos os aspectos tenebrosos reprimidos na sua inconsciência; e por outro, a soma da sua força masculina, primitiva, e das suas potencialidades e faculdades emocionais e físicas. O fato de Henry e seus amigos terem a intenção consciente de se confrontar com o negro significa, assim, um passo decisivo no caminho da sua masculinidade total.

Neste meio-tempo já é meio-dia, o sol está no seu apogeu e a consciência alcançou também a sua maior claridade. Poderíamos dizer que o

ego de Henry continua cada vez mais compacto e que ele intensificou sua capacidade de tomar decisões conscientemente. Ainda é inverno, o que pode indicar uma certa falta de sentimento e calor em Henry; sua paisagem psíquica ainda é invernosa e aparentemente muito fria, do ponto de vista intelectual. Os quatro amigos estão receosos de que o negro nu (acostumado a um clima quente) morra enregelado. Mas seu temor é infundado pois, após uma longa viagem através de uma região deserta e coberta de neve, param numa estranha cidade e entram numa casa escura. Esta viagem e a região erma são simbólicas da longa e fatigante busca de autodesenvolvimento.

Uma nova complicação espera os quatro amigos. O negro e seu empregado são mudos. Portanto não é possível estabelecer contato verbal com eles; os quatro amigos precisam encontrar outro meio de comunicação. Não podem usar meios intelectuais (palavras), mas sim algum gesto que exprima seus sentimentos. Oferecem-lhe um presente, como se costuma fazer ofertas a um deus para obter as suas graças. Precisa ser um objeto da nossa civilização, qualquer coisa que faça parte dos valores intelectuais do homem branco. Novamente é exigido um outro *sacrificium intellectus* para ganhar o favor do negro, que encarna a natureza e o instinto.

Henry é o primeiro a decidir o que fazer, o que é natural já que é ele quem representa o ego cuja orgulhosa consciência (ou *hybris*) deve se humilhar. Apanha uma caixa de fósforos no chão e oferece-a "respeitosamente" ao negro. À primeira vista pode parecer absurdo que um pequeno objeto apanhado do chão e que fora, provavelmente, jogado fora seja um presente apropriado; mas foi uma escolha certa. Fósforos são fogo controlado e guardado em reserva, um meio pelo qual se pode acender uma chama que se apaga quando queremos. Fogo e chama simbolizam afeição e calor, sentimento e paixão; são qualidades inerentes ao coração e encontradas onde quer que exista um ser humano.

Dando ao negro este presente Henry combina, simbolicamente, um produto altamente civilizado do seu ego consciente com o centro do seu primitivismo e da sua força viril, representados no negro. Deste modo, ele pode entrar em plena posse do seu lado masculino, com o qual o seu ego deve manter contato frequente daí em diante.

Como resultado final, os seis personagens masculinos — os quatro amigos, o negro e o seu empregado — reúnem-se alegremente numa refeição comum. Está claro que a totalidade masculina de Henry foi agora completada. Seu ego parece ter encontrado a segurança necessária para poder submeter-se, consciente e livremente, à sua personalidade arquetípica superior que prenuncia, dentro dele, a emergência do *self*.

O que aconteceu no sonho é análogo com o que aconteceu na vida de Henry. Agora sente-se seguro. Tomando uma decisão rápida, continuou o seu noivado. Exatamente nove meses após ter iniciado a análise casou-se numa pequena igreja da Suíça ocidental, partindo no dia seguinte com a sua jovem esposa para o Canadá, onde lhe haviam oferecido um lugar durante as semanas decisivas dos seus últimos sonhos. Desde então vem levando uma vida ativa e fecunda como chefe de uma pequena família e ocupando um cargo de direção numa grande indústria.

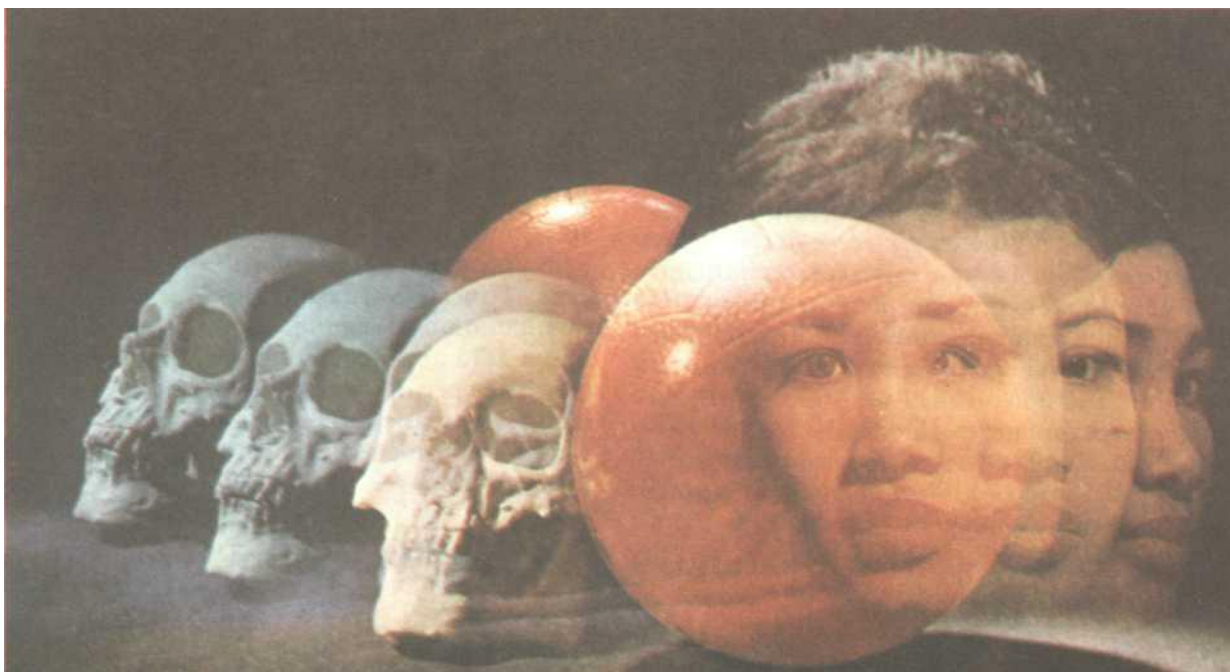
O caso de Henry mostra um processo acelerado de amadurecimento que levou a uma varonilidade independente e responsável. Representa uma iniciação à realidade da vida exterior, um fortalecimento do ego e da masculinidade concluindo, assim, a primeira metade do processo de individuação. A outra metade — o estabelecimento de uma relação correta entre o ego e o *self* — ainda será realizada por Henry na segunda parte de sua vida.

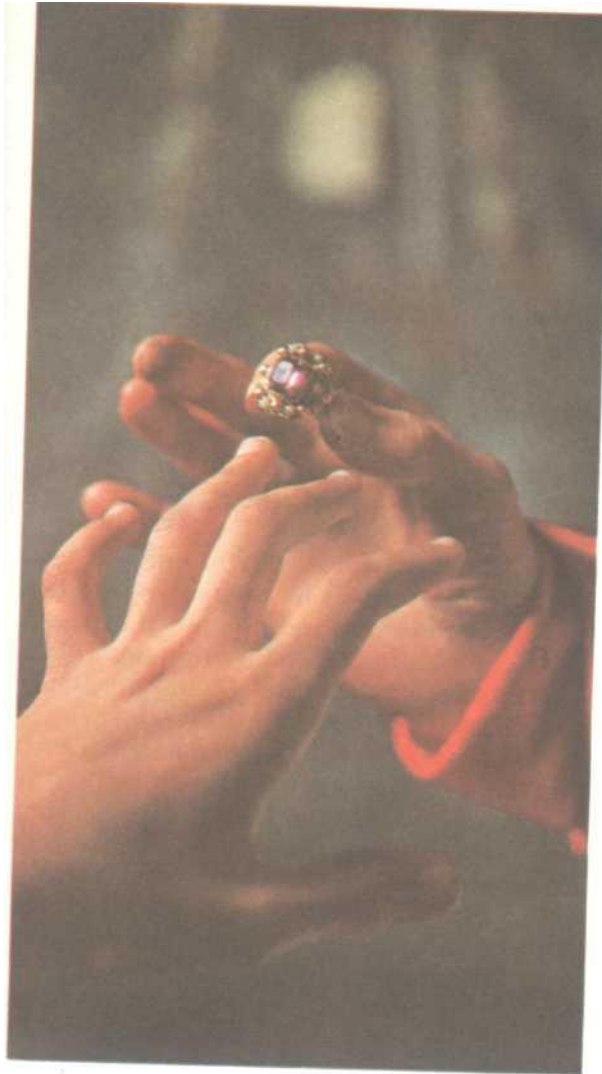
Nem todos os casos de análise seguem um curso tão bem-sucedido e tão rápido e nem todos podem ser tratados de maneira semelhante. Pelo contrário, cada caso é diferente em si. O tratamento não difere apenas segundo a idade e o sexo, mas também em função da individualidade dentro de todas estas categorias. Até os mesmos símbolos requerem uma interpretação diversa para cada caso. Escolhi particularmente este porque é um exemplo impressionante da autonomia dos processos do inconsciente e também porque mostra, na sua abundância de imagens, a incansável faculdade de criar símbolos que tem o nosso segundo plano psíquico. Prova que a ação auto-reguladora da psique (quando não está perturbada por explicações ou dissecações demasiado racionais) pode sustentar e fortalecer o processo de desenvolvimento da alma.



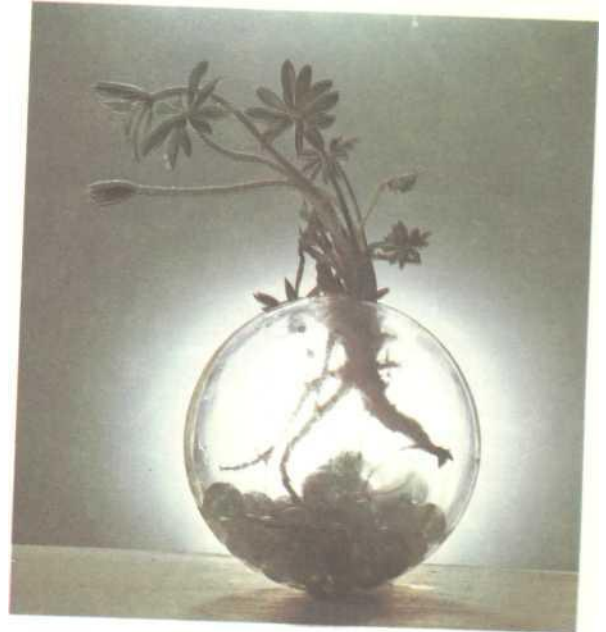
Na obra *Psicologia e Alquimia* (*Psychology and Alchemy*), o Dr. Jung discute uma sequência de cerca de 1000 sonhos de um só homem. Esta sequência revelou uma quantidade e uma variedade impressionantes de representações do motivo da *mandala* — que é tantas vezes ligado à realização do *self* (ver pág. 213). Estas páginas apresentam alguns exemplos de figurações da *mandala* nos sonhos, mostrando a imensa variedade de formas em que este arquétipo pode se manifestar, mesmo no inconsciente do indivíduo. As interpretações aqui propostas, devido à sua concisão, podem parecer arbitrárias. Na prática, nenhum jungiano oferecerá a interpretação de um sonho sem um conhecimento da pessoa que o sonhou e um cuidadoso estudo das suas associações com o sonho. Portanto, estas interpretações devem ser consideradas simples sugestões de possíveis significados — e nada mais que isto. A esquerda: no sonho, a *anima* acusa o homem de não lhe dar atenção. Um relógio marca cinco minutos para a hora exata. O homem está sendo "atormetado" pelo seu inconsciente; a tensão que se criou é aumentada pelo relógio, pela espera do que vai acontecer dentro de cinco minutos.

Abaixo: uma caveira (que o homem tenta afastar) transforma-se numa bola vermelha e depois numa cabeça de mulher. Aqui, o homem parece rejeitar o inconsciente (afastando o crânio), mas afirma-se por meio de uma bola (talvez uma alusão ao sol) e da figura da *anima*.





À esquerda, num sonho, um príncipe coloca um anel com brilhantes no quarto dedo da mão esquerda da pessoa que sonha. O anel usado como uma aliança indica um "juramento" feito ao *self*. Abaixo, à esquerda: uma mulher de véu descobre o rosto, que brilha como o sol. A imagem revela uma iluminação do inconsciente (envolvendo a *anima*) — bem diferente de uma elucidação consciente. Abaixo: de uma esfera transparente contendo outras esferas menores, nasce uma planta. A esfera simboliza unidade; a planta simboliza vida e crescimento.



Abaixo: tropas que não estão em preparativos bélicos formam uma estrela com oito braços que gira para a esquerda. Esta imagem talvez queira significar que algum conflito interior deu lugar à harmonia.



Conclusão: M. - L. von Franz

A ciência e o inconsciente

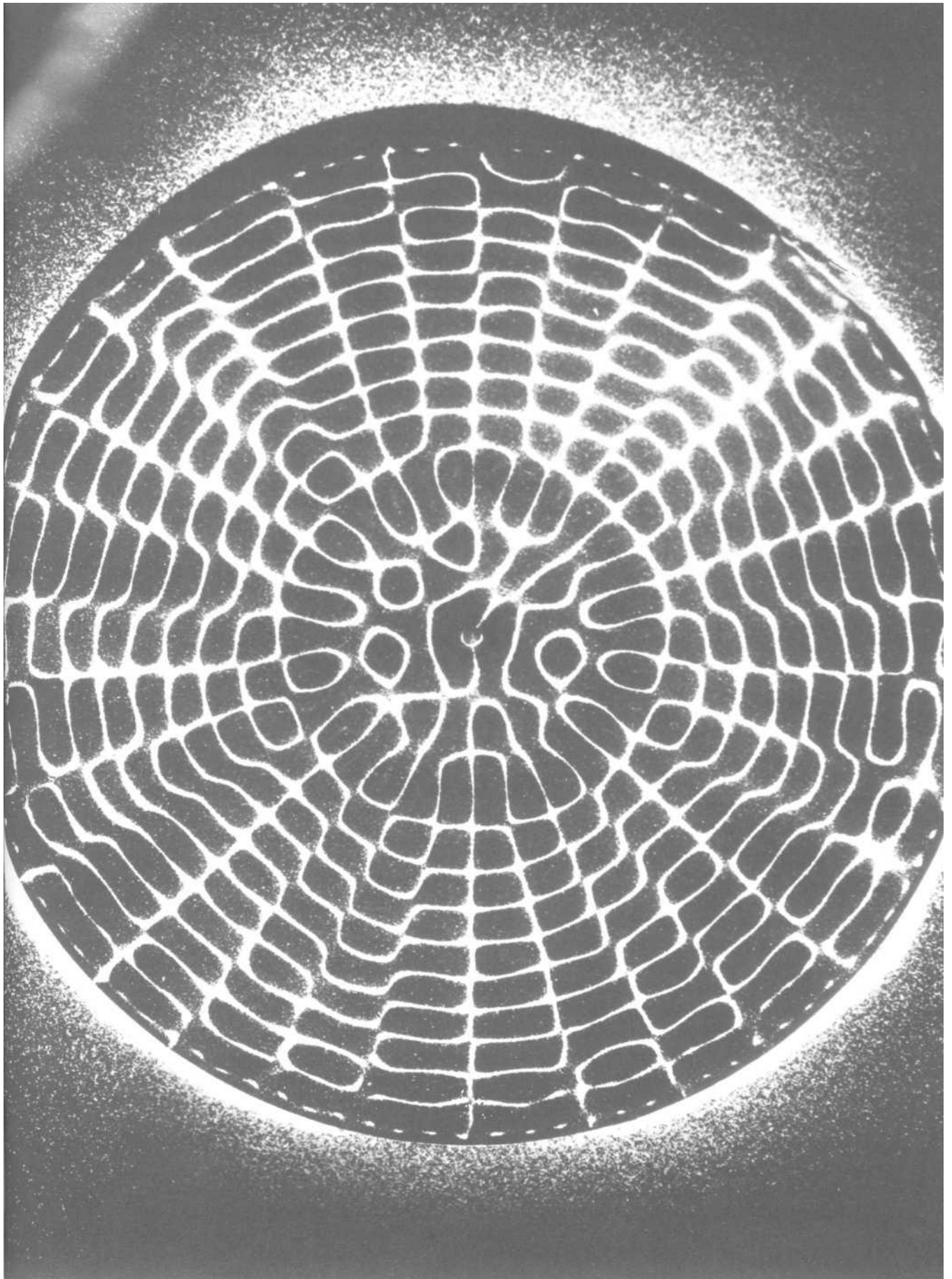
Nos capítulos precedentes, Carl G. Jung e alguns dos seus colegas procuraram deixar claro o papel representado pela função criadora de símbolos na psique inconsciente do homem e indicaram alguns campos de aplicação deste aspecto da vida recentemente descoberto. Ainda estamos longe de compreender o inconsciente ou os arquétipos — estes núcleos dinâmicos da psique — em todas as suas implicações. Tudo que podemos constatar agora é o enorme impacto que os arquétipos produzem no indivíduo, determinando suas emoções e perspectivas éticas e mentais, influenciando o seu relacionamento com as outras pessoas e afetando, assim, todo o seu destino. Vemos também que os símbolos arquetípicos combinam-se no indivíduo seguindo uma estrutura de totalidade e que é possível que uma compreensão adequada destes símbolos tenha efeito terapêutico. Podemos verificar ainda que os arquétipos são capazes de agir em nossa mente como forças criadoras ou destruidoras; criadoras quando inspiram idéias novas, destruidoras quando estas mesmas idéias se consolidam em preconceitos conscientes que impossibilitarão futuras descobertas.

Jung mostrou no seu capítulo inicial o quanto as tentativas de interpretação devem ser sutis e diferenciadas para que não se igualem nem se enfraqueçam os valores individuais e culturais das idéias e símbolos arquetípicos com o seu nivelamento — isto é, com a possibilidade de dar-lhes um sentido estereotipado e de fórmula intelectualizada. Jung dedicou a vida a estas pesquisas e a este trabalho de interpretação; e, evidentemente, este livro esboça apenas uma parte infinitesimal da sua intensa atuação neste novo campo de descobertas psicológicas. Foi um pioneiro que se conservou absolutamente consciente de que muitas questões continuam sem resposta e pedem investigações adicionais. Por isto, seus conceitos e hipóteses são concebidos em uma base extremamente ampla (sem torná-las demasiadamente vagas e generalizadas) e suas opiniões formam um "sistema aberto" que não cerra nenhuma porta a possíveis novas des-

cobertas. Para Jung, seus conceitos eram simples instrumentos ou hipóteses heurísticas destinados a facilitar a exploração da vasta e nova área da realidade a que tivemos acesso com a descoberta do inconsciente — descoberta que não só alargou nossa visão total do mundo mas, na verdade, a duplicou. Devemos sempre, agora, indagar se um fenômeno mental é consciente ou inconsciente e, também, se um fenômeno exterior "real" é percebido através de meios conscientes ou inconscientes.

As poderosas forças do inconsciente manifestam-se não apenas no material clínico mas também no mitológico, no religioso, no artístico e em todas as outras atividades culturais através das quais o homem se expressa. Obviamente, se todos os homens receberam uma herança comum de padrões de comportamento emocional e intelectual (a que Jung chamava arquétipos), é natural que os seus produtos (fantasias simbólicas, pensamentos ou ações) apareçam em praticamente todos os campos da atividade humana. As importantes investigações contemporâneas realizadas em muitos desses setores foram profundamente influenciadas pela obra de Jung. Por exemplo, esta influência pode ser percebida no estudo da literatura, em livros como *Literature and Western Man*, de J.B. Priestley, *Fausts Weg zu Helena*, de Gottfried Diener, ou *Shakespeare's Hamlet*, de James Kirsch. Da mesma maneira, a psicologia jungiana contribuiu para o estudo da arte, como nas obras de Herbert Read ou de Aniela Jaffé, nas pesquisas de Erich Neumann a respeito de Henry Moore, ou nos ensaios de *Michael Tippett* sobre música. Os trabalhos de história de Arnold Toynbee e os de antropologia de Paul Radin também se beneficiaram com os ensinamentos de Jung, assim como as obras de Richard Wilhelm, Enwin Rousselle e Manfred Porket a respeito de si-
nologia.

Ondas sonoras produzidas pela vibração de um disco de aço e registradas fotograficamente apresentam uma incrível semelhança com a *mandala*.



Bem entendido, isto não significa que os caracteres particulares da arte e da literatura (e a sua interpretação) só possam ser entendidos *unicamente* a partir da sua base arquetípica. Todos esses campos têm suas próprias leis de atividade; e, como toda realização criadora, não podem ter uma explicação racional definitiva. Mas dentro do seu campo de ação podemos reconhecer as suas configurações arquetípicas como uma atividade dinâmica em segundo plano. E também podemos, muitas vezes, decifrar nelas (como nos sonhos) uma mensagem denunciadora de alguma tendência evolutiva e intencional do inconsciente.

A fecundidade das idéias de Jung é mais fácil de entender na área das atividades culturais do homem: logicamente, se os arquétipos determinam a nossa conduta mental, *devem* necessariamente manifestar-se em todos estes campos. Mas, imprevisivelmente, os conceitos de Jung abriram novas perspectivas também no domínio das ciências naturais como, por exemplo, na biologia.

O físico Wolfgang Pauli assinalou que, devido às novas descobertas, a idéia que fazemos da evolução da vida requer uma revisão, levando-se em conta a área de inter-relação entre a psique inconsciente e os processos biológicos. Até uma época recente supunha-se que a mutação das espécies ocorria por acaso, e que só então se processava uma seleção através da qual sobreviviam as variedades "significativas" e bem adaptadas, enquanto outras desapareciam. Mas os evolucionistas modernos explicam que as seleções destas mutações devidas ao acaso teriam exigido muito mais tempo do que a idade conhecida do nosso planeta.

O conceito de Jung de sincronicidade pode nos ser útil neste assunto pois esclarece a ocorrência de certos "fenômenos-limites" ou acontecimentos excepcionais; explica-nos, assim, como adaptações e mutações "significativas" podem ocorrer em menor prazo de tempo do que o requerido por mutações inteiramente devidas ao acaso. Hoje em dia conhecemos muitos casos em que acontecimentos significativos "acidentais" foram produzidos graças à ativação de um arquétipo. Por exemplo, a história da ciência comporta inúmeros casos de invenção ou descoberta simultâneos. Um dos mais famosos diz respeito a Darwin e sua teoria da origem das espécies. Ele

expusera a teoria em um longo ensaio e, em 1844, cuidava de desenvolvê-la em um volumoso tratado. Enquanto trabalhava neste projeto recebeu um manuscrito de um jovem biólogo, A.R. Wallace, a quem não conhecia. O manuscrito era uma exposição mais sucinta, porém idêntica à de Darwin. Naquela ocasião Wallace estava nas Ilhas Molucas, no arquipélago da Malásia. Conhecia Darwin como naturalista, mas não tinha a menor idéia do gênero de trabalho teórico em que ele se ocupava no momento.

Nos dois casos, cada um dos cientistas chegara independentemente à formulação de uma hipótese que iria mudar todo o futuro da ciência. E cada um deles concebera, inicialmente, a sua hipótese em um "lampejo" intuitivo (mais tarde reforçado por provas documentadas). Os arquétipos parecem, portanto, ser agentes de uma *creatio continua* (o que Jung chama acontecimentos sincrônicos são, na verdade, uma espécie de atos de criação eventuais).

"Coincidências significativas" semelhantes podem ocorrer quando há uma necessidade vital de o indivíduo saber, por exemplo, da morte de um parente ou de algum bem perdido. Em muitos casos, tais informações são obtidas por meio da percepção extra-sensorial. Tudo isto parece sugerir que podem ocorrer fenômenos paranormais devidos ao acaso quando surge uma necessidade ou um impulso vital; o que, por sua vez, explica por que certas espécies de animais, sob grande pressão ou grande necessidade, podem produzir mudanças "significativas" (mas *acausais*) na sua estrutura orgânica.

Entretanto, o campo mais promissor para pesquisas futuras (como Jung percebeu) parece, inesperadamente, ter sido aberto em conexão com o complexo campo da microfísica. À primeira vista parece pouco verossímil que se possa encontrar relação entre a psicologia e a microfísica. A inter-relação destas duas ciências pede uma pequena explicação.

O aspecto mais evidente desta conexão reside no fato de os conceitos básicos da física (como o espaço, o tempo, a matéria, a energia, o contínuo ou campo, a partícula etc.) terem sido, originalmente, idéias intuitivas semimitológicas, arquetípicas, dos velhos filósofos gregos — idéias que foram evoluindo vagarosamente, tornaram-se mais precisas e hoje em dia são expressas, sobretudo, em termos matemáticos abstratos. A

noção de uma partícula, por exemplo, foi formulada no século IV A.C. pelo filósofo grego Leucipo e seu aluno Demócrito, que a chamaram "átomo", isto é, "unidade indivisível". Apesar de se ter depois obtido a desintegração do átomo, ainda concebemos a matéria como consistindo de ondas e partículas (ou *quanta* descontínuos).

A noção de energia e sua relação com força e movimento foi também formulada pelos antigos pensadores gregos e desenvolvida pelos partidários do estoicismo. Postulavam a existência de uma espécie de "tensão" criadora de vida (*tonos*) que seria o fundamento dinâmico de todas as coisas. E evidentemente um germe semimitológico do nosso moderno conceito de energia.

Mesmo os cientistas e pensadores de uma época relativamente recente apoiaram-se em imagens semimitológicas e arquetípicas na criação de novos conceitos. No século XVII, por exemplo, a absoluta validade da lei da causalidade parecia a René Descartes estar "provada" pelo fato de que "Deus é imutável nas suas ações e decisões". E o grande astrônomo germânico Johannes Kepler assegurava que, em razão da Santíssima Trindade, o espaço não poderia ter nem mais nem menos do que três dimensões.

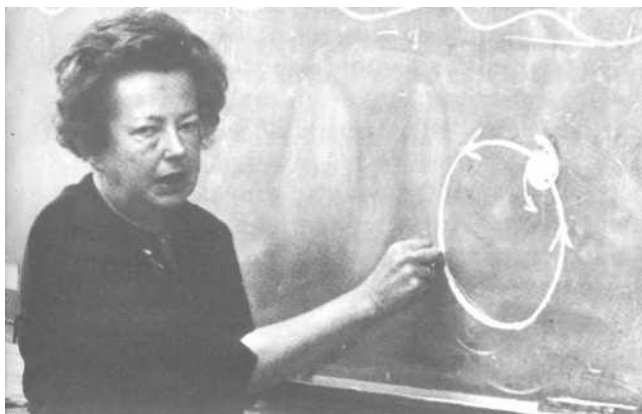
Estes são apenas dois exemplos entre os muitos reveladores de que mesmo os nossos conceitos modernos e basicamente científicos permaneceram durante muito tempo ligados a idéias arquetípicas procedentes, originalmente, do inconsciente. Não expressam necessariamente fatos "objetivos" (ou pelo menos não podemos provar que o façam), mas se originam de tendências inatas no homem — ten-

dências que o induzem a buscar explicações racionais "satisfatórias" nas relações entre os vários fatos exteriores e interiores de que se deve ocupar. Segundo o físico Werner Heisenberg, o homem, ao examinar a natureza e o universo, em lugar de procurar e achar qualidades objetivas, "encontra-se a si mesmo".

Devido às implicações deste ponto de vista, Wolfgang Pauli e outros cientistas começaram a estudar o papel do simbolismo arquetípico no domínio dos conceitos científicos. Pauli acreditava que devíamos conduzir nossas pesquisas de objetos exteriores paralelamente a uma investigação psicológica da *origem interior* dos nossos conceitos científicos. (Esta investigação poderia trazer nova luz a um conceito de grande envergadura que será discutido pouco adiante — o conceito de "unicidade" entre as esferas física e psicológica, aspectos quantitativos e qualitativos da realidade.)

Ao lado desta relação evidente entre a psicologia do inconsciente e a física existem outras conexões ainda mais fascinantes. Jung (em estreita colaboração com Pauli) descobriu que a psicologia analítica viu-se forçada, por investigações no seu próprio campo, a criar conceitos que mais tarde se revelaram incrivelmente semelhantes àqueles criados pelos físicos ao se confrontarem com fenômenos micro físicos. Um dos mais importantes conceitos da física é a noção de *complementaridade* de Niels Bohr.

A micro física moderna descobriu que só se pode descrever a luz através de dois conceitos complementares, mas logicamente contraditórios: a onda e a partícula. Em termos absolutamente simples, pode-se dizer que sob certas condições de experiência a luz é manifesta como se composta por partículas, e em outras co-



A física norte-americana Maria Mayer, Prêmio Nobel de Física de 1963. Sua descoberta — a respeito da constituição do núcleo atômico — foi obtida, como tantas outras descobertas científicas, como resultado de um lampejo intuitivo (provocado por uma observação ocasional de um colega). Sua teoria mostra que o núcleo consiste de conchas concêntricas: a mais centre contém dois prótons ou dois nêutrons, a seguinte contém oito, de um ou de outro, e assim por diante, numa progressão que ela chama de "números mágicos" — 2, 8, 20, 28, 50, 82, 126. Há uma relação evidente entre esta estrutura e os arquétipos da esfera e dos números.

mo se fora uma onda. Descobriu-se também que se pode observar detalhadamente ou a posição ou a velocidade de uma partícula subatômica — mas não ambas ao mesmo tempo. O observador deve escolher o seu plano experimental, mas ao fazê-lo exclui (ou, antes, "sacrifica") outros possíveis planos e resultados. Além disso, o mecanismo de avaliação deve ser incluído na descrição dos acontecimentos porque exerce influência decisiva, mas incontornável, nas condições da experiência.

Pauli declara: "A ciência da microfísica, devido à 'complementaridade' básica das situações, enfrenta a impossibilidade de eliminar os efeitos da intervenção do observador por meio de neutralizantes determinados e deve portanto, abandonar em princípio qualquer compreensão objetiva dos fenômenos físicos. Onde a física clássica ainda vê o determinismo das leis causais da natureza nós agora só buscamos leis estatísticas de probabilidades imediatas."

Em outras palavras, na microfísica o observador interfere na experiência de um modo que não pode ser exatamente calculado e que, portanto, não se pode também eliminar. Nenhuma lei natural deve ser formulada dizendo-se "tal coisa acontecerá em tal circunstância". Tudo o que o microfísico pode afirmar é que "de acordo com as probabilidades estatísticas, tal fenômeno *deve* acontecer". Isto, naturalmente, representa um problema considerável para o nosso pensamento clássico a respeito da física. Exige que, na experiência científica, se leve em conta a perspectiva mental do observador-participante. Verifica-se, então, que os cientistas já não podem pretender descrever quaisquer aspectos dos objetos exteriores de modo totalmente "objetivo".

A maioria dos físicos modernos aceitou o fato de que o papel representado pelas idéias conscientes de um observador em todas as experiências microfísicas não pode ser eliminado. Mas não se preocuparam estes cientistas com a possibilidade de que as condições psicológicas *totais* do observador (tanto as conscientes quanto as inconscientes) também estivessem envolvidas na experiência. Como observa Pauli, não existem razões *apriori* para rejeitar esta possibilidade, mas precisamos considerá-la como um problema ainda inexplorado e não solucionado.

A idéia de Bohr a respeito da complementaridade é especialmente interessante para os psicólogos jungianos, pois Jung percebeu que o relacionamento entre o consciente e o inconsciente forma também um par completo de contrários. Cada novo conteúdo que vem do inconsciente é alterado na sua natureza básica ao ser parcialmente integrado na mente consciente do observador. Mesmo os conteúdos oníricos (quando percebidos) são, deste ponto de vista, semi-inconscientes. E cada ampliação do consciente do observador provocada pela interpretação dos sonhos tem, novamente, uma repercussão e uma influência inestimáveis sobre o inconsciente. Assim, o inconsciente só pode ser aproximadamente descrito (como as partículas da microfísica) através de conceitos paradoxais. O que existe realmente no inconsciente "em si" não o saberemos jamais, assim como jamais descobriremos o que há na matéria "em si".

Para conduzirmos ainda mais longe a comparação entre a psicologia e a microfísica: aquilo a que Jung chama arquétipos (ou esquemas do comportamento emocional e mental do homem) também se poderia chamar, empregando-se os termos de Pauli, "probabilidades dominantes" das reações psíquicas. Como já foi acentuado neste livro, não existem leis que governem a forma específica em que o arquétipo vai emergir do inconsciente. Existem "tendências" (ver pág. 67) que, mais uma vez, nos permitem apenas dizer que é provável acontecer um certo fenômeno em determinadas situações psicológicas.

Como observou o psicólogo norte-americano William James, a noção de inconsciente pode ser comparada ao conceito de "campo", na física. Poderíamos dizer que, assim como em um campo magnético as partículas se distribuem em uma certa ordem, também os conteúdos psicológicos aparecem ordenados dentro da área psíquica a que chamamos inconsciente. Quando o nosso consciente decide que alguma coisa é "racional" ou "significativa" e aceita esta qualificação como uma "explicação" satisfatória, isto provavelmente se deve ao fato de nossa explicação consciente estar em harmonia com algumas constelações pré-conscientes dos conteúdos do nosso inconsciente.

Em outras palavras, nossas representações conscientes são por vezes ordenadas (ou arranjadas em um esquema) *antes* de tomarmos

consciência delas. O matemático alemão do século XVIII, Karl Friedrich Gauss, nos dá um exemplo desta ordenação inconsciente de idéias. Declara ter descoberto uma determinada regra de teoria dos números "não devido a pesquisas exaustivas, mas, por assim dizer, pela graça divina. O enigma *resolveu-se por ele mesmo, como um raio*, sem que eu mesmo pudesse dizer ou mostrar a conexão entre o que eu sabia anteriormente, os elementos utilizados na minha última experiência e aquilo que produziu o sucesso final". O cientista francês Henri Poincaré é ainda mais explícito a respeito deste fenômeno; descreve como durante uma noite insone assistiu a suas representações matemáticas praticamente chocando-se de encontro a ele, até que algumas delas "conseguiram uma combinação mais estável. Parece, neste caso, que estamos assistindo ao trabalho do nosso próprio inconsciente, tornando-se a sua atividade parcialmente perceptível à consciência sem perder o seu caráter peculiar. Em tais momentos damos-nos conta, vagamente, da diferença entre os mecanismos dos dois egos".

Como exemplo final da evolução paralela da micro física e da psicologia, podemos considerar o conceito de Jung de *significado*. Onde, anteriormente, os homens buscavam explicações causais (isto é, racionais) dos fenômenos, Jung introduziu a idéia de procurar-se o significado (isto é, o "propósito"). Vale dizer que, em lugar de perguntar *por que* alguma coisa acontece (o que a causou) Jung pergunta: Para que ela acontece? Esta mesma tendência aparece na física: inúmeros físicos modernos procuram na natureza mais as "conexões" do que as leis causais (o determinismo).

Pauli esperava que um dia a idéia do inconsciente haveria de expandir-se além da "terapia" para passar a influenciar todas as ciências naturais que se ocupam dos fenômenos da vida em geral. Desde então esta sugestão encontrou eco em alguns físicos interessados na nova ciência da cibernética — isto é, no estudo comparativo do sistema de "controle" formado pelo cérebro, o sistema nervoso e os sistemas de controle e de informação mecânica ou eletrônica, como os computadores. Em resumo, como o exprimiu o cientista francês Oliver Costa de Beauregard, a ciência e a psicologia devem no futuro "estabelecer um ativo diálogo".

Esta inesperada analogia de idéias na psi-

cologia e na física sugere, como Jung assinalou, uma possível "unicidade" final em ambos os campos de realidade que a física e a psicologia estudam — isto é, uma unidade psicofísica de todos os fenômenos da vida. Jung estava realmente convencido de que o que ele chama de inconsciente liga-se, de uma certa maneira, à estrutura da matéria inorgânica — uma união que o problema das doenças chamadas "psicossomáticas" também parece indicar. Este conceito de uma idéia unitária de realidade (adotada por Pauli e por Erich Neumann) era chamado por Jung de *unus mundus* (o mundo único, no qual a matéria e a psique ainda não estão discriminadas ou atualizadas separadamente). Jung preparou caminho para este ponto de vista unitário ao indicar que um arquétipo mostra um aspecto "psicóide" (isto é, não puramente psíquico, mas quase material) quando aparece dentro de um acontecimento sincrônico — pois tal acontecimento é, com efeito, um acordo significativo entre fatos psíquicos interiores e *exteriores*.

Em outras palavras, os arquétipos não apenas se ajustam a situações exteriores (tal como os padrões animais de comportamento se ajustam ao seu meio) mas, no fundo, tendem a manifestar-se em um "arranjo" sincronizado que inclui tanto a psique quanto a matéria. Mas estas constatações contentam-se apenas em sugerir alguns caminhos a serem palmilhados no futuro nestas investigações dos fenômenos da vida. Jung achava que devíamos, de início, aprender ainda muito mais a respeito da inter-relação destas duas áreas (matéria e psique) antes de nos lançarmos em uma série de especulações abstratas a seu respeito.

O campo que parecia a Jung mais fértil para investigações futuras é o estudo dos axiomas básicos da matemática — a que Pauli chama "intuições matemáticas primordiais" e entre as quais menciona, especificamente, as noções de uma série infinita de números, na aritmética, ou de um *continuum* na geometria etc. Como disse o autor germânico Hannah Arendt, "na sua modernização, a matemática não expande só o seu conteúdo ou alcança o infinito aplicando-se à imensidade de um universo de crescimento e de expansão ilimitados, mas cessa completamente de se preocupar com as aparências. Ela já não é o princípio primeiro da filosofia ou a "ciência" do Ser na sua verdadeira aparência, mas torna-se a

ciência da estrutura da mente humana. (Um jungiano perguntaria logo: que mente, a consciente ou a inconsciente?)

Como vimos em relação às experiências de Gauss e de Poincaré, os matemáticos descobriram também que nossas representações são "ordenadas" antes de nos tornarmos conscientes delas. B. L. van der Waerden, que cita vários exemplos de intuições matemáticas essenciais vindas do inconsciente, conclui: "...o inconsciente não é capaz apenas de associar e de combinar, mas é capaz, também, de *julgar*. É um julgamento intuitivo mas, em circunstâncias favoráveis, absolutamente correto."

Entre as muitas intuições matemáticas primordiais, ou idéias *a priori*, as mais interessantes do ponto de vista psicológico parecem ser os "números naturais". Não servem apenas às nossas operações cotidianas para contar e medir mas foram, durante séculos, a única maneira existente de "ler" o significado das antigas formas de adivinhação como a astrologia, a numerologia, a geomancia etc. — todas elas baseadas em cálculos aritméticos e todas investigadas por Jung em termos da sua teoria da sincronicidade. Além disso, os números naturais — examinados de um ângulo psicológico — devem ser certamente representações arquetípicas, pois somos forçados a pensar a seu respeito de maneira definida. Ninguém, por exemplo, pode negar que 2 é o único primeiro número par já existente, mesmo que nunca tenha pensado a este respeito de modo consciente. Em outras palavras, números não são conceitos conscientes inventados pelo homem com o propósito de calcular: são produtos espontâneos e autônomos do inconsciente, como o são outros símbolos arquetípicos.

Mas os números naturais são também qualidades pertencentes aos objetos exteriores: podemos assegurar e contar que aqui existem duas pedras ou três árvores acolá. Mesmo se despojarmos os objetos de outras qualidades como cor, temperatura, tamanho etc. ainda resta a sua "quantidade" ou multiplicidade especial. No entanto, estes mesmos números também fazem parte indiscutível da nossa própria organização mental — conceitos abstratos que podemos estudar sem nos referirmos a objetos exteriores. Os números parecem ser, portanto, uma conexão tangível entre as esferas da matéria e as da psique. De acordo com certas sugestões feitas por

Jung, havemos de encontrar neles um campo promissor para pesquisas futuras.

Menciono rapidamente estes difíceis conceitos a fim de mostrar que, na minha opinião, as idéias de Jung não constituem uma "doutrina", mas são o começo de uma nova perspectiva que continuará a desenvolver-se e a evoluir. Espero que dêem ao leitor um lampejo do que me parece essencial e típico na atitude científica de Jung. Ele vivia em permanente busca revelando uma liberdade rara em relação aos preconceitos tradicionais e possuindo, ao mesmo tempo, uma grande modéstia e precisão no seu desejo de melhor compreender os fenômenos da vida. Não avançou mais nas idéias acima mencionadas porque sentiu que ainda não tinha à sua disposição um número suficiente de fatos que lhe permitisse fazer pronunciamentos relevantes — da mesma maneira que esperava vários anos antes de anunciar suas novas descobertas, conferindo-as o mais possível e levantando ele mesmo todas as possíveis dúvidas a seu respeito.

Portanto, o que talvez pareça ao leitor, inicialmente, uma certa imprecisão de idéias vem da sua atitude científica de modéstia intelectual, uma atitude que se esforça por não excluir (através de pseudo-explicações superficiais e precipitadas ou de excessivas simplificações) a possibilidade de novas descobertas, e que respeita a complexidade do fenômeno da vida. O fenômeno da vida sempre foi um mistério fascinante para Carl G. Jung, que nunca o considerou, como acontece às pessoas de mente limitada, uma realidade "explicada" a respeito da qual pode-se julgar tudo conhecer.

O valor das idéias criativas está em que, tal como acontece com as "chaves", elas ajudam a "abrir" conexões até então ininteligíveis de vários fatos, permitindo que o homem penetre mais profundamente no mistério da vida. Acredito firmemente que as idéias de Jung podem assim servir à descoberta e à interpretação de novos fatos em muitos campos da ciência (e também da vida cotidiana), levando o indivíduo, simultaneamente, a uma visão mais equilibrada, mais ética e mais ampla do mundo. Se o leitor sentir-se estimulado a se ocupar mais largamente da exploração e da assimilação do inconsciente — tarefa que se inicia sempre por investigar o nosso próprio inconsciente —, o propósito desta obra introdutória terá sido plenamente alcançado.

Notas

Chegando ao inconsciente — Carl G. Jung

pág. 37 — A criptomnésia de Nietzsche é discutida na obra de Jung "On the Psychology of So-called Occult Phenomena", no volume I das *Obras Completas*. A passagem a respeito do diário de bordo e o trecho correspondente redigido por Nietzsche são os seguintes: De J. Kerner, *Blätter aus Prevorst*, vol. IV, p. 57, sob o título "Extrato de Significação Amedrontadora. .." (1831-37): "Os quatro capitães e um comerciante, *Mr. Bell*, desembarcaram na ilha do Monte Stromboli para caçar coelhos. Às três horas reuniram o equipamento para regressar a bordo quando, para seu indizível espanto, viram dois homens voando velozmente no ar em sua direção. Um estava vestido de preto, outro de cinza. Passaram perto deles em grande velocidade, e para ainda maior susto seu desceram na cratera do terrível vulcão. Reconheceram-nos como dois conhecidos de Londres."

De F. Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra* (Assim falou Zarathustra), 1883, capítulo XL, "Grandes Acontecimentos" (Tradução de Common, p. 180, ligeiramente modificada): "Nesta época em que Zarathustra residia nas Ilhas Happy, aconteceu de um navio ancorar na ilha onde fica o vulcão fumegante e a tripulação descer à terra para caçar coelhos. Ao meio-dia, no entanto, quando o capitão e seus homens se haviam reunido novamente, viram, de repente, um homem que vinha pelo ar em sua direção e uma voz que dizia nitidamente: 'É tempo, é mais que tempo!' Mas quando a figura aproximou-se deles, passando rápido como uma sombra em direção ao vulcão, reconheceram com grande espanto que era Zarathustra. .. 'Vejam!' , disse o velho timoneiro, 'vejam Zarathustra que vai para o inferno!'"

38 — Robert Louis Stevenson discute o seu sonho a respeito de Jekyll e Hyde em "A Chapter on Dreams", de *Across the Plain*. 56 — Maiores detalhes sobre o sonho de Jung estão em *Memórias, Sonhos, Reflexões de C. G. Jung*, de Aniela Jaffé (Edição Nova Fronteira).

63 — Exemplos de idéias e imagens subliminares podem ser encontrados nas obras de Pierre Janet.

93 — Outros exemplos de símbolos culturais estão em de Mircea Eliade, *Der Schamanismus*, Zurich, 1947.

Ver também *Obras Completas de Carl G. Jung*, vols. I — XVIII; Londres, Routledge Sc Kegan Paul; New York, Bollingen-Pantheon.

Os Mitos Antigos e o Homem Moderno — Joseph L. Henderson

108 — A propósito da finalidade da ressurreição de Cristo: o cristianismo é uma religião escatológica, isto é, tem um fim em vista que se tornou sinônimo do Julgamento Final. Outras religiões, nas quais subsistem elementos de caráter matriarcal vindos de uma cultura tribal (como o orfismo), são cíclicas como o demonstra Eliade em *O Mito do Eterno Retorno*, Coleção Debates, Editora Perspectiva.

112 — Ver Paul Radin, *Hero Cycles of the Winnebago*, Indiana University Publications, 1948.

113 — A propósito de Hare, observa o Dr. Radin: "Hare é um herói típico conhecido em todo o mundo, tanto o civilizado quanto o de tradição oral, desde os mais remotos períodos da História."

114 — Os deuses guerreiros gêmeos dos Navajo são comentados por Maud Oakes em *Where the Two Came to their Father, A Navaho War Ceremonial*, New York, Bollingen, 1943.

117 — Jung discute Trickster em "On the Psychology of the Trickster Figure", *Obras Completas*, vol. IX.

118 — O conflito entre o ego e a sombra é tratado em "The Battle for Deliverance from the Mother, de Jung, *Obras Completas*, vol V.

125 — Para a interpretação do mito do Minotauro, ler a novela de Mary Renault, *The King Must Die*, Pantheon, 1958.

125 — O simbolismo do labirinto é discutido por Erich Neumann em *The Orieins and History of Consciousness*, Bollingen, 1954.

!2§ — A respeito do mito Navajo do coioete, ler *The Pollen Path* de Margaret Schevill Link e J. L. Henderson, Stanford, 1954.

128 — A emergência do ego é discutida por Erich Neumann, *op. cit*; por Michael Fordham, *New Developments in Analytical Psychology*, London, Routledge Sc Kegan Paul, 1957; e por Esther M. Harding, *The Restoration of the Injured Archetypal Image* (edição limitada), New York, 1960.

129 — O estudo de Jung sobre a iniciação está em "Analytical Psychology and the Weltanschauung," *Obras Completas*, vol. VIII. Ver igualmente *The Rites of Passage*, de Arnold van Gennep, Chicago, 1961.

132 — As provas iniciatórias femininas de força são discutidas por Erich Neumann em *Amor and Psyche*, Bollingen, 1956.

137 — O conto "A Bela e a Fera" aparece em *The Fairy Tale Book* de Mm. Leprince de Beaumont, New York, Simon Sc Schuster, 1958. 141 — O mito de Orfeu pode ser encontrado em *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, de Jane E. Harrison, Cambridge University Press, 1922. Ver também *Orpheus and Greek Religion*, de W.K.C. Guthrie, Cambridge, 1935.

142 — As observações de Jung sobre o ritual católico do cálice estão em "Transformation Symbolism in the Mass," *Obras Completas*, vol. XI. Ver também *Myth and Ritual in Christianity*, de Alan Watts, Vanguard Press, 1953.

145 — A interpretação de Linda Fierz-David sobre o ritual de Orfeu está em *Psychologische Betrachtungen zu der Freskenfolge der Villa dei Misteri in Pompeji, ein Versuch von Linda Fierz-David*, (edição limitada), Zurich, 1957.

148 — A urna funerária romana da Colina Esquilina é discutida por Jane Harrison, *op. cit*.

149 — Ver "The Transcendent Function" de Jung, Student's Association, Carl G. Jung Institute, Zurich.

151 — Joseph Campbell discute o xamã em *The Symbol without Meamng*, Zurich, Rhein - Verlag, 1958.

152 — Ver "The Waste Land" de T. S. Eliot nos seus *Collected Poems*, London, Faber and Faber, 1963.

0 processo de individuação — M.-L. von Franz

160 — Uma detalhada análise da estrutura em "meandro" dos sonhos encontra-se nas *Obras Completas* de Jung, vol. VIII, pp. 23 e 237-300 (especialmente p. 290). Ver outro exemplo no vol. XII, parte 1. Também em *Studies in Analytical Psychology*, de Gerhard Adler, Londres, 1948.

161 — A respeito do *self* ver *Obras Completas*, vol. IX, pane 2, pp. 5, 23; vol. XII, pp. 18, 41, 174, 193.

161 — Os Naskapi são estudados por Franz G. Speck em *Naskapi: the Savage Hunter of the Labrador Peninsula*, University of Oklahoma Press, 1935.

162 — O conceito da totalidade psíquica é discutido por Jung em suas *Obras Completas*, vol. XIV, p. 117, e vol. IX, parte 2, pp. 6, 190. Ver também vol. IX, parte 1, pp. 275, 290.

163 — A história do carvalho foi reproduzida de *Dschuang Dsi; Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, de Richard Wilhelm, Jena, 1923., pp. 33 4.

163 — Jung trata da árvore como símbolo do processo de individuação em "Der philosophische Baum", *Von den Wurzeln des Bewusstseins*, Zurich, 1954.

163 — O "deus local" a quem se ofereciam sacrifícios sobre um altar de pedra corresponde, em muitos aspectos, ao antigo *genius loci*. Ver *La Chine antique*, de Henri Maspéro, Paris, 1955, p. 140 (Informação devida à gentileza de Miss Ariane Rump.)

164 — Jung assinala a dificuldade de descrever o processo de individuação em *Obras Completas*, vol. XVII, p. 179.

165 — A breve descrição da importância dos sonhos infantis fundamenta-se sobretudo no livro *Psychological Interpretation of Children's Dreams* (notas e conferências), E.T.H. Zurich, 1938-9 (edição limitada). O exemplo comentado pertence a uma pesquisa, *Psychologische Interpretation von Kinderträumen*, 1939-40, p. 76. Ver também "The Development of Personality", *Obras Completas*, vol. XVII, de Jung; *The Life of Childhood*, de Michael Fordham, London, 1944 (especialmente' p. 104); *The Origins and History of Consciousness*, de Erich Neumann; *The Inner World of Consciousness*, de Francês Wickes, New York-London, 1927; e *Human Relationships*, de Eleanor Bertine, London, 1958.

166 — Jung discute o núcleo psíquico em "The Development of Personality", *Obras Completas*, vol. XVII, p. 175, e vol. XIV, p. 9.

167 — A respeito dos esquemas dos contos de fada referentes ao motivo do rei enfermo, ver *Anmerkungen zu den Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm*, dejoh. Bolte e G. Polivka, vol. 1, 1913-32, p. 503 — são variações do conto de Grimm "O Pássaro Dourado".

168 — Outros detalhes a respeito da sombra podem ser encontrados nas *Obras Completas* de Jung, vol. IX, parte 2, capítulo 2, e no volume XII, p. 29; também em *The Undiscovered Self*, London, 1958, pp. 8-9. Ver ainda *The Inner World of Man*, de Francês Wickes, New York-Toronto, 1938. Um bom exemplo da realização da sombra figura, também, em *Komplexe Psychologie und Körperliches Symptom*, de G. Schmalz, Stuttgart, 1955.

170 — Encontram-se exemplos do conceito egípcio sobre o mundo subterrâneo no livro *The Tomb of Ramses VI*, Bollingen, série XL, partes

1 e 2, Pantheon Books, 1954.

172 — Jung trata da natureza da projeção no vol. VI das suas *Obras Completas*, Definitions, p. 582; e no vol. VIII, p. 272. 175 — O Alcorão (Qur'an) foi traduzido para o inglês por E. H. Palmer, Oxford University Press, 1949. Ver também a interpretação de Jung da história de Moisés e Khidr no vol. IX, p. 135, das suas *Obras Completas*.

175 — A história hindu *Somadeva: Vetalapanchavimsati* foi traduzida por C. H. Tawney, Jaico-book, Bombay, 1956. Ver também a excelente interpretação psicológica de Henry Zimmer em *The King and the Corpse*, Bollingen, série LX, New York, Pantheon, 1948.

176 — As referências ao mestre do zen-budismo são de *Der Ochs und*

- sein Hirte (tradução para o inglês de Kóichi Tsujimura), Pfullingen, 1958, p. 95.
- 177 — Para maiores detalhes a respeito da *anima*, ver as *Obras Completas* de Jung, vol. IX, parte 2, pp. 11-12, e capítulo 3; vol. XVII, p. 198; vol. VIII, p. 345; vol. XI, pp. 29-31, 41, 476 etc.; vol. XII, parte 1. Ver também *Animus and anima*, *Two Essays* de Emma Jung, The Analytical Club of New York, 1957; *Human Relationships*, de Eleanor Bertine, parte 2; *Psychic Energy*, de Esther Harding, New York, 1948, *passim*, e outros.
- 177 — O xamanismo dos esquimós foi descrito por Mircea Eliade em *Der Schamanismus*, Zurich, 1947, especialmente p. 49; c por Knud Rasmussen em *Thulefahrt*, Frankfurt, 1926, *passim*.
- 178 — A história do caçador siberiano é de Rasmussen, em *Die Gabe des Adlers*, Frankfurt a. M., 1926, p. 172.
- 179 — A "donzela venenosa" aparece em *Die Sage vom Giftmädchen*, de W. Hertz, Abh. der k bayr. Akad. der Wiss., 1 Cap. XX, vol. 1, Abt, Munique, 1893.
- 179 — A princesa assassina é abordada por Chr. Hahn em *Griechische und Albanesische Marchen*. vol. 1, Munique-Berlim, 1918, p. 301: Der Jäger und der Spiegel der alies sieht.
- 180 — "Loucura de amor" causada pela projeção da *anima* é examinada por Eleanor Bertine em *Human Kelationships*, p. 113 e scq. Ver também o excelente estudo do Professor H. Strauss, "Die Anima ais Projection-erlebnis", manuscrito não editado, Heidelberg, 1959.
- 180 — Jung discute a possibilidade de integração psíquica através da *anima* negativa nas suas *Obras Completas*, vol. IX, p. 224; vol. XI p. 164 e segs.; vol. XII, pp. 25, 110, 128.
- 185 — Para os quatro estágios *Aí anima* ver Jung, *Obras Completas*, vol. XVI, p. 174.
- 186 — *Hypnerotomachia* de Francesco Colonna foi interpretado por Linda Fierz-David em *Der Liebestraum des Poliphilo*, Zurich, 1947.
- 186 — A citação que descreve a natureza da *anima* é de *Aurora Consurgens I*, traduzido por E. A. Glover. Edição alemã por M.-L. von Franz, em *Mysterium Coniunctionis*, de Jung, vol. 3, 1958.
- 187 — Jung estuda o culto cavalheiresco à dama nas suas *Obras Completas*, vol. VI, pp. 274 e 290. Ver também *Die Graalslegende in psychologischer Sicht*, de Emma Jung e M.-L. von Franz, Zurich, 1960.
- 189 — A respeito do aparecimento *dz anima* como uma "convicção sagrada" ver *Two Essays in Analytical Psychology*, de Jung, London, 1928, p. 127 e segs.; *Obras Completas*, vol. IX, cap. 3. Ver também, de Emma Jung, *Animus and anima*, *passim*; de Esther Harding, *Woman's Mysteries*, New York, 1955; de Eleanor Bertine, *Human Relationships*, p. 128 e segs.; de Toni Wolff, *Studien zu Cari G. Jung's Psychologie*, Zurich, 1959, p. 257 e segs.; de Erich Neumann, *Zur Psychologie des Weiblichen*, Zurich, 1953.
- 189 — O conto de fadas cigano pode ser encontrado em *Der Tod Ais Geliebter*, Zigeuncr-Märchen. *Die Märchen der Weltliteratur*, de F. von der Leyen e P. Zauert, Jena, 1926, p. 117.
- 194 — O *animus* como fonte de valiosas qualidades masculinas é estudado por Jung nas suas *Obras Completas*, vol. IX, p. 182; e em *Two Essays*, Cap. 4.
- 196 — Para o conto austríaco da princesa negra, ver "Die schwarze Königstochter", *Märchen aus dem Donaulande*, *Die Märchen der Weltliteratur*, Jena, 1926, p. 150.
- 196 — O conto esquimó do Espírito da Lua é tirado de "Von einer Frau die zur Spinne wurde", traduzido de *Die Gabe des Adlers*, de K. Rasmussen, p. 121.
- 196 — As várias personificações do *self* Ao estudadas nas *Obras Completas* de Jung, vol. IX, p. 151.
- 200 — O mito de P'an Ku pode ser encontrado em *Myths of China and Japan*, de Donald A. MacKenzie, London, p. 260, e em *Le Taoisme* de H. Maspéro, Paris, 1950, p. 109. Ver também *Universismus*, de J. J. M. de Groot, Berlin, 1918, pp. 130-31; *Stmbolik des Chinesischen Universismus*, de H. Koestler, Stuttgart, 1958, p. 40; e *Mysterium Coniunctionis* de Jung, vol. 2, pp. 160-61.
- 200 — A respeito de Adão como o Homem Cósmico, ver *Schöpfung und Sundenfall des ersten Menschen*, de August WUnsche, Leipzig, 1906, pp. 8-9 e 13; *Die Gnosis*, de Hans Leisegang, Leipzig, Krönersche Taschenausgabe. Para a interpretação psicológica ver *Mysterium Coniunctionis*, de Jung, vol. 2, Cap. 5, pp. 140-99; e *Obras Completas*, vol. XII, p. 346. Pode também haver conexões históricas entre o P'an Ku dos chineses, o Gayomart dos persas e as lendas de Adão. Ver *Gayomart*, de Sven S. Hartmann, Upsala, 1953, pp. 46, 115.
- 202 — O conceito de Adão como "suprcalma" e se originando de uma tamareira é tratado por E. S. Drower em *The Secret Adam, A Study of Nasoraean Gnosis*, Oxford, 1960, pp. 23, 26, 27 e 37.
- 202 — A citação de Meister Eckhardt é de F. Pfeiffer, em *Meister Eckhardt*, London, 1924, vol. II, p. 80.
- 202 — Para o estudo de Jung sobre o Homem Cósmico, ver *Obras Completas*, vol. XI, e *Mysterium Coniunctionis*, vol. 2, p. 215. Ver também Esther Harding, *Journey into Self* London, 1956, *passim*. 202 — Adão Kadmon é discutido em *Major Trends in Jewish Mysticism*, 1941, de Gershom Sholem; e em *Mysterium Coniunctionis*, de Jung, vol. 2, p. 182.
- 204 — O símbolo do casal real é estudado nas *Obras Completas* de Jung, vol. XVI, p. 313, *cm Mysterium Coniunctionis*, vol. 1, pp. 143, 179; vol. 2, pp. 86, 90, 140, 285. Ver também *Symposium* de Platão e o Homem-deus dos Gnósticos, o Antropos.
- 205 — Para a pedra como símbolo do *self*, ver *Von den Wurzeln des Bewusstseins*, de Jung, Zurich, 1954 pp. 200, 415 e 449.
- 206 — O ponto em que a necessidade de individuação é conscientemente realizada está discutido nas *Obras Completas* de Jung, vol. XII, *passim*, *Von den Wurzeln des Bewusstseins*, p. 200; vol. IX, parte 2, pp. 139, 236, 247, 268; vol. XVI, p. 164. Ver também o vol. VIII, p. 253; e, de Toni Wolff, *Studien zu C. G. Jung's Psychologie*, p. 43. Consultar especialmente *Mysterium Coniunctionis*, de Jung, vol. 2, p. 318.
- 207 — Para um estudo mais amplo da "imaginação ativa" ver "*The Transcendent Function*", nas *Obras Completas* de Jung, vol. VIII.
- 207 — O zoólogo Adolf Portmann descreve a "interioridade" animal em *Das Tier ais soziales Wesen*, Zurich, 1935, p. 366.
- 209 — Antigas crenças germânicas a respeito de pedras tumulares são discutidas em *Das altgermanische Priester wesen*, de Paul Herrmann, Jena, 1929, p. 52; e em *Von den Wurzeln des Bewusstseins*, de Jung, p. 198.
- 210 — A descrição de Morienus da pedra filosofal está citada nas *Obras Completas* de Jung, vol. XII, p. 300, nota 45.
- 210 — A máxima dos alquimistas de que é necessário o sofrimento para se encontrar a pedra pode ser verificada no vol. XII, p. 280, das *Obras Completas* de Jung.
- 210 — Jung discute a relação entre a psique e matéria em *Two Essays on Analytical Psychology*, pp. 142-46.
- 211 — Para uma explicação completa da sincronicidade, ver "Synchronicity: an Acausal Connecting Principle", no vol. VIII das *Obras Completas*, p. 419.
- 212 — A respeito dos pontos de vista de Jung sobre o inconsciente e as religiões orientais ver "Concerning Mandala Symbolism", nas *Obras Completas*, vol. IX, parte 1, p. 335; vol. XII, p. 212 (e também, do mesmo volume, pp. 19, 42, 91, 101, 119, 159, 162).
- 212 — As citações do texto chinês são do *Lu K'uan Yii*, Charles Luk, Ch'an and Zen Teaching, Londres, p. 27.
- 216 — O conto do Balneário Bädgerd é de *Marchen aus Iran*, *Die Marchen der Weltliteratur*, Jena, 1959, p. 150.
- 217 — Jung examina o sentimento atual de sermos apenas uma "cifra estatística" em *The Undiscovered Self*, pp. 14, 109-
- 220 — A interpretação dos sonhos em nível subjetivo é discutida nas *Obras Completas* de Jung, vol. VIII, p. 266 e vol. XVI, p. 243.
- 220 — A afirmação de que o homem está instintivamente "sintonizado" com o seu meio ambiente é estudada por A. Portmann em *Das Tier ais soziales Wesen*, p. 65 *epassim*. Ver também *A Study of Instinct*, de N. Tinbergen, Oxford, 1955, pp. 151 e 207.
- 221 — El. E. E. Hartley discute o inconsciente das massas em *fundamentais of Social Psychology*, New York, 1952. Ver também, de Th. Janwitz e R. Schulze, *Neue Richtungen in der Massenkommunikation forschung*, Rundfunk und Fernsehen, 1960, pp. 7, 8 *epassim*. Também, *ibid.*, pp. 1-20, e *Unterschwellige Kommunikation*, *ibtd*. 1960, Heft 3/4, p. 283 e p. 306. (Informação devida à gentileza de Mr. René Malamoud.)
- 224 — O valor da liberdade (pari criar algo de útil) é acentuado por Jung em *The Undiscovered Self*, p. 9.
- 224 — A respeito de figuras religiosas que simbolizam o processo de individuação, ver *Obras Completas* de Jung, vol. XI, p. 273 *epassim*, e *ibid.*, parte 2 e p. 164.
- 225 — Jung discute o simbolismo religioso nos sonhos atuais cm *Obras Completas*, vol. XII, p. 92. Ver também *ibid.*, pp. 28, 269, 207 e outras.
- 225 — A adição de um quarto elemento à Trindade é examinada por Jung em *Mysterium Coniunctionis*, vol. 2, pp. 112, 117, 123; e *Obras Completas*, vol. VIII, p. 136 e 160-62.
- 228 — A visão de Black Elk (o alce negro) é de *Black Eli Speaks*, ed. John G. Neihardt, New York, 1932.
- 228 — A história do festival da água dos esquimós é de *Die Gabe des Adlers*, de Knud Rasmussen, pp. 23 e 29.
- 228 — Jung discute a reformulação dos elementos mitológicos originais nas *Obras Completas*, vol. XI, p. 20, e na Introdução do vol. XII.
- 229 — O físico W. Pauli descreveu os efeitos das modernas descobertas científicas, como a de Heisenberg, em *Die Philosophische Bedeutung der*

Idee der Komplementarität, "Experientia", vol. VI/2, p. 72; e em *Wahrscheinlichkeit und Physik*, "Dialéctica", vol. VIII/2, 1954, p. 117.

O Simbolismo nas artes plásticas — Aniela Jaffé

234 — A afirmação de Max Ernst c citada em *Contemporary Sculpture*, de C. Giedion-Welcker, New York, 1955.

234 — O estudo de Herbert Kuhn a respeito da arte pré-histórica está em seu *Die Felsbilder Europas*, Stuttgart, 1952.

236 — A respeito dos dramas No, ver de D. Seckel, *Einführung in die Kunst Ostasiens*, Munique, 1960, figs. 1 e 16. Quanto à máscara de raposa usada no drama No, ver G. Buschan, *Tiere in Kult und Aberglauben*, Ciba Journal, Bale, nov. 1942, nP 86.

237 — Sobre os atributos animais de vários deuses, ver G. Buschan, *op. cit.*

238 — Jung trata do simbolismo do unicórnio (um dos símbolos de Cristo) em *Obras Completas*, vol. XII, p. 415.

240 — O nascimento de Buda está no *Lalita Vis/era*, do sânscrito, cerca do ano 600 a 1000 da era crista. Trad. Paris, 1884.

240 — Jung estuda as quatro funções do consciente no vol. VI das *Obras Completas*.

240 — As *manda/as* do Tibete são discutidas e interpretadas no vol. IX das *Obras Completas*.

242 — A imagem, da Virgem no meio de uma árvore circular é o painel central do *Triptyque du Buisson Ardent*, 1476, Catedral Saint-Saveur, Aix-en-Provence.

242 — Exemplos de edifícios sagrados baseados na forma da *mandala*: Borobudur, Java; o Taj MahaT; a Mesquita de Ornar, em Jerusalém. Edifícios seculares: Castel dei Monte, construído por Frederico II (1194-1250) em Apúlia.

242 — A respeito da *mandala* na planta de vilas primitivas e locais sagrados ver *Das Heilige und das Profane*, de Mircea Eliade, Hamburgo, 1957.

242 — A teoria de que quadrata significa "quadrupartita" foi formulada por Franz Altheim, um erudito clássico berlinense. Ver K. Kerényi, *Introduction to Kerényi-Jung, Einführung in das Wesen der Mythologie*, Zurich, p. 20.

242 — A outra teoria, segundo a qual a *urbs quadrata* se refere à quadratura do círculo, é de Kerényi, *loc. cit.*

243 — Sobre a Cidade Celeste, ver o Apocalipse, XXI.

243 — A citação de Jung é do seu *Commentary on the Secret of the Golden Flower*, London-New York, 1956, 10ª ed.

243 — Exemplos da cruz equilateral: crucificação de *Evangelienharmonie*, Viena, Nat. Bib. Cod. 2687 (Otfried von Weissenberg, século 9); cruz Gosforth, século 10; cruz Monasterboice, século 10; ou a cruz Ruthwell.

245 — O estudo sobre as modificações nos edifícios eclesiásticos está baseado no ensaio de Karl Litz, *Die Mandala, ein Beispiel der Architektursymbolik*, Winterthur, novembro 1960.

247 — A natureza-morta de Matisse faz parte da Coleção Thompson, Pittsburgh.

247 — O quadro de Kandinsky com bolas ou círculos coloridos chama-se *Blurred White*, 1927, e pertence à Coleção Thompson.

247 — *Event on the Downs* de Paul Nash pertence à coleção da Sra. C. Neilson. Ver *Meaning and Symbol*, de George W. Digby, Faber & Faber, London.

249 — O estudo de Jung a respeito dos discos voadores está em *Flying Saucers: A Modern Myth of Things Seen in the Skies*, London-New York, 1959.

250 — A citação de *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* (Paris, 1953), de Bazaine, figura em *Dokumente zum Verständnis der moderne» malerei*, de Walter Hess, Hamburgo, 1958 (Rowohlt), p. 122.

Inúmeras citações neste capítulo foram tiradas desta excelente compilação, a que nos vamos referir daqui em diante como *Dokumente*.

250 — A declaração de Franz Marc está em *Briefe, Aufzeichnungen und aphorismen*, Berlim, 1920.

250 — A respeito do livro de Kandinsky, ver a sexta edição, Berna, 1959- (Primeira edição, Munique, 1912.) *Dokumente*, p. 80.

250 — Maneirismo e modernismo são discutidos por Werner Haftmann em *Glanz und Gefährdung der Abstrakten Malerei*, em *Skizzenbuch zur Kultur der Gegenwart*, Munique, 1960, p. 111. Ver também de Haftmann, *Die Malerei im 20. Jahrhundert*, 2ª edição, Munique, 1957; e *A Concise History of Modern Painting*, de Herbert Read, London, 1959, e numerosos estudos individuais.

251 — O ensaio de Kandinsky "Über die Formfrage" está em *Der blaue Reiter*, Munique, 1912. Ver *Dokumente*, p. 87.

253 — Os comentários de Bazaine a respeito do descanso de garrafas de Duchamp são de *Dokumente*, p. 122.

253 — A declaração de Joan Miro é de *Joan Miro*, Horizont Collection, Arche Press.

254 — A referência à "obsessão" de Schwitter é de Werner Haftmann, *op. cit.*

254 — A declaração de Kandinsky é de *Selbstbetrachtungen*, Berlim, 1913. *Dokumente*, p. 89.

254 — A citação de Carlo Carrà é de W. Haftmann, *Paul Klee, Wege bildnerischen Denkens*, Munique, 1955, 3ª ed., p. 71.

254 — Klee, em *Wege des Naturstudiums*, Weimar, Munique, 1923. *Dokumente*, p. 125.

254 — A observação de Bazaine é de *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* Paris, 1953. *Dokumente*, p. 125.

254 — A declaração de De Chirico está em *SuWArte Metafísica*, Roma, 1919. *Dokumente*, p. 112.

255 — As citações da *Memorie della mia Vita*, de De Chirico, são de *Dokumente*, p. 112.

255 — A citação de Kandinsky a respeito da morte de Deus está no seu *Ueber das Geistige in der Kunst*, *op. cit.*

255 — Ver mais particularmente Heinrich Heine, Rimbaud e Mallarmé.

255 — A citação de Jung está em suas *Obras Completas*, vol. XI, p. 88. 257 — Encontramos *manichini* nas obras de Carlo Carrà, A. Archipenko (1887-1964), e Giorgio Morandi (1890-1964).

257 — O comentário sobre Chagall por Herbert Read é do seu *Concise History of Modern Painting*, London, 1959, pp. 124, 126, 128.

257 — As declarações de André Breton são de *Manifestes du Surrealisme*, 1924-42, Paris, 1946. *Dokumente*, pp. 117, 118.

258 — A citação de Ernst de *Beyond Painting* (New York, 1948) é de *Dokumente*, p. 119.

259 — As referências a Hans Arp são baseadas em *Hans Arp*, de Carola Giedion-Welcker, 1957, p. 16.

259 — As referências à *Historie Naturelle* de Ernst estão em *Dokumente*, p. 121.

260 — A respeito dos românticos do século XIX e da "caligrafia da natureza" ver Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*; E. T. A. Hoffmann, *Das Mischen vom Goldenen Topf*; e G. H. von Schubert, *Symbolik des Traumes*.

260 — O comentário de Kassner sobre George Trakl é do *Almanach de la Librairie Flinier*, Paris, 1961.

262 — As declarações de Kandinsky pertencem, respectivamente, a *Rückblicke* (citado por Max Bill na sua *Introduction to Kandinsky's Ueber das Geistige*...., *op. cit.*); a *Selbstdarstellung*, Berlim, 1913 (*Dokumente*, p. 86); e a *Malerei im 20. Jahrhundert*. de Haftmann.

262 — As declarações de Franz Marc pertencem, respectivamente, a *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, *op. cit.*; *Dokumente*, p. 79; e a Haftmann, *op. cit.*, p. 478.

262 — As declarações de Klee pertencem a *Ueber die moderne Kunst*, Lecture, 1924. *Dokumente*, p. 84.

262 — As declarações de Mondrian pertencem a *Neue Gestaltung*, Munique, 1925. *Dokumente*, p. 100.

263 — As declarações de Kandinsky pertencem, respectivamente, a *Ueber das Geistige*. ■., *op. cit.*, p. 83; a *Ueber die Formfrage*, Munique, 1912 (*Dokumente*, p. 88); e *eiAufsätze*, 1923-43 (*Dokumente*, p. 91).

263 — A declaração de Franz Marc é citada em *Vom Sinn der Parallele em Kunst und Naturform*, de Georg Schmidt, Bale, 1960.

263 — As declarações de Klee pertencem, respectivamente, a *Ueber die moderne Kunst*, *op. cit.* (*Dokumente*, p. 84); a *Tagebucher*, Berlim, 1953 (*Dokumente*, p. 86); a Haftmann, *Paul Klee, op. cit.*, pp. 93 e 50; a *Tagebucher* (*Dokumente*, p. 86); e a Haftmann, p. 89.

264 — As referências à pintura de Pollock estão em Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, p. 464.

264 — As declarações de Pollock pertencem a *My Painting Possibilities*, New York, 1947. Citadas por Herbert Read, *op. cit.*, p. 267.

264 — A citação de Jung é do vol. IX, p. 173 das *Obras Completas*.

265 — A citação de Klee, feita por Read, é de *Concise History*. ..., *op. cit.*, p. 180.

265 — A declaração de Marc é de *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*. *Dokumente*, p. 79-

265 — O diálogo de Marini é de *Dialogue über Kunst*, Insel Verlag, 1960, de Edouard Roditi (a conversação é dada aqui em forma bastante abreviada).

268 — As afirmações de Manessier são de W. Haftmann, *op. cit.*, p. 474.

268 — O comentário de Bazaine é do seu *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, *op. cit.* *Dokumente*, p. 126.

270 — As declarações de Klee são de *Paul Klee*, de W. Haftmann, p. 71.

270 — A respeito da arte moderna nas igrejas, ver W. Schmalenbach, *Zur Ausstellung von Alfred Manessier*, Zurich Art Gallery, 1959.

Simbolos em uma análise individual — Jolande Jacobi

273 — O palácio dos Sonhos: ilustração do século XVI, para a *Odisseia* de Homero, Livro XIX. No nicho central está a deusa do sono segurando

um buque de papoulas. À sua esquerda, a Porta dos Chifres (com a cabeça cornífica de um boi ao alto). Desta porta, vêm os sonhos verdadeiros. À sua direita a Porta de Marfim, com uma cabeça de elefante ao alto; desta vêm os sonhos falsos. Ao alto, à esquerda, a deusa da lua, Diana; ao alto, à direita, a Noite, com seus filhos, o Sono e a Morte.

277 — A importância do primeiro sonho em uma análise está indicada por Jung em *Modern Man in Search of a Soul*, p. 77.

290 — A respeito do Sonho do Oráculo, ver o / *Ching or Book of Changes*, trad. de Richard Wilhelm (com introdução de C. G. Jung), Routledge and Kegan Paul, London, 1951, vols. I e II.

292 — O simbolismo das três linhas superiores do sinal Meng — o "portão" — é mencionado no vol. II, p. 299, *op. cit.*, que também declara que este sinal "... é um desvio, significa pequenas pedras, portas e aberturas. . . eunucos e guardas, dedos. ." Para o sinal Meng, ver também vol. I, p. 20.

292 — A citação do / *Ching* está no vol. I, p. 23.

292 — A respeito de uma segunda consulta ao / *Ching*, Jung escreve (Na sua Introdução à edição inglesa): "Uma repetição da experiência é impossível pela simples razão que a situação original não pode ser recriada. Portanto, a cada vez haverá sempre uma primeira e única resposta."

292 — Sobre o comentário a respeito do sinal Li, ver *op. cit.* vol. I, p. 178; e uma referência no vol. II, p. 299.

293 — O motivo "cidade sobre uma montanha" é tratado por K. Kerényi em *Das Geheimnis der hohen Städte*, *Europäische Revue*, 1942, números de julho-agosto; e em *Essays on a Science of Mythology*, Bollingen Series XXIII, p. 16.

294 — Observações de Jung a respeito do motivo do número quatro estão em *Obras Completas*, vols. IX, XI, XII e XIV; entretanto, na realidade o problema do quatro e todas as suas implicações estão entremeados de uma maneira constante, como se fora uma linha vermelha, através de toda a sua obra.

297 — Para alguns dos significados simbólicos atribuídos às canas de jogar, ver *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, vol. IV, p. 1.015 vol. V, p. 1.110.

297 — O simbolismo do número nove está discutido, entre outras obras, em *Medieval Number Symbolism*, de F. V. Hopper, 1938, p. 138.

299 — A respeito do esquema de uma "viagem marítima noturna" neste sonho, ver J. Jacobi, "The Process of Individuation", *Journal of Analytical Psychology*, vol. III, nº 2, 1958, p. 95.

300 — A crença primitiva no poder das secreções do corpo humano está estudada em *Origins of Consciousness* (edição alemã), de E. Neumann, p. 39.

A Ciência e o inconsciente — M.-L. von Franz

304 — Os arquétipos como núcleos da psique são discutidos por W. Pauli em *Aufsätze und Vorträge über Physik und Erkenntnis-theorie*, Vcrlag Vieweg Braunschweig, 1961.

304 — A respeito das forças inibidoras ou inspiradoras dos arquétipos, ver C. G. Jung e W. Pauli, *Naturerklärung und Psyche*, Zurich 1952, p. 163 e *passim*.

306 — A sugestão de Pauli a respeito da biologia está em *Aufsätze und Vorträge*, *op. cit.*, p. 123.

306 — Para maior explicação a respeito do tempo necessário à mutação, ver Pauli, *op. cit.*, pp. 123-25.

306 — A história de Darwin e Wallace pode ser encontrada em *Charles Darwin*, de Henshaw Ward, 1927.

307 — A referência a Descartes está mais amplamente estudada por M. - L. von Franz, em "Der Traum des Descartes", em *Studien des C. G. Jung Instituts*, chamados "Zeitlose Dokumente der Seele".

307 — A afirmativa de Kepler é discutida por Jung e Pauli em *Naturerklärung und Psyche*, *op. cit.*, p. 117.

307 — A frase de Heisenberg está citada por Hannah Arendt, em *The Human Condition*, Chicago Univ. Press, 1958, p. 26.

307 — A sugestão de Pauli a respeito de estudos paralelos em psicologia e física está em *Naturerklärung*, *op. cit.*, p. 163.

307 — A respeito das ideias de Niels Bohr sobre a complementaridade, ver seu *Atomphysik und menschliche Erkenntnis*, Braunschweig, p. 26.

308 — *Momentum* (de uma partícula subatômica) diz-se, em alemão, *Bewegungsgroße*.

308 — A declaração de Pauli foi citada por Jung em "The Spirit of Psychology", nos *Collected Papers of the Eranos Year Book* de Jos. Campbell, Bollingen Series XXX, 1, New York Pantheon Books, 1954, p. 439.

308 — Pauli discute as "possibilidades primárias em *Vorträge*, *op. cit.*, p. 125.

308 — A comparação entre os conceitos da microfísica e da psicologia encontra-se também em *Vorträge*. A descrição do inconsciente por, paradoxos, pp. 115-16; os arquétipos como "possibilidades primárias", p. 115 ; o inconsciente como um "campo", p. 125.

309 — A citação de Gauss é traduzida do seu *Werke*, vol. X, p. 25, carta a Olbers, e é citada na obra de B. L. van der Waerden, *Einführung und Uebersetzung: Drei kleine Beiträge zur Psychologie des mathematischen Denkens*, Basel, 1954.

309 — A declaração de Poincaré é citada em *ibid.*, p. 2.

309 — A crença de Pauli de que o conceito do inconsciente afetaria toda a ciência natural está em *Vorträge*, p. 125.

309 — A ideia da possível unicidade de todos os fenômenos de vida foi retomada por Pauli, *ibid.*, p. 118.

309 — Para as ideias de Jung sobre a noção de "arranjo sincronizado" incluindo a matéria e a psique, ler "Synchronicity: an Acausal Connecting Principle", *Obras Completas*, vol. VIII.

309 — As ideias de Jung a respeito do *unus mundus* apóiam-se em certas teorias filosóficas da escolástica medieval (John Duns Scotus etc.): *unus mundus* era o conceito total ou arquétipo do mundo no espírito de Deus antes de ele torná-lo realidade.

309 — A citação de Hannah Arendt figura em *The Human Condition*, *op. cit.*, p. 266.

309 — Para estudo mais detalhado das "intuições matemáticas primárias" ver Pauli, *Vorträge*, p. 122; também Ferd. Conseth, "Les mathématiques et la réalité", 1948.

310 — Pauli, seguindo Jung, assinala que nossas representações conscientes são "ordenadas" antes de se conscientizarem; *Vorträge*, p. 122. Ver também Conseth, *op. cit.*

310 — A declaração de B. L. van der Waerden está no seu *Einführung und Uebersetzung*, *op. cit.*, p. 9.

Fontes iconográficas

Academia de San Fernando, Madrid, 65(BR); © A.D. A.G.P., Paris, 216(BL), 271 (ML)(BR); courtesy Administrationskanzlei des Naturhistorischen Museums, Wien, 285(BC); Aerofilms and Aero Pictorial, 218(BL), 243(TL); Signor Agnelli, 251 (BR); Albertina, Vienna, 169(BL); Aldus Archives, 129(L), 220(TL); Alte Pinakothek, Munich, 87(BR), 115(BR), 280; American Museum of Natural History, 68(BL); courtesy the Archbishop of Canterbury and the Trustees of Lambeth Palace Library, 156(BL); Archives Photographiques, Paris, 204(TR); The Art Institute of Chicago, Potter Palmer Collection, 245(BR); Arts Council of Great Britain, 147; Ruth Berenson & Norbert Muhlen, *George Grosz 1961*, Arts Inc., New York, 283; Associated Press, 79(BL). Courtesy Miss Ruth Bailey, 52, 57, 198 (TC); Collection Frau Dr. Lydia Bau, 220 (MR); Bayreuther Festspiele, 192 (MR); Berlin Staatl. Museen, Antikenabteilung, 51 (BL); Bibliothèque de la Bourgeoisie, Berne, 188(BC); Bibliothèque Nationale, Paris, 99, 110(MR), 140, 145(BC), 189(BR), 215(BR), 222(TL), 298(TL); Peter Birkhäuser, 187(TR), 199; Black Star, 35(BL), 59(BR), 117(BL), 201(TL), 235(TR); *The BlueAngel* (director: Joseph von Sternberg), Germany, 1930, 179(M); Bodleian Library, Oxford, 176(B); The Bollingen Foundation, New York, 38(BC), 72(L), 107(BC); British Crown Copyright, 71(R), 120(TR); courtesy the Trustees of the British Museum, 21, 38(BL), 42(T), 53(BR), 54(M), 55(BL), (Natural History) 66, 105, 107(BL), HO(BL), 111(ML)(MC), 115(T), 124(BL), 125(BR)(BL), 133, 144(TR), 145(BR), 150(BR), 155(T), 156(BR), 160, 165(BR), 171(TR), 186(BL), 188(BL), 190(BL), 192(BR), 195(TL), 197(TL), 198(TL), 209(BL), 216(BR), 259(T), 273, 281, 298(BL); Shirley Burroughs, 80(T). Cabinet des Médailles, Paris, 141(BL)(BR); Cairo Museum, 22(T); Camera Press, 47(TL), 97(B), 111 (BR), 194(BL); Jonathan Cape Limited, London, from *Angkor Wat*, Malcolm MacDonald, 91 (BR); Central Press, 50(TR); W. & R. Chambers Limited, from *Twentieth Century Dictionary*, 45; Church of England Information Office, 30(R); CIBA Archives, Basle, 239(MR); courtesy Jean Cocteau, 138, 139, 178(BL); Compagnie Aérienne Française, 242(TL); Contemporary Films Ltd., *Ugetsu Monogatari* (director: Kenji Mizoguchi), Japan, 1953, 182(T) and *Zéro de Conduite* (director: Jean Vigo), Franfilmdis Production, France, 1933, 116; Conzett & Huber, Zürich, 26(T), 166(BL), 188(MC), 265, 293; Cornell University Press, Ithaca, New York, 68(BR); *Crin Blanc* (director: Albert Lamorisse), France, 1953, 174(T) (BL). Daiei Motion Picture Company Ltd., 182(T); courtesy Madame Delaunay, 248(TR); Maya Deren, *The Living Gods of Haiti*, 35(TL)(TC)(TR); by courtesy of Walt Disney Productions, HO(BR); *La Dolce Vita* (director: Federico Fellini), Italy/France, 1959, 166(BR); courtesy Madame Trix Dürst-Haass, 263(TR); Collection Dutuit, 241 (TL). Edinburgh University Library, 119(BR), 210(ML); Éditions Albert Guillot, Paris, 209(BR); Éditions d'Art, Paris, 271(TR) Éditions Hoa-Q_u_i, Paris, 44; Éditions Houvet, 20; Education and Television Films Ltd., 112(BL); Esquire Magazine © 1963 by Esquire, Inc., 51 (TR). Faber & Faber Ltd., London, *Dance and Drama in Bali*, by Beryl de Zoete and Walter Spies, 126; Jules Feiffer, permission of the artist's agent, 58; *Find Tour Man*, Warner

Bros., 1924, 206(BL); W. Foulsham & Co. Ltd., London, 53(BL); courtesy M.-L. von Franz, 215(ML)(BL), 227; French Government Tourist Office, London, 127(BR), 232(T), 243(TR); artist Henrard, Frobenius-Institut an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt a.M., 202. Gala Film Distributors Ltd., 192(T); Galerie de France, 271(ML); Galerie Stangl, Munich, 260(BR), 261 (B); Germanisches National-Museum, Nuremberg, 181 (TL); German Tourist Information Bureau, London, 237(BR); Giraudon, 86(MR), 99, 103(L), 112(BR), 154, 181(TR), 184(BL)(BR), 185(BR), 215(BR), 217, 223(BL), 225, 252(TL); *Godzilla* (directors: Jerry Moore & Ishiro Honda), Japan/U.S.A., 1955, 93(BR); Goethehaus, Frankfurt a.M., 63; courtesy Samuel Goldwyn Pictures Ltd., 65(BL); Göteborgs Konstmuseum, 266(TR); Granada TV, 173; Graphis Press, Zürich, 98(TL), 247(T); Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 248(BL); © the artist, Hans Haffner, 211; George G. Harrap, London, *Fairy Tales*, Hans Christian Andersen, 1932, 197(BL); by permission of the President and Fellows of Harvard College, 109(M); William Heinemann Ltd., London, *The Twilight of the Gods* by Ernest Gann, 178(BR); reproduced by gracious permission of Her Majesty The Queen, 245(BL); from Conze, *Heroen und Göttergestalten*, 155(BL); Museum Unter-linden, Colmar/photo Hans Hinz, 48(T); *Hiroshima mon Amour* (director: Alain Resnais), France/Japan, 1958-9, 221(TL); Ides et Calendes, Neuchâtel, *Faces of Bronze*, photo Pierre Allard & Philippe Luzuy, 88, 237(BL); Imperial War Museum, London, 121 (BL); Inter Nationes, 54(B); Irish Tourist Board, 210(BR). Erhardjacoby, 39, 229; Japan Council against Atomic and Hydrogen Bombs, 100(B); Dr. Emilio Jesi, Milan, 256(BR); The Jewish Institute of History, Warsaw, 94(BL); courtesy the family of C. G. Jung, 56; Karsh of Ottawa, frontispiece; Key-stone, 108(BR), 157, 172(B), 210(MR), 235(TL); Christopher Kitson, 90; Kunsthau, Zürich, 188(MC); Kunsthistorisches Museum, Vienna, 29, 188(TL), 244; Kunstmuseum, Basle, 219(BC), 248(BR), 258(TL), 279(TL); Kunstmuseum, Berne, 263(TL); Larousse, Éditeurs, Paris, from *La Mythologie* by Félix Guirand, 119(T), 179(BL), drawings by I. Bilibin; *Lascaux chapelle de la préhistoire*, F. Windels, 148; Leyden University Library, 31 (T); Libreria dello Stato, Roma, *La Villa dei Mislen*, Prof. Maiuri, 142-3(T); London Express, 270; Longmans, Green & Co. Ltd., London, 1922, *Mazes and Labyrinths*, W. H. Matthews, 171 (ML) (MC) (MR); Macmillan & Co. Ltd., London, *Alice's Adventures in Wonderland* (Sir John Tenniel drawing)', 54(T); Magnum, 22(BL), 34, 146(BR), 172(T), 194(TMR), 198(B), 208(BL), 238(T), 269; Mansell Collection, 46, 150(BL), 190(BR), 191, 197(R), 201(BL), 205, 209(BL), 220(TR), 239(MC); Marlborough Fine Art Gallery Ltd., London, 252(TR); © The Mediei Society Ltd., 150(T); *The Médium* (director: Gian-Carlo Menotti), Italy/U.S.A., 1951, 177(BR); Metro-Goldwyn-Mayer Inc., 24, 182(BL); *Metropolu* (director: Fritz Lang), Germany, 1926, 223(BR); courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York, 30(L) (The Cloisters Collections Purchase), 40(T) (gift of M. Knoedler & Co., 1918), 119(BR), 184(TR) (gift of William Church Osborn, 1949), 231 (Fletcher Fund, 1956); *Modern Times*, Charles Chaplin, United

Artists Corporation Ltd., 113(BR); The Pierpont Morgan Library, New York, 73, 201 (BR); *Mother Joan of the Angels*, Film Polski, 1960, © Contemporary Films Ltd., 168; Mt. Wilson and Palomar Observatories, 23, 103(R); Prof. Erwin W. Müller, Pennsylvania State University, 22(BR); Musée de Cluny, Paris, 225; Musée Conde, Chantilly, 111(MR), 184(BL), 226; Musée Ensor, Ostend, 296(B); Musée Étrusque de Vatican, 114(BR); Musée Fenaille à Rodez, Aveyron, 233(BC); Musée Guimet, Paris, 97(T), 241 (BL); Musée Gustave Moreau, Paris, 179(BR); Musée de l'Homme, Paris, 234(TC), 236(BL); Musée du Louvre, Paris, 103(L), 111(TL), 112(BR), 146(TR), 154, 184(BR), 185(BR), 223(BL), 276(B); Musée du Petit Palais, Paris, 241 (TL); Musées de Bordeaux, 120(BR); Museo Nazionale, Napoli, 124(BR); Museo dei Prado, Madrid, 75; The Museum of Navaho Ceremonial Art Inc., New México, 71 (TL), 114(BL), 214(BR); Museum für Völkerkunde, Basle, 127(L); Museum für Völkerkunde, Berlin, 177(BC), 300. Nasjonalgalleriet, Oslo, 87(BL); The National Gallery of Canada, 47(TR); National Gallery, London, 83, 122, 288; National Museum, Athens, 76; The National Museum, Copenhagen, 242(TR); © National Periodical Publications Inc., New York, 111(BC); National Portrait Gallery, London, 190(T), 207(B); Dr. Neel & Univ. of Chicago Press, *Human Heredity*, Neel & Schull, © 1954, 31 (B); Max Niehans Verlag, Zürich, 108(BL); *Newsweek*, 307; *The New York Times*, 134(BL); Nigéria Magazine, 43; *The Nun's Story* (director: Fred Zinneman), U.S.A., 1957-9, 134(TL); Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, 113(BC). Olympic Museum, Athens, 185(BC); *On the Bowery* (director: Lionel Rogosin), U.S.A., 1955, 62; Open Air Museum for Sculpture, Middelheim, Antwerp, 266(MR); Count Don Alfonso Orombelli, Milan, 256(ML); © Daniel O'Shea, 189(BL). Palermo Museum, 144(TL); *Paris Match*, 270; *Passion de Jeanne d'Are* (director: Carl Dreyer), France, 1928, 91 (BL); Paul Popper, 25(BL), 28(BL), 42(BR), 111(BL), 134(ML), 152, 200(TL), 210(BL), 236(BC), 285(BR); Pepsi-Cola Company, 50(TL); Planet News, 32, 169(BR); Le Point Cardinal, Paris, 233(BR); P & O Orient Lines, 151; courtesy H. M. Postmaster-General, 25(BR); Private Collection, London, 203(BL); Private Collection, New York, 256(BL); *Punch*, 33(L); Putnam & Co. Ltd., London, 1927, by permission, from *The Mind and Face of Bolshevism* by René Fulopp-Muller, 107(BR); G. P. Putnam's Sons, New York, 1953, & Spring Books Ltd., London, from *A Pictorial History of the Silent Serem* by Daniel Blum, 123. Radio Times Hulton Picture Library, 194(BML), 195(BR), 220(BR), 222(BC); Rapho, 153, (Izis) 165(BL); Rathbone Books Ltd., 194(TML); *Réalités*, 212(BL); Ringier-Bilderdienst AG., 218(BR); Rputledge & Kegan Paul Ltd., London, 1951, The Bollingen Series XIX, 2nd. edn., New York, 1961, & Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf, 1951, the / *Ching or Book of Changes*, 291 (BL); courtesy Miss Ariane Rump, 201(TR). Salvat Editores S.A., 275(BL); Sandoz Ltd., Basle, 259(B); Scala, 77, 118, 144(BL), 155 (BR); Slavko, 187(BR); *The Son of the Sheik* (director: George Fitzmaurice), U.S.A., 1926, 195(BL); Soprintendenza alie Antichità delle Province di Napoli, 266(BR); © S.P.A.D.E.M., Paris, 1964, 147, 167, 247(B), 252(BR), 263(TL); Staatliche Museen, Berlin-Dahlem, 144(BR); Staat Luzern, 189(BC); Staatsgemäldesammlungen, München, 111 (TR); Städelches Kunstinstitut, Frankfurt, 185(TR); Swedish National Travel Association, 80(BR), 111(TC), 286(BL). *Tarzan and his Mate* (director: Cedric Gibbons), U.S.A., 1934, 194(TL); Tate Gallery, London, 72(R), 186(R), 249(BL), 264(BR), 271 (BR); *They Came to a City*, J. B. Priestley (director: Basil Deardon), Gt. Britain, 1944, 279(TR); © 1935 James Thurber © 1963 Helen Thurber, from *Thurber's Carnival* (orig. publ. in *The New Yorker*), 78(BR); © James Thurber 1933, 33(R); *Titânio* (director: Herbert Selpin), Germany, 1943, 121 (BR); Topix, London, 59(BL), 200(TR); Toshodaiji Temple, Japan, 175(BL); Trianon Press, Jura, France, from the Blake Trust Facsimile of *Songs of Innocence and of Experiente*, 219(TL). Uni-Dia-Verlag, 19; USAF Academy, 129(BC); U.S. Coast and Geodetic Survey, 100(T); United States Information Service, London, 221(R); Vatican Museum, 127(TR); Verla & Hans Huber, 27; Verlag Kurt Desch, München, 79(BR); Victoria and Albert Museum, London, 48(B), 109(T)(BL), 115(BL), 136, 163, 174(BR), 198(TC), 203(ML)(BR), 206(ML); Ville de

Strasbourg, 70; Volkswagen Ltd., 36. Collection of Walker Art Center, Minneapolis, 260(BL); Wiener Library, © Auschwitz Museum, Poland, 94(BR); courtesy the Wellcome Trust, 69, 246(TL), 286(BR); Wide World, 117(BR); Gahan Wilson, 49(BL); *Wuthering Heights* (director: William Wyler), U.S.A., 1939, 190(T). Yale University Art Gallery, James Jackson Jarves Collection, 180(TL). Zentralbibliothek, Zürich, 249(BR); © Mrs. Hans Zinsser, from G. F. Kunz, *The Magic of Jewels and Charms*, 207(ML); Zentralbibliothek Zürich, 248(TR).

Fotógrafos

Ansel Adams, 208(BL); Alinari, 46; David G. Allen, Bird Photographs Inc., 68(T); Douglas Allen, 222(ML). Werner Bischof, 22(BL), 269; Joachim Blauel, 261(B); Leonardo Bonzi, 135(BL); Edouard Boubat, 212(BL); Mike Busselle, 28(BR), 93(BL), collages 121(BL)(BR), 135(BR), 180(TR), 181(B), 183(TR)(BR), montages 190(T), 207(TL), 212(BR), 219(BR); Francis Brunel, 239(TR). Robert Capa, 194(TMR), 198(B); Cartier-Bresson, 34, 172(T); Chuzeville, 276(B); Franco Cianetti, 264(BL); Prof. E. J. Cole, 258(BR); J. B. Collins, 35(ML) (MC); Ralph Crane, 117(BL). N. Elswing, 242(BR). John Freeman, 105, 107(BL), 171(TR), 195(TL), 197(TL), 259(MR), 281, 298(BL). Ewing Galloway, 82(BL); Mareei Gautherot, 213; Georg Gerster, 109(BR); Roger Guillemot, 89. Ernst Haas, 146(BR); Leon Herschtritt, 84; Hinz, Basle, 127(L), 219(BC), 258(T). Isaac, 35(BL). William Klein, 86(BL). Lavaud, 97(T), 159, 241 (BL); Louise Leiris, 261 (BL); Dr. Ivar Lissner, 149(BR); Sandra Lousada at Whitecross Studio, 175(BR); Kurt & Margot Lubinsky, 149(BL). Roger Mayne, 164(BR); Don McCullin, 287; St. Anthony Messenger, 143(B); Meyer, 29; John Moore, 72(R), 238(BL), 252(BL). Jack Nisberg, 256(TR). Michael Peto, 164(BL); Axel Poignant, 95, 128, 130, 131, 204(MR). Allen C. Reed, 74, 214(T). Sabat, 65(BR); Prof. Roger Sauter, 243(BL); Kees Scherer, 35(BR); Émil Schulthess, 201 (TC); Carroll Seghers, 98(TR); Brian Shuel, 55(BR), 129(BR); Dennis Stock, 238(T); David Swann, 21, 48(B), 53(BL), 54(M), 66, 109(T)(BL), HO(BL), 115(T)(BL), 133, 136, 155(T), 163, 174(BR), 186(BL), 188(BL), 190(BL), 198(TR), 203(BR)(ML), 206(ML), 264(BR), 302, 303. Felix Trombe, 234(TC). Villani & Figli Frl., 80(BL). Yoshio Watanabe, 232(B); Hans Peter Widmer, 305).