

cadernos  
**Junguianos**  
nº 3 - 2007

**Revista anual  
da Associação  
Junguiana  
do Brasil**

*Membro da International  
Association for Analytical  
Psychology*



**Cadernos Junguianos**  
**Publicação da Associação**  
**Junguiana do Brasil**  
**Nº 3/2007**

**Editor**  
Gustavo Barcellos

**Editora Executiva**  
Sílvia E. F. Graubart

**Editor de Resenhas**  
Rubens Bragarnich

**Editores Assistentes**  
Acaci de Alcântara  
Angela Cosac Nacacio  
Letícia Capriotti

**Conselho Editorial**  
Andrew Samuels  
Edgard de Assis Carvalho  
Glauco Ulson  
Ivo Storniolo  
John Beebe  
Leonardo Boff  
Luigi Zoya  
Roberto Gambini  
Walter Boechat  
Wolfgang Giegerich

**Revisão**  
Ricardo Mendes

**Projeto Gráfico**  
Nelson Graubart

**Produção, preparação e revisão**  
On Art Design & Comunicação

**Capa:**  
Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, 1618 (detalhe)

**Impressão**  
Ferrari – Editora e Artes Gráficas Ltda.  
São Paulo, 2007

**Distribuição**  
Venda avulsa,  
distribuição gratuita, permuta

Colaborações para os **Cadernos Junguianos** devem seguir as orientações especificadas no final da publicação.

Proibida a reprodução parcial ou total por qualquer meio de impressão, em forma idêntica, resumida ou modificada, em língua portuguesa ou qualquer outro idioma, sem a devida autorização do editor.

**Pede-se permuta**  
Exchange requested  
Se solicita canje  
Man bitte um Austausch  
On demande l'échange  
Si chiede lo scambio

**Associação Junguiana do Brasil**  
Membro da International Association for Analytical Psychology (IAAP) - Zurique

**Presidente:**  
Dra. Elizabeth Bauch-Zimmermann

**Diretor de Estudos:**  
Dr. Joel Sales Giglio  
**Diretora Administrativa:**  
Dra. Paula Pantoja Boechat  
**Diretora Financeira:**  
Dra. Zilda Maria de Paula Machado  
**Diretora Financeira:**  
Dra. Zilda Maria de Paula Machado  
**Diretor de Publicações:**  
Dr. Gustavo Barcellos

**Permuta e venda**  
R. Deputado Lacerda Franco, 300 - cj. 51  
Pinheiros - São Paulo - SP - 05418-000  
Tel/Fax: (11) 3030-9315  
[www.ajb.org.br](http://www.ajb.org.br)

Os artigos e resenhas publicados representam a opinião de seus autores. Eles não refletem necessariamente as idéias da AJB, de seus membros ou da Comissão Editorial.

**ISSN – 1808-5342**

Dados internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
Catalogado por: Maria Aparecida de Godoy - Bibliotecária - CRB 8-4048

Cadernos Junguianos. / Associação Junguiana do Brasil. –  
v. 3, n. 3, novembro 2007. São Paulo: AJB, 2007  
v.; il.; 23 cm.

Anual  
ISSN: 1808-5342

1. Psicologia Analítica – Periódicos. 2. Psicologia  
Junguiana – Periódicos. I. Associação Junguiana do Brasil.

CDU: 159.018.4 (05)

# Sumário

**Editorial** ..... 5

## Artigos

Loucura Cor de Rosa, ou por que Afrodite Leva os Homens à Loucura com Pornografia? ..... 7

*James Hillman*

Sobre a Imaginação Ativa ..... 36

*Paulo José Baeta Pereira*

Cores da Sombra: o mito de Filomela e uma cena de Eliot ..... 44

*Gustavo Barcellos*

Uma Abordagem ao Sonho ..... 53

*Patricia Berry*

Imagens da *Anima* nas Canções de Tom Jobim:  
"As praias desertas" ..... 75

*Durval Luiz de Faria*

## Entrevista

Dra. Ruth Ammann: uma trajetória desde a arquitetura até o *sandplay* ..... 90

## Resenhas

Ser Diferente: do patinho feio ao pingüim Mumble ..... 96

*Denise Maia*

O Sonho de uma Ciência ..... 98

*Roque Tadeu Gui*



Jung de Carne e Osso .....	102
<i>Nelson Blecher</i>	
Paixões Perigosas .....	105
<i>Klecius Borges</i>	
O Cheiro do Ralo .....	107
<i>Silvia Graubart</i>	
<b>Orientações aos autores para publicação .....</b>	<b>109</b>

## Editorial

**Cadernos Junguianos**, em sua terceira edição, consolida-se como um fórum amplo e democrático para aprofundar o debate das idéias e das experiências psicológicas a partir de uma perspectiva junguiana. Nossa busca pela diversidade dos temas, dos autores e das abordagens atesta essa intenção da forma mais clara e consistente possível.

Destacamos com grande prazer a possibilidade de publicar o instigante ensaio, inédito em Português, do Dr. James Hillman, "Loucura cor de rosa, ou por que Afrodite leva os homens à loucura com pornografia?", apresentado originalmente no lendário simpósio de psicologia arquetípica ocorrido em 1992 na Universidade de Notre Dame, nos Estados Unidos. Trata-se de uma importante contribuição para o campo da psicologia dos arquétipos no que tange o amor e seus caminhos no mundo moderno. É, ainda, a forma que escolhemos para homenagear a extensa obra e a marcante presença do Dr. James Hillman em nosso campo, por seus 80 anos completados em 2006.

O estudo de Patricia Berry sobre os sonhos e as várias maneiras de trabalhar com suas imagens também enriquece essa edição, e nos dá a oportunidade de levar ao leitor brasileiro um pouco do pensamento dessa importante analista americana, cuja obra é ainda largamente inédita no país.

Autores brasileiros se fazem presentes com temas variados, desde a técnica da imaginação ativa — que apesar de pouco discutida é amplamente praticada — até as imagens da música popular brasileira de Tom Jobim e do mito na grande poesia de T. S. Eliot, com suas lições psicológicas de inegável valor. Outras contribuições de colegas brasileiros também são encontradas na habitual seção de resenhas de livros e filmes, levando os instrumentos da reflexão junguiana para o cinema e as manifestações culturais.

E a preocupação em trazer a discussão e o aprofundamento teórico àqueles que se interessam ou trabalham com *sandplay* na clínica está presente na feliz oportunidade de encaminhar algumas perguntas à Dra. Ruth Ammann no contexto de sua mais recente visita ao Brasil. Ela respondeu às questões formuladas por **Cadernos Junguianos** de modo entusiasmado e envolvido, com simpatia



e originalidade, possibilitando ao leitor pensar de modo renovado sobre essa importante técnica psicoterapêutica originalmente criada por Dora Kalff.

Permanece assim nossa intenção maior de continuar contribuindo, a cada ano, para o avanço da reflexão junguiana em nosso país.

Gustavo Barcellos  
Editor

# Loucura Cor de Rosa ou por que Afrodite leva os homens à loucura com pornografia?<sup>1</sup>



James Hillman\*

**Sinopse:** Neste ensaio o autor aborda a imaginação sexual numa discussão sobre nossas atitudes em relação à pornografia. Os aspectos arquetípicos da sexualidade e do amor são apresentados na voz da própria Deusa Afrodite, cujas falas, ao longo de todo o texto, são permeadas por outras vozes que encorajam e ampliam a compreensão da dimensão psicológica do universo sexual e amoroso em nossas vidas.

**Palavras-chave:** Afrodite, sexualidade, imaginação, alma, pornografia.

**Resumen:** En este ensayo, el autor acercase a la imaginación sexual en una discusión sobre nuestras actitudes en relación a pornografia. Los aspectos arquetípicos de la sexualidad y del amor son presentados en la voz de la propia diosa Afrodite que habla, a todo lo largo del texto, mezclada a otras voces que infunden ánimo y amplian la comprensión de la dimensión psicológica del universo sexual y amoroso en nuestras vidas.

**Palabras clave:** Afrodite, sexualidad, imaginación, alma, pornografía.

**Abstract:** In this essay the author addresses the sexual imagination in his discussion of our attitudes toward pornography. The archetypal aspects of sexuality and love are presented throughout the text in the voice of the Goddess Aphrodite herself, as well as there are other voices that can be heard. They all encourage and amplify our understanding of the psychological dimension of the love and sex universe in our lives.

**Key words:** Aphrodite, sexuality, imagination, soul, pornography.

---

\* James Hillman é psicólogo, erudito, conferencista internacional e autor de mais de 20 livros, entre eles, *O código do ser*, *A força do caráter*, *Re-Visioning Psychology*, *O livro do Puer*, *O mito da análise* e *Cidade Et Alma*. Analista junguiano e originador da psicologia arquetípica, já lecionou nas universidades de Yale, Siracusa, Chicago e Dallas. Foi o primeiro Diretor de Estudos do C. G. Jung Institute em Zurique em 1959. Depois de trinta anos residindo na Europa, atualmente mora em Connecticut, EUA.

---

<sup>1</sup> Partes deste ensaio foram apresentadas no Festival de Psicologia Arquetípica, em Notre Dame, Indiana, em julho de 1992; outras partes durante o Festival de Mito e Teatro, em homenagem à Afrodite, em Villeneuve les Avignon, na França, em agosto de 1993; e em três palestras em Berkeley, na Califórnia, Omaha, Nebraska e na cidade de Nova York, em 1994. O autor é grato aos seus anfitriões em todas estas ocasiões.

Agora você vai concordar comigo que preferir  
o suave ao que é duro é prova suficiente de... Eros  
Platão, *Simpósio*, 195d

## I. A queixa de Afrodite

**S**e você tivesse sido trancado num armário durante centenas de anos por padres, filósofos e mulheres recatadas que amavam suas religiões mais do que seus corpos, o que você faria para deixar que os mortais soubessem que você ainda está vibrante-mente vivo e bem? E se você fosse banido da vida real, exceto por oportunidades ocasionais em certos círculos dedicados a você ou em tempos ou ocupações específicos, sem encontrar nenhum enquadramento social no qual encaixar as realidades literais da piedade medieval, capitalismo reformacional, industrialismo da Idade do Ferro, colonialismo cerimonial, progressivismo científico (transformado em salvacionismo terapêutico) – se simplesmente não existisse um lugar digno para você nesse grande mundo literal, que caminho restaria exceto a fantasia?

Lembre-se, o terreno desta senhora é a evocação do desejo, a provocação da atração, a invocação ao prazer. Mas cabelos compridos não são permitidos na linha de produção. Prendem-se aos dentes das engrenagens. A amável senhorita de Botticelli deverá usar uma higiênica touca branca. As mulheres que administram negócios cobrem as veias do pescoço com colarinhos altos, como os religiosos. A pele deve ser coberta para proteção contra o câncer. Os dedos dos pés, calçados; as unhas, aparadas. Odores fétidos de carnes aquecidas, adstringentemente aspergidos com desodorantes que duram o dia inteiro até as horas mais doces, *cinq à sept*.

Navegar de jangada pelas águas selvagens com Ártemis é OK; trazer um presente à casa de Hera é OK; planejar estratégias contra os concorrentes com Atena é OK; assim como correr com Hércules atrás de tônus muscular e melhor circulação para derrotar Geras, a velhice. OK. Lembre-se de que o darwinismo social falava em sobrevivência dos mais *preparados*, não dos mais amáveis. Então, eu, rainha da beleza e do desejo, como posso trazer meu universo para o mundo real, onde os gestos que provoço são chamados de assédio sexual, a luxúria que instigo é chamada de estupro, o corpo que faço concupiscente chamado de um mero objeto de desejo, e as imagens que pululam na minha estufa repleta de imaginação erótica são chamadas de pornografia? O que devo eu fazer? Bem, disse ela, eu tenho meu método: levarei os homens à loucura; eu os afligirei com a loucura cor-de-rosa.

---

Por loucura não me refiro a insanidade, violência, delírio, paranoia. Refiro-me a loucura como 'alquebrado': quebre a fachada, rache o conteúdo em estruturas corretas. Colapso como rompimento. E por loucura *cor-de-rosa* refiro-me a colocar óculos tingidos de rosa para ver deslumbramento na carne, a aurora na vulva, *hortus inclusus, rosa vulva, fons et origo, cunnus mystica, fons et puteus, rosa mystica*. A pornografia deverá ser o meu caminho – o caminho da fantasia libidinosa proibida.

Eu invadirei com uma loucura cor-de-rosa cada recanto do mundo contemporâneo que me tem recusado por tanto tempo. Irei pornografar seus carros e sua comida, seus anúncios e suas férias, seus livros e seus filmes, suas escolas e suas famílias. Não poderei ser interrompida. Vou entrar em suas camisetas e suas roupas de baixo, até mesmo em suas fraldas, em seus adolescentes, com seus *slogans* e suas músicas, em suas velhas senhoras e senhores em colônias de aposentados, em transeuntes em San Diego e Miami Beach. Eu lhes mostrarei – *mostrando*, até que suas mentes fiquem rosadamente tontas com desejos românticos, com desejos ardentes de fuga – encontros furtivos,inhos, doces. Isto é, a civilização ficará alucinada para entrar em meus recintos, meu jardim secreto. Eu excitarei toda a sua cultura de forma que até mesmo aqueles que tentam curar suas neuroses, assim como seus sóbrios psicanalistas, não terão nada melhor para conversar do que desejo, *jouissance*, seduções, incesto, molestações e um olhar penetrante no espelho. Lembrem-se: o que vocês chamam de propaganda eu chamo de fantasia.

Ora, mas não foi sempre assim. Eu não estive sempre excluída. Roma era *minha* cidade, fundada por meu filho, Enéas; e Paris tem esse nome assim como o daquele garoto esperto que viu a minha beleza. Tróia também era minha cidade. Nova Orleans, Kioto, Shiraz, Veneza. Não, nem sempre foi como as coisas são hoje em dia. Outrora eu tive bastante espaço no dia-a-dia do mundo até que esses mártires fanáticos venceram com seus cravos, espinhos e vestimentas de saco de aniagem, e esses rabinos com suas palavras cortantes e chapéus lanosos. Mas, agora que fui deslocada da esfera pública, governarei aquilo que me restou, o privado, os segredos privados, as partes pudendas.

Então, vamos começar falando das partes pudendas, da genitália, e deixarei que nos guie um dos meus filhos – não Enéas, o herói; nem Hermafrodito, a quem concebi com Hermes; e não Eros, mas um outro filho, enjeitado e desproporcional –, Príapo<sup>1</sup>. Eu lhe pedi para assumir agora a liderança, já que seu encantamento, sua celebração, a tentativa de erguê-lo da negligência, é o principal objetivo da pornografia. É a figura de Príapo que faz a pornografia e a discussão sobre ela serem tão fascinantes.

(Fascinação é a palavra correta, uma vez que *fascinum* era um termo romano para o membro masculino, como um amuleto, gesto, grafito ou quinquilharia de barro, para afastar o mal e trazer boa sorte. Sobre o mal a ser afastado e a boa sorte a ser pedida falaremos em breve.)

Primeiramente, mais sobre o nosso líder, meu filho Príapo. Diversos fatos – e do tipo que os *scholars* usam para me reprimir com seu distanciamento elitista. Príapo era, eles gostam de dizer, um Deus da fertilidade. Ele representava um “papel em quase todos os mistérios”, diz aquele conservador e distinto estudioso dos clássicos, Walter Burkert<sup>2</sup>. Procissões com imensos *phalloi* eram a forma mais pública de adoração a Dioniso. O priápico era uma forma de honrar Dioniso e até mesmo de representá-lo. Uma vez que (como disse Heráclito) Dioniso e Hades são a mesma pessoa, o *phallos* triunfante pertence também a Hades, e dessa forma há uma segunda leitura, uma intenção sob o que é ruidosamente exibido.

Alguma coisa de misterioso ocorre durante a excitação. Uma vez que a pornografia objetiva a excitação, ela deve também possuir um sub-significado de mistério, e não meramente um sub-significado de criminalidade. Ou talvez devamos aceitar que os dois submundos andam juntos – o misterioso e o criminal. O próprio assunto, pornografia, para não falar de suas imagens, perturba nossa razão convencional porque a pornografia é um convite tanto à vitalidade extática de Dioniso quanto ao estupro e a morte de Hades. O *phallos* ereto atua como um emblema fascinante tanto do desejo como do terror.

É claro que os humanos nunca conseguiram definir o que é a pornografia. Até mesmo a augusta Suprema Corte dos Estados Unidos não pode abordá-la com clareza. Como Heráclito também disse, presságios e mistérios oraculares não falam claramente; eles oferecem apenas sinais, porque a “natureza ama ocultar-se” (Heráclito). Mesmo se a excitação e a ereção falam alto e claro, a natureza epifânica da excitação mantém-se misteriosa, elevando-se de uma cama de imagens. É por isso que o imaginário sexual tem um papel tão destacado nos cultos de mistério e porque o imaginário sexual fertiliza a criatividade (com o que me refiro a qualquer impulso originador). A excitação está na origem da vida e, tal como todas as origens, está fundamentalmente apartada da clareza do entendimento. Nunca podemos saber como alguma coisa começou. Todos os inícios são fantasias... talvez, até, fantasias sexuais. Estou dizendo que o mundo começa na pornografia?<sup>3</sup>

Então, até hoje permanece o mistério sobre o *phallos* na cesta e o estupro de Perséfone. Essas imagens sexuais e de violação foram o centro do culto eleusiano, que durou no mínimo mil anos como

---

a maior devoção religiosa no Mediterrâneo. Assim, também, o erotismo sádico da Vila dos Mistérios, em Pompéia. Não um nascimento virgem e uma concepção imaculada – um falo na cesta! Por que o imaginário pornô, o estupro, o falo no coração desses cultos que eram principalmente mistérios para as mulheres? O que estava acontecendo?

Talvez a moral misteriosa fosse afrodítica. Talvez esses cultos estivessem dizendo, especialmente para as mulheres tão facilmente capturadas por Hera e Héstitia, por Ártemis, Atena e Deméter: “Mulheres, mantenham viva a fantasia sexual! Imaginem! Imaginem! Imaginem!”. No cerne existe uma imagem pornô, um *membrum virile*. Mantenham a luxúria desperta em suas mentes – ou, como na Índia, enfeitem as partes com flores, tragam a elas óleos, tributos, velas, moedas. Não percam sua imaginação erótica e sensual. É isso que “fertilidade”, como os *scholars* a chamam, realmente significa. Mantenham sua fantasia fértil. Não se afundem em vergonhas sexuais ou medos seculares de doenças, abortos e menopausa.

Tudo que estou revelando a vocês vem dela, do que ela me contou, assim como a voz de uma senhora filósofa consolou Boethius na sua cela da prisão, e como falou Diotima com Sócrates sobre a natureza de Eros. Então, estou contando o que ela – espero que tenha sido ela, Afrodite<sup>4</sup> – indicou a mim, um psicanalista aposentado que viu centenas e centenas de sonhos, fantasias e pensamentos obsessivos que chamamos de pornográficos na psique do que denominamos “pacientes”, ou seja, aqueles humanos que com freqüência sofrem da ausência de Afrodite em suas vidas, e assim são vítimas de suas incursões e de suas vinganças.

Prossigamos com seu apelo. Eu não estou feliz, ela disse, e é de minha natureza estar feliz. Não, não estou feliz e satisfeita quando me permitem apenas esse único acesso de fantasia, portanto estou um pouco malvada, vingativa. Além do mais, minha irmã, ou meia-irmã, era chamada Nêmesis, e Nêmesis (ou Retribuição) e eu somos bastante unidas; quando adentro um destino humano, Nêmesis normalmente vem também, trazendo algum tipo de justiça retribuidora. Por exemplo, Páris corretamente preferia a mim a Atena ou a Hera, e disso resultou uma terrível e maravilhosa retribuição: a Guerra de Tróia e Homero. Então, loucura cor-de-rosa é a minha retribuição. Minha avenida de regresso.

Gostaria de lhes contar mais sobre meu extraordinário menino, Príapo, ou o meu menino com o equipamento extraordinário; na verdade não mais um menino, mas antes um pesado, calvo, corado, barbado, homem desenvolvido – apesar de que para mim ele será sempre meu menino.

De acordo com algumas narrativas, Príapo era um "irmão" de Hermafrodito. Diziam que ambos nasceram de Hermes e Afrodite. Mas outros dizem que Príapo foi gerado por Dioniso; outras narrativas falam que até por Zeus, diretamente. Achar o pai nunca é fácil, até mesmo entre os Deuses. E quem sou eu para dizer, mesmo se soubesse? Qualquer que tenha sido o pai sortudo, que teve o prazer da cama e do corpo de Afrodite, Príapo é definitivamente seu filho.

Afrodite está sempre lá, assim como uma mãe está sempre lá, presente em seu filho. Quando e onde quer que Príapo levante sua cabeça calva, Afrodite está também lá. Vulgar como possa parecer para aqueles que se agarram ao sexo bonitinho e puritano, isso sugere que cada ereção tem por mãe Afrodite e está, de alguma forma, levando a cabo suas intenções, suas fantasias, assim como as mães instigam e inspiram as atividades de seus filhos.

É claro que, como nos contam as histórias, Afrodite ficava horrorizada por seu bem fornido menininho. Tão presa estava ela em suas noções de beleza, que viu o corpo do menino como uma deformidade. Ela não suportava vê-lo. Não é interessante: a intolerância do excesso pelo critério de beleza afrodítico? Aqui há uma lição para todos vocês adoradores das bem-formadas, perfeitas, adoráveis, lisas e prazerosas idéias de beleza. Mas, continuando: ela o pariu, mas não podia suportá-lo, e então ela o expôs numa montanha. Um pastor o achou, aquela figura maravilhosa, o pastor, sempre achando abandonados, como Édipo, e aquele do *Winter's Tale* de Shakespeare, que achou Perdita. Também Cristo era um pastor que salvava os abandonados, os cordeirinhos perdidos, e todos nós continuamos esse mitema<sup>5</sup>. Hoje em dia, o bom pastor é o terapeuta-analista cuidando da nossa criança interior abandonada. E como fica se sentindo traída, enraivecida e vingativa essa criança quando descobre a ligação arquetípica do pastor com Pan ou Príapo.

Agora convenhamos, esse pastor foi capaz de salvar Príapo não porque ele é um redentor piedoso, mas porque o pastor é em si perverso, tão torto quanto a ponta do seu cajado. O Deus do pastor é Pan, o Deus-bode, que, entre outras coisas, inventou a masturbação – e também o pânico. Um figura maluca, como Príapo, Pan vive sua vida à margem da civilização, na zona pagã e, também como Príapo, fornece uma das principais correntes de nosso humor. Por exemplo: o que é lâ virgem? Ela vem das ovelhas que correm mais rápido do que o pastor.

De volta a Príapo exposto. Exposição. Toda a sua vida pode se resumir nesta palavra. Pois aquele que foi exposto num lado da montanha é o exposto, aquele que expõe seu expressivo membro em estátuas, objetos de culto, *souvenirs*, amuletos, murais. Ele se expõe a si mesmo e ao mesmo tempo está sempre escondido, sob

---

uma capa, algum tipo de camisa, folhas ou folhagens, uma toga semi-levantada, exibindo sua ereção.

Quanto àquele jardim onde Príapo é encontrado (ele é o Deus dos jardineiros<sup>6</sup>): vamos lá, não nos enganemos. O jardim é um dos mais antigos eufemismos para a região genital das mulheres (*puenda muliebra*), *kepos* em grego, assim como usamos a palavra “moita” e imagens de frutas e flores, como figo, melões, damasco, pêssego, cereja, ameixa e, é claro, rosa. Então, claro, Príapo é o jardineiro que cuida do “jardim”, uma tarefa que o mantém alegremente ocupado. A erudição teve que encobrir tudo isso com “fertilidade”, porque Príapo é, ele próprio, coberto para poder ser mostrado, como estou fazendo aqui – e López-Pedraza fez anos atrás ao escrever sobre Príapo.

Com o exposto acima, chegamos ao que clinicamente pode ser chamado de *exibicionismo*. Poderia ser Príapo que está mostrando a si próprio nesse anseio? Estará esse anseio dizendo “Olhe para as minhas partes, as que Afrodite rejeitou. Eu preciso ser visto, apreciado, tirado do abandono, salvo desta maldita condição de órfão. Eu sou o filho de Afrodite, que foi exposto por ela e desse modo devo retornar pelo mesmo caminho: exposição da mesmíssima parte que causou a minha exposição”? Será isso que os exibicionistas tentam dizer para todos a quem possam exibir seus genitais? “Olhem para mim. Eu não lhes quero fazer mal”. (Clinicamente falando, os exibicionistas não são violentos, não são estupradores, mas geralmente homens suaves e retraídos). “Recebam-me. Vejam, eu sou orgulhoso e maravilhoso, a despeito do que diz minha mãe”.

Sobre essa maldição no nascimento, há mais o que dizer. Sobre a grosseira genitália, grossura pornô, excessiva, exagero que tanto horripilou o sensível bom gosto de Afrodite, o pênis que ultrapassava os padrões de medida para os membros dos machos – vocês conhecem a verdadeira história de como isso aconteceu? Afrodite, perto de dar à luz, retirou-se para Lampsakos, uma cidade no Helesponto, um lugar que mais tarde veio a considerar Príapo como seu fundador e Deus, pois aqui ele nasceu e aqui seu culto foi celebrado mais tarde, com as moedas trazendo sua imagem gravada e rituais sendo realizados em seu louvor. Alexandre queria destruir a cidade por seus excessos pornográficos. Os heróis parecem ser sexualmente tímidos: Hércules permanecendo no Argonauta ao invés de fornicar com as mulheres; Belerofonte fugindo das mulheres que levantavam suas saias. Até mesmo os mármores (as estátuas) esculpidos para representar figuras heróicas e Deuses heróicos como Apolo mostravam apenas modestos apêndices comparados aos consideráveis e grotescos membros dos sátiros, Pan e Príapo. Bem, Hera estava irada com a frivolidade de Zeus, ou de Dioniso, filho de Zeus com a rival de Hera, Sêmele. Na sua mente, a criança que deveria nascer de Afrodite era um insulto

na própria concepção, uma vez que vinha direta ou indiretamente de Zeus. A criança seria o testemunho vivo das atividades namoradeiras de seu marido, um fruto do comportamento ao qual ela, Hera, Rainha dos Céus, deveria se opor. Bem, ela, Hera, trapaceou e iludiu com seu estilo próprio ao se propor a ajudar Afrodite durante o nascimento. Ela tocou no ventre de Afrodite com seu dedo, causando a deformação da criança. Devemos reconhecer o longo dedo de Hera na grande genitália de Príapo. As medidas diretas normais de Hera criaram a enormidade de Príapo.

Há muitos Deuses na enormidade de Príapo – vários Deuses. Ela não pode ser lida com simplicidade – como diz López-Pedraza. Cada excitação de Príapo tem em si os poderes de Afrodite, Dioniso, Hades, Zeus, talvez Hermes, e por aí vai. Mas em tudo isso não nos esqueçamos do dedo de Hera. Isso é o que uma psicologia politeísta ensina sobre qualquer acontecimento. Há uma imaginação complexa liberada, ao invés de uma explicação simples que identifica e fecha a questão. Temos uma história, ao invés de uma redução, ou de um moralismo, e cada história mítica envolve outra. Como os românticos alemães dizem: “Nunca, jamais um Deus aparece sozinho”.

Coloco ênfase em Hera porque os outros filhos de Afrodite, assim como os seus favoritos – Enéas, Páris, Anquises, Eros, Ares, Adônis, Hermes, Dioniso –, certamente não eram deformados. (Hermafrodito era um caso peculiar, por causa de sua dupla atração; e, embora o marido de Afrodite, Hefesto, fosse aleijado, esta era uma deformação intimamente associada, novamente, com Hera). Dentre todos os lindos filhos e amantes da Deusa, apenas Príapo era deformado, apenas ele foi tocado por Hera.

Um toque de Hera e o priápico torna-se “deformado”, vulgar, grosseiro. Nós lhe voltamos as costas, repugnados; nós o abandonamos na encosta da montanha e o chamamos de incivilizado, pagão. (‘Pagão’ significa literalmente ‘do lado pedregoso da montanha’). Hera aprovaria apenas um tipo de ereção, aquela que serve para o jogo do acasalamento, a copulação, tipo marital. Aqui, portanto, está a autora dos movimentos contra a pornografia *hardcore* que grosseiramente mostra ereções e convida a ereções priápicas. Suspeito que a maioria das Deusas são antipornô: Atena posicionou-se contra as mais potentes forças de Posêidon e Dioniso, e não gostava de bodes chifrudos; Héstia recusou a Príapo quando ele veio procurá-la; e Ártemis certamente não persegue e caça em jardins.

Hera excluiria a imaginação sexual excessiva de forma a manter a luxúria dentro dos limites conjugais. É ela que a faz feia – não que os órgãos genitais sejam eles mesmos feios. Como Georges Bataille notou, e os franceses costumam notar esse tipo de coisa, os genitais reais são os mais desejáveis e os mais repulsivos ao mesmo tempo.

---

Ela leva o priápico a ser colocado fora dos limites, marginalizado e restrito à zona do meretrício, à loja pornô, longe de pessoas decentes com valores familiares. Foi Hera quem transformou a pornografia em obscenidade.

Agora, não estou aqui para culpar Hera ou para ganhar sua inimizade. Já tenho problemas suficientes em seu domínio. Na verdade, querida senhora, tenho-me na conta de um dos seus devotos, tendo feito minhas peregrinações em seus locais sagrados na Sicília e Paestum, e tendo feito anotações para um pequeno livro relatando suas virtudes e sua importância para nossa cultura contemporânea. Apesar de tudo, Hera, permita-me este momento analítico de penetração em seus domínios.

A localização da sexualidade priápica numa zona de meretrício é a literarização de um domínio mítico. O jardim de Priapo continua do lado de fora da casa, até mesmo se mudado para uma loja pornô urbana. A imaginação perversa – e vocês devem se lembrar que uma das marcas do priápico é o pênis entortado para trás, uma metáfora, é claro, e não simplesmente uma curiosidade física – não pertence a uma casa onde os trançados da imaginação são para serem endireitados. O domínio de Hera é o local onde o fogo é resfriado, seguindo o dito de São Paulo de que é melhor casar do que queimar. A pornografia pode acender as imagens que dormem no arrepio da tranqüilidade doméstica. Quando a pornografia entra em casa, ela parece burra, novamente de acordo com o mito. Porque uma história conta que quando Priapo invade a casa para tomar Héstia, que descansa em frente da lareira, um asno relincha, acordando-a para que ela possa se defender. Priapo não é um ser doméstico. Pornografia não pode ser segura e sã; ela não pode conformar-se aos valores da família. No entanto, este mesmo asno é também o centro dos mistérios da psique para Ísis, conforme descrito por Apuleio em *O Asno de Ouro*.

Quando Sallie Tisdale escreve, em *Talk Dirty To Me (Fale-me sacanagem)*, sobre seu desejo, o desejo de uma mulher, de visitar lojas pornôs, comprar e assistir a vídeos pornôs, e sobre a vergonha que ela tem que superar para libertar sua curiosidade, não é uma vergonha apenas porque assistir a pornografia é uma atividade exclusivamente masculina. Muito pelo contrário, sua vergonha reflete o fato mítico de que a pornografia não pertence à consciência da comunidade dita normal, sua domesticidade e convenções tal como definido por Héstia e Hera. A resistência que Sallie Tisdale supera não é condicionamento patriarcal (mulheres, mantenham-se fora); é a resistência arquetípica dessas Deusas a Priapo e Afrodite. É por isso que as mulheres de um modo geral não gostam de assistir a fitas pornôs em casa com seus maridos: o sexo de dois preguiçosos em frente de sua telinha de TV.

Quando Sallie Tisdale visita a loja, ela é igual a uma das mulheres que sai de casa para as encostas das montanhas dos mistérios dionisíacos, mistérios femininos, aqueles festivais exclusivamente femininos dos quais Kerenyi escreveu: "nos festivais exclusivamente femininos, aos quais não se permite a entrada de homens, as participantes dizem as coisas mais chocantes umas para as outras. Na festa de *Haloa* ocorrem não apenas brincadeiras obscenas, mas uns comportamentos bastante indecentes. As mulheres casadas são levadas, por brincadeiras ritualísticas, a coisas proibidas no casamento"<sup>7</sup>.

Contei a história de Príapo, do dedo de Hera na barriga de Afrodite, de sua exposição e marginalização, de forma a mostrar a maldição arquetípica no priápico, e conseqüentemente em toda a consciência imagética vigorosamente ereta, aquela excitação ou despertar da imaginação que a pornografia tenta realizar. Ela é culpada pela violência masculina, pelo espancamento de esposas, excessos sexuais e distorções não naturais, degradação de mulheres, molestações de crianças, estupro... toda esta argumentação é parte da maldição atribuída ao priápico por Hera e por seus agentes no domínio do doméstico, do comunitário, do social.

A propósito, uma recente intromissão dessa constelação mítica na vida pública ocorreu durante a exposição de Clarence Thomas (atarracado, idade mediana, calvo, moreno) ante o Comitê de Justiça do Senado Americano. Lá estava ele, sem cobertura da televisão, numa exposição indecente quando foi acusado de falar com sua ajudante feminina, Anita Hill, sobre o tamanho do pênis do ator pornô "Long Dong Silver", e houve a menção de um sedutor pêlo pubiano numa lata de Coca-Cola. Uma das muitas plantas usadas em coroas de flores em honra a Príapo na Antiguidade era o *adiantum*, chamada de *capillus veneris* nos tempos romanos, ou "cabelo de virgem", ou ainda "cabelo de nossa senhora", e "o cabelo a que se referem estes nomes era o do púbis"<sup>8</sup>.

## II. Imagens são instintos

Educação sexual, programas de entrevistas de natureza sexual, livros de auto-ajuda sexual, terapia sexual, seminários sobre sexo – a fita rosa de Afrodite enrola-se ao redor de nossa cultura. A indústria de bilhões de dólares da pornografia é pequena se comparada às assombrosas obsessões sexuais endêmicas na cultura de um modo geral. Mas, por um momento, quero me deslocar tanto da política quanto da moralidade rumo à psicologia – a psicologia da imagem.

Primeiramente, para a psicologia junguiana da imagem de fantasia, a qual, afinal de contas, é precisamente o que a pornografia é: lascivas imagens de fantasia.

---

Jung coloca a imagem e os instintos num contínuo psicológico, como um espectro (CW 8, § 397-420). Esse espectro, ou gama de cores, varia do infravermelho, a ação corporal do desejo instintivo, ao azul ultravioleta das imagens da fantasia. Essas imagens da fantasia, de acordo com o modelo de Jung, são os padrões e as formas do desejo. O desejo não é apenas um ímpeto cego; ele é formado por um padrão de comportamento, um gesto, um retorcer-se, uma dança, uma poética, um reconhecimento de estilo, e esses padrões são também fantasias que apresentam imagens como comportamentos instintivos.

Jung faz algo diferente de Freud. Freud considera o final azul ou mental como sendo a sublimação dos instintos vermelhos desejosos. Para Freud o vermelho transforma, civiliza, sublima para dentro do azul. Jung, entretanto, considera as imagens como sendo os próprios instintos. Imagem e instinto são naturalmente inseparáveis. Você sempre está numa fantasia quando realizando um instinto, e você está sempre contido por seus instintos ao imaginar uma fantasia. Uma vez que imagens e instintos são duas faces da mesma coisa, o modelo de Jung implica em que qualquer mudança num é uma mudança no outro. Se você bagunça sua vida instintiva, sua imaginação também fica bagunçada; se você reprime suas imagens de fantasias, sua vida instintiva também é reprimida. Isso é importante, muito importante. Instinto e imagem são a mesma coisa, são cada um o outro. Suas imagens são instintos em forma de fantasia; seus instintos são o comportamento padronizado do imaginário.

Se nós separarmos o final vermelho do azul, obteremos uma imaginação azul sem vitalidade, emoções que são apenas clichês como os cartões da Hallmark, uma imaginação espiritualizada *new age* sem o grosseiro, o forte e o lúgubre. E também obteremos o grosseiro, o forte e o lúgubre como violência, um instinto do fim do espectro vermelho desprovido de continente e de variedade imaginativa.

Exemplo: alguns anos atrás nos arquivos Kinsey em Bloomington, Indiana, tive a oportunidade de ver, arquivados, alguns volumes do material erótico produzido na prisão – cartas de amor, desenhos, anotações, artefatos, rascunhos de lápis de cera –, a pornografia feita pelos detentos e confiscada pelos guardas. O final azul do espectro estava forçosamente reprimido; a imaginação, trancada à chave. O que acontece então ao final vermelho do espectro? Estupros na prisão, roubalheira e prostituição.

Quando um integrante de uma estação de bombeiros em Los Angeles travou uma batalha legal contra bombeiras feministas para manter seu direito de olhar para as revistas pornô durante o plantão nas estações, ele estava incendiando sua fantasia, mantendo-a viva, para manter vivo também o instinto necessário para o seu trabalho. (A propósito, ele ganhou o caso).

Existe uma lição aqui. O confisco dos escritos e desenhos nas prisões de Indiana indica um grande medo, o medo da própria imaginação, o medo da emanção incontrolável da vida de fantasia que não poderia ser contida por barras e paredes. Preciso explicar isso um pouco melhor. Para essa explicação, recorro a um livro de um professor de Artes da Universidade de Columbia, David Freedberg, um trabalho imenso e magistral: *O Poder das Imagens*, editado pela Universidade de Chicago.

Diz Freedberg: “as imagens trabalham de tal forma que incitam o desejo”, e uma vez que, ele continua, “os olhos são os canais para os outros sentidos”, todas as imagens nos fazem olhar. Elas nos seduzem a olhar. O ver estimula os outros sentidos, excita e desperta. A excitação transforma os objetos em fetiches. Nós somos fixados por eles, a eles. O que retém o olhar é esse demoníaco poder na imagem, sua força divina ou sobre-humana. As imagens, não apenas imagens sexualmente explícitas, tornam Eros visível e são demoníacas, razão pela qual durante séculos considerou-se que as obras de arte levavam ao vício, como se sua beleza corrompesse.

Platão insistiu, na *República* [3: 401b], que as imagens das artes deveriam ser controladas. O mesmo foi repetido por Aristóteles em sua *Política* [7.17 (1336b)]: “Desta forma tem o governo o dever de proibir todas as estátuas ou pinturas que mostrem qualquer tipo de ação indecente”.

Uma vez que as imagens nos arrastam a uma participação com elas, essa parte da natureza humana da qual falam Platão e Aristóteles – a apolínea, lógica, matemática, idealizada – é derrubada pelas imagens e manchada pelas emoções que elas despertam. O corpo é avivado por imagens, especialmente por imagens gráficas, e o medo dessa imaginação avivada – fascinar-se pela imagem (Pigmaleão), idolatria, vício – força as mentes mais elevadas a considerar a censura, como mencionam Platão e Aristóteles.

A censura é uma resposta inerente ao potencial libidinoso da imagem, e não a algum conteúdo em particular. Como Freedberg diz, “o potencial da excitação advém imediata e irresistivelmente da interação entre as imagens e as pessoas”. Dessa forma, todas as imagens são ameaçadoras porque o potencial para a excitação, para o despertar, está sempre presente.

As imagens pornográficas apresentam apenas um caso de excitação libidinoso mais ampla. As imagens sagradas também foram brutalmente atacadas, como, por exemplo, a *Pietà* de Michelangelo, e imagens burguesas, como a *Ronda Noturna* de Rembrandt. Facadas, ataques com tintas e ácidos nos quadros de Poussin, Dürer, Mantegna, Rubens, Correggio pertencem à história da arte; assim como

---

as milhares e milhares de imagens esmagadas e rasgadas por editais governamentais desde o Egito Antigo, Pérsia, ilhas gregas, até as Américas e as pequenas igrejas do interior da Inglaterra. A história da iconoclastia, do medo da imagem e das tentativas de controlá-las, dizem claramente que *todas as imagens são pornográficas em sua capacidade de excitação*, uma excitação que reconhece a animação libidinosa, o poder demoníaco, a alma ativa na imagem.

Quando digo que todas as imagens são pornográficas, por favor deixem-me lembrá-los de que a definição de pornografia depende *não* do que está sendo mostrado, mas do seu efeito, o instinto dentro da imagem. Como o *Dicionário Webster* diz: pornografia é material mostrando comportamento erótico "que objetiva causar excitação sexual" (itálico meu). O conteúdo depende do efeito: excitação. É por isso que o conteúdo deve ser cautelosa e até mesmo reservadamente definido, isto é, *sem* um valor científico, estético etc. O conteúdo é insuficiente por definição porque, como declarou a Suprema Corte (Cohen x Califórnia, 1971), "a vulgaridade de um homem é o lirismo de outro". Não conhecemos a pornografia pelo que ela é, mas pelo que ela *faz*. É por isso que Justice Potter Stewart poderia dizer "Eu a conheço quando a vejo". Ele sabe o que é pornografia por causa do que as imagens fazem aos seus instintos, suas emoções; excitação. A questão da definição passa a ser simplesmente: a imagem produz um *frisson*?; ela estimula uma reverberação instintiva? De novo: a definição de pornografia dada pelo *Dicionário Moderno de Termos Críticos*, de Fowler, é aquilo que "deprava e corrompe", ou seja, o que ela *faz*<sup>9</sup>.

Para os monoteístas ortodoxos que seguem um espírito puro e abstrato, qualquer imagem deprava e corrompe, até mesmo um sonho, e deve ser erradicada em sua fonte na mente. A história da iconoclastia é longa e sangrenta (e já a revisei em meu *Healing Fiction* com relação à insistência corajosa de Jung quanto às imagens como o ingrediente básico da psique e, por isso, de sua terapia). A história da iconoclastia continua em formas sutis reduzindo imagens em alegorias, interpretando-as dentro de conceitos e através de técnicas meditativas que buscam esvaziar a mente com a finalidade de obter um estado sem imagens.

### III. Censura

Uma vez que imagens são instintos, censurar imagens reprime os instintos. O que acontece então com a vitalidade dos cidadãos? Aqui, a questão da censura desloca-se da expressão e crença pessoais (liberdade sob a Quinta Emenda) para a vitalidade nacional, até mesmo segurança nacional. Passa a ser uma questão da própria

Constituição, cujo preâmbulo declara que nosso governo tem por objetivo "garantir a tranqüilidade doméstica" e "promover o bem-estar geral".

Se a tranqüilidade do povo em geral significa "tranqüilizados", então a censura governamental pode ser defensável. Porque, sim, a pornografia excita, desperta. Eu proponho que esse potencial para a ignição de uma insurreição da imaginação instintiva reprimida e para fomentar a curiosidade de espreitar aquilo que está escondido seja talvez o motivo que está por baixo do escrutínio ansioso da pornografia em nosso tempo por todos os três braços do governo, a Suprema Corte, o Comitê do Congresso e o Departamento de Justiça.

Por favor, reparem que agora estamos nos deslocando do mito para a Lei, de acordo com um padrão arquetípico da mente humana. Ao nos deslocarmos, a deliberação começa a substituir o encanto. Afrodite destronada; *nomos* e *themis* para a proa.

Imediatamente, uma definição da pornografia: a estimulação da luxúria pelo imaginário e a estimulação do imaginário pela luxúria. Poderíamos encurtar esta definição omitindo "estimulação", já que a excitação é sempre contextual, dependendo de variáveis como tempo, local, ambiente e gosto. Muitas imagens libidinosas deixam-nos lânguidos e estupefatos; alguns pensamentos lascivos provocam apenas repugnância. Então, em suma, *pornografia são imagens luxuriantes e luxúria imagética*.

Ofereço esta definição para substituir aquelas do dicionário que unem "pornografia" a "obsceno" – significando 'emporcalhado', 'fedorento', 'ofensivo à decência e à modéstia'. Apesar de os gregos usarem a palavra *porne* para prostituta, "pornografia" entra no *Dicionário de Inglês de Oxford* somente em meio aos tempos vitorianos, quando ela recebeu essas qualificações obscenas.

Podemos limpar essa bagunça que confunde obscenidade com pornografia? Vamos tentar manter em mente aquilo que Murray Davis diz em seu adorável livro, *Smut*, "que nenhuma atividade sexual é obscena em si, mas apenas com relação a uma ideologia em particular. Desta forma, a questão central deveria ser mudada de 'Quais as atividades sexuais que são obscenas?' para 'Com relação à qual ideologia algumas atividades sexuais são obscenas?'"<sup>10</sup>.

Apesar de o Departamento de Justiça ter uma Unidade de Obscenidade Nacional, precisamente o que é obscenidade permanece desconhecido. Basicamente, ela é definida como a) representações ou descrições de atividades ou órgãos sexuais, b) apelo principalmente aos interesses lascivos ofensivos aos padrões da comunidade local, e c) sem nenhum mérito redentor científico, estético ou político. *O obsceno é totalmente sexualizado*. Depósitos de lixo nuclear, detritos

---

venenosos, desmatamentos florestais, focas estranguladas, monstros de brinquedo desfigurados, tortura pela TV, restos de comida de restaurante jogados no lixo, crianças bombardeadas no Iraque, o passeio de George Bush através de South Central em Los Angeles, as vigas mestras enferrujadas de Richard Serra arremessadas sobre as praças públicas, os arcos do McDonald's estendendo-se sobre o globo e o cheiro de gordura frita – nada disso é legalmente obsceno; e no entanto, de tudo isso, o que tem méritos científicos, estéticos ou sociais? A obscenidade, retirada de suas reais ocorrências diárias, foi deslocada para atos e órgãos sexuais. Mas eu já vi prédios mais obscenos do que Marilyn Chambers e Traci Lords, e os prédios não podem ser desligados, você é forçado a entrar neles. Está claro que a nossa cultura tem mais medo de olhar para as fotos que Robert Mapplethorpe fez de um pênis do que para o rifle automático do Rambo. Nós temos mais receio em olhar um ânus humano comum do que os “bundões” a que assistimos todas as noites na televisão.

A luta contra a pornografia nos EUA não tem a ver com obscenidade. Tem a ver com ideologia e, de acordo com Leonore Tiefer, presidente da Academia Internacional de Pesquisa do Sexo, particularmente a ideologia que condena a masturbação.<sup>11</sup> Anátema! E por quê, já que as estatísticas dizem que quase todo mundo se masturba, provavelmente mais pessoas do que as que têm o hábito de escovar seus dentes, e com certeza mais pessoas do que as que votam? Por que tão condenada ideologicamente? Em parte porque a masturbação oferece prazer sem dependência; ela pode até mesmo deter as compras. Arquetipicamente, a masturbação invoca Pan, e nós testemunhamos seu pânico quando o presidente, empregando os poderes atribuídos a ele pela Constituição, despede o ministro da Saúde (que ele mesmo havia escolhido) por declarar que a juventude de sua nação deveria aprender sobre masturbação numa época da história deste país em que HIV, gonorréia, gravidez indesejada e o estupro de jovens infesta essa mesma juventude.

Nos Estados Unidos, cerca de 2.000 estupros aconteceram hoje e acontecerão de novo amanhã. Uma entre cada oito mulheres americanas adultas serão submetidas a um estupro, cuja definição eu deixarei de lado. Molestação de crianças, prostituição infantil, cultos sexuais satânicos, doenças venéreas; por que enumerá-las? Todas são bem conhecidas por vocês. Fantasias sexuais violentas e patológicas têm colonizado nossas mentes. Nós somos uma nação de imagens luxuriantes, uma nação pornográfica. Isso é um fato real. Mas nossa nação pornográfica ainda tem que separar sua violência e sua obscenidade da pornografia. Porque o inimigo é a violência, e não a sexualidade que possa eventualmente acompanhá-la. E a obscenidade do gosto da nação, de seus valores, idioma e sensibili-

dade é apenas minimamente e contingencialmente representada pela pornografia. O “problema” do que fazer com relação à pornografia começa inicialmente com a devoção *hardcore* da nação à violência e à obscenidade.

A forma com que os EUA tratam seus fatos mais dramáticos é fazer uma lei. Como um comentarista disse, *a lei é o mito da América*. Os advogados são os nossos sacerdotes, nossos intérpretes do mito dominante que agita a civilização, codifica suas práticas e provê seus rituais. É claro que os advogados devem receber altos tributos. Então, para tratar com a pornografia, nós a declaramos fora-da-lei, e dessa forma a culpamos por incitar comportamento criminoso. Deixem-nos lembrar, no entanto, que nunca foi estabelecido em definitivo uma ligação casual entre a pornografia e um comportamento sexual criminoso. Um relatório de uma comissão do presidente Johnson publicada em 1970, o relatório Meese (1986), e o relatório do Ministério da Saúde, todos falharam em descobrir uma prova confiável que, de forma concreta, ligasse a pornografia com o comportamento sexual criminoso.<sup>12</sup>

A despeito desses repetidos achados inconclusivos, o Comitê do Judiciário do Senado estudou durante meses o Ato de Compensação das Vítimas da Pornografia. Essa lei, em sua própria forma maldosamente torta, dá um reconhecimento desajeitado ao poder da imagem de incitar o desejo. Por essa lei, como proposto originalmente, os produtores e os distribuidores de pornografia seriam considerados legalmente responsáveis pelos atos ilegais cometidos pelos consumidores de pornografia. Vítimas de crimes sexuais poderiam entrar com ações judiciais para recuperar danos de produtores, distribuidores, até mesmo atores, de materiais “obscenos”, se a vítima pudesse provar que os materiais causaram (incitaram, deflagraram, iniciaram) os crimes. Você simplesmente não pode mais ser um cidadão responsável por seu comportamento, você é mais propriamente uma vítima de *Penthouse* ou *Screw*.

Exatamente aqui podemos ver o efeito de Hera sobre nosso pensamento legal. (Afrodite escreve leis? De que tipo seriam elas? Para isso, encarrega ela advogados, ou teria ela outros meios de obtê-las?). Quando os “nove senhores” como Roosevelt chamaram a Justiça (e eu incluo O’Connor e Ginzberg entre eles) a considerar os casos de pornografia levados aos tribunais, eles se valeram de uma figura imaginária chamada de “a pessoa comum” (algumas vezes denominada “pessoa razoável”), que, “aplicando os padrões das comunidades contemporâneas, considerariam o trabalho como sendo flagrantemente ofensivo”.

Quem é essa “pessoa” fictícia? A pessoa estatisticamente comum nos Estados Unidos seria um dos casados com Hera (ou um

---

de seus ex-maridos), cujas repressões deveriam refletir todo o grupo, isto é, padrões *pequeno-burgueses*. Para essa “pessoa,” as imagens da pornografia – como a lei declara – podem ter algum apelo apenas com relação aos “interesses lascivos.” Uma vez que a porta para a pornografia foi fechada pela opinião da comunidade local, a única abertura é através do buraco da fechadura. O único acesso para um puritano é através da lascívia.

Então, quem compra pornografia? De onde vem o dinheiro? “Não é meu”, diz a pessoa razoavelmente comum de uma comunidade padrão. Ele deve vir das pessoas não razoáveis (irracionais, dementes?), não medianas (marginais?), e que não seguem os padrões da comunidade (anti-sociais?). Deve haver um montão delas com as carteiras recheadas, para manter essa indústria multibilionária que se expande cada vez mais.

A pornografia e a concupiscência parecem ser inseparáveis porque, quando as imagens lascivas são enaltecidas como objetos de estudo sobre a sexualidade, ou simplesmente colecionadas como objetos de arte erótica, ninguém parece acompanhá-las. De acordo com um relatório recente, os arquivos Kinsey estão “caindo aos pedaços”, o Museu de Arte Erótica em São Francisco está “defunto”, e o acesso ao material esparsa eventualmente reunido em coleções como as da Biblioteca Pública de Nova York é esporádico, desordenado e complicado. Além do mais, o interesse “sério” das pessoas comuns também está declinante. O presidente do Instituto de Estudos Avançados da Sexualidade reclama: “É difícil se obter suficiente pessoal treinado para avaliar todo o material que conseguimos”<sup>13</sup>.

O fato de que essas imagens, que objetivam apenas ao excitação, devam ter outras sérias conseqüências também nos leva de volta a Hera (ou à Igreja Católica Romana), que insiste que a sexualidade humana deve servir a altos propósitos. Repare que prazer, curtição, surpresa, choque, curiosidade, iniciação – ou apenas assistir – não são sérios o suficiente. Os valores priápicos e afroditicos são julgados por outros valores que passam por superiores. Hera enfureceu-se com Zeus por não manter a serviço do casamento suas fantasias namoradeiras, as quais geraram tantas formas extraordinárias de existência: sua prole. E a Igreja bradou por séculos que a sexualidade deve servir à procriação, ao casamento ou a Deus. Do contrário, fornicção e furor da carne pertencem ao Diabo. A Suprema Corte torna tudo isso bem literal, brandindo um aviso ante o imaginário lascivo de cada cidadão: se você entrar na pornografia, deve ser apenas em razão de valores científicos, estéticos ou políticos.

Políticos? Não seria a pornografia em si mesma política? Das reações de Jesse Helms e as tempestades desencadeadas em qualquer lugar onde Afrodite abertamente invada o corpo político através do

patrocínio artístico, exposições em museus ou o corpo dos políticos, ela funde as fronteiras entre a política e a pornografia. Os materiais pornográficos são *ipso facto* políticos, pois eles intencionam despertar o corpo suprimido do cidadão no qual está também o corpo político.

A virtude negligenciada do assalto letal de Andrea Dworkin e Catherine MacKinnon à pornografia é sua junção de pornografia e política. Sua ação é semelhante à minha; as conseqüências da ação, no entanto, são completamente diferentes. O argumento de que elas teriam conseguido estabelecer uma lei no Canadá, e parcialmente em Minneapolis e Indianapolis, significa mais ou menos o seguinte: porque a pornografia é uma subordinação sexual de indivíduos, a política da pornografia desloca-se dos direitos de expressão pessoal e credo (Primeira Emenda) para os direitos civis estabelecidos pela Décima Terceira e Décima Quarta Emenda proibindo a servidão involuntária e o cerceamento da liberdade. Elas argumentam ainda que, como uma demonstração da subordinação das mulheres aos homens, a pornografia é discriminativa contra todas as mulheres. Ela deve ser banida não porque ela incita à violência, mas porque ele é transgressora. Confiná-la à zona da prostituição não apenas perdoa essa servidão involuntária, mas legaliza um gueto, um quarteirão de escravos. Então, dizem elas, vamos abolir toda a pornografia porque a Primeira Emenda não pode preceder sobre a Décima Terceira, a abolição da servidão involuntária, ou a Décima Quarta, que garante os direitos civis, ou a Oitava, que proíbe punição cruel e não usual.

Defender a pornografia não significa ignorar a crueldade e a crueldade de alguma pornografia contra algumas mulheres. Mas é ignorar uma forma grosseira de pensar com relação a gênero. Cada vez que usamos a palavra "mulher" nesse contexto, precisamos perceber que ela abrange em si bilhões de pessoas do sexo feminino em particular, cada uma com milhares de peculiaridades, antipatias e gostos específicos que diferem de acordo com tempo e espaço, ambiente e gosto.

A simples pergunta: "A pornografia é danosa às mulheres?" é danosa às mulheres porque ela ignora essas diferenças individuais. A pergunta reduz todas as mulheres a um conceito de classe, e ao elevar essa classe para uma "igualdade", na verdade oprime as mulheres como indivíduos pela lógica que as força a ser incluídas *noles volens* nessa classe.

Portanto, muitas feministas recusam-se a seguir Dworkin e MacKinnon, considerando-as mais opressivas que a pornografia que elas poderiam impedir. Em primeiro lugar, porque as relações sexuais são relações e não violações *eo ipso*, sendo a força apenas uma das formas dessa relação, e não o sexo em si. Em segundo lugar, elas psicopatologizam todo o sexo: pois o sadomasoquismo, a feação

---

ou o *fisting* podem ser para alguns, às vezes, não uma privação de liberdade, mas uma prática prazerosa. Em terceiro lugar, a proibição da pornografia fecha uma indústria e, dessa forma, impede a busca da felicidade de uma pessoa em seguir uma vocação profissionalmente como atriz, *striper*, roteirista, fotógrafa ou prostituta. Nós não fechamos a indústria do vestuário em razão do trabalho infantil de costureiros imigrantes que trabalhavam em condições subumanas ou em satânicas fábricas da Inglaterra de Dickens. Leis protecionistas foram elaboradas, injustiças foram corrigidas, as condições de trabalho melhoraram. E as próprias indústrias melhoraram.

Em quarto lugar, Dworkin/MacKinnon fundamentalmente distorcem a relação homem/mulher na pornografia. Os homens lançam olhares lúbricos e gastam dinheiro *não* em função basicamente da depravação patriarcal e do poder abusivo tão alardeado na sociedade. Não; os homens são fascinados pelos mistérios revelados na pornografia, o Outro nu revelado. Eles estão, como Camille Paglia<sup>14</sup> diz, em êxtase e sob o domínio da Deusa feminina. A pornografia revela seus (da Deusa) poderes. A abolição da pornografia irá suprimir essa Deusa, e então concluo, contra as teorias de Dworkin/MacKinnon, que sua proibição não é em seu nome. De fato, Susan Griffin<sup>15</sup>, “o pensamento pornográfico é o pensamento da nossa cultura”, mas não como você discute, ou seja, por causa da inflamação dos homens, mas por causa da infiltração da Deusa.

Argumentos à parte – censurem tudo! não censurem nada! – omitem o princípio que venho elaborando nestas páginas. Qualquer que seja a violência, qualquer que seja a crueldade sadista ou a degradação que é mostrada pela pornografia, essas imagens de exploração são todas *imagens*. A pornografia, como o sufixo *grafia* declara explicitamente, pertence a uma realidade imaginal, teatro e *show*, linhas impressas em papel, pintura em tela, carretéis de filme finíssimos. Tudo feito da matéria dos sonhos, fenômenos da imaginação lasciva. Sua realidade está além da lei. Os seres humanos reais e literais que retratam essas cenas imaginárias recorreram às mesmas medidas que protegem os cidadãos contra injustiças em qualquer ocupação ou situação. Sob a lei, direitos iguais para todos, independentemente de profissão. Mas as próprias imagens estão indisponíveis para a censura, desenrolando seus *shows* no sonho e na mente, dia e noite, como funções arquetípicas da psique natural.

Dessa forma, se aceitamos o dito de Susan Griffin, “a mulher que é natureza” (*op. cit.*, p.17), então a incessante geração de imagens pornográficas não pode ser um domínio masculino ou mesmo uma perversão masculina. Como natural, elas devem ser o presente da mulher que é essencialmente natureza, o presente da Deusa a quem a própria Griffin aplaude, na forma de Afrodite *porneia*.

#### IV. Príapo e Jesus, *Pothos* e consumismo

Demos muita atenção a Príapo neste ensaio porque ele é de importância instrumental na maioria da pornografia *hardcore*, seja como o que é mostrado ou como o que é desejado. Se existe um Deus na doença, como disse Jung, esse Deus é Príapo, e não é mais sábio submeter-se ao Deus do que estar obcecado pela doença? A pornografia objetiva ressuscitar sua ereção. Pois a idéia da ressurreição divina precisa ser recapturada da usurpação cristã e colocada onde ela hoje realmente ocorre, na insurreição da carne, como Santo Agostinho chamou a seus desejos libidinosos, a ressurreição dos poderes pagãos que foram pressionados junto à carne. O primeiro sinal de sua inquietação é a loucura cor-de-rosa.

Três razões pelas quais os Deuses retornam primeiramente através da loucura cor-de-rosa, todas observadas por Freud: a) a libido sexual está no topo da pilha de dois mil anos de conteúdos reprimidos; b) é um instinto mais vigorosamente urgente; c) e, contudo, um instinto facilmente metamorfoseado em vicissitudes desviantes. A loucura cor-de-rosa invade especialmente o mundo comercial, "pornografizando" o xampu, as ilhas do Havai, os grãos de café e o queijo cremoso. A loucura cor-de-rosa vende a pele de automóveis e os corpos macios e desprovidos de pêlos anexados a aparelhos nórdicos. Todas essas imagens a que assistimos diariamente são variedades de pornografia leve, *softcore*. Romanticamente tingidas, indistintamente sensuais, languidamente excitantes. No entanto, o Deus, ou o *daimon*, aqui é menos Hermafrodito, o maluco, ou Príapo, o pintudo, e mais seu adorável irmão, Eros. É dele o apelo inflamado, a sedução extraordinária, a constante corte à alma, tentando a psique a se entorpecer de desejo – siga-me, venha voar comigo, eu lhe propiciarei voluptuosidade. Vocês se lembram de que Eros e Psiquê tiveram um filho (Afródite era sua avó) chamado *Voluptas*, voluptuosidade, definida pelo *Dicionário de Inglês* de Oxford como "pertencente a, derivado de, relativo à ou caracterizado pela gratificação dos sentidos, especialmente numa forma refinada ou luxuriante; marcado pela indulgência em prazeres sensuais". É precisamente isso que a aura do consumismo oferece: indulgência em prazeres sensuais.

O consumismo, é claro, atrai a psique porque a psique está sempre encantada por Eros. Ela não pode fazer nada, a não ser comprar, já que o *shopping center* e o catálogo de compras são os lugares onde Afródite trabalha sua sedução e onde a narrativa de Eros e Psiquê se apresenta em nosso tempo. Sempre que somos seduzidos, a psique está presa nesse mito. E quero defender essa venda suave de sexo contra os proponentes do *hardcore*. Eles querem fotos de virilhas e órgãos sexuais. Nenhuma embalagem

---

para camuflar, nada de romance, nada de contraluz, nada de passagens cinematográficas fundindo-se lentamente.

O critério crucial do conteúdo *hardcore* é uma presença direta concreta; nada escondido, nada faltando. O reverso desse literalismo sexual ultra-unilateral é a censura pudica que cobre tudo, ou seja, literalismo moral ultra-unilateral.

A guerra entre esses dois aspectos de Priapo continua através dos séculos, porque existe sempre o medo de que o demônio venha a pular para fora da imagem, para fora da página, direto para o seu colo, assim como a fagulha de que Malraux fala que pula de uma pessoa para outra através de um objeto de arte. A fagulha da estimulação está à espreita; sua imaginação erótica pode ser ativada. Daí a censura: notória é aquela da Igreja sobre o *Último Julgamento* de Michelangelo na Capela Sistina. Até mesmo a Bíblia já foi considerada pornográfica, censurada e teve partes banidas.

Flaubert escreveu sobre essas folhas de parreira e véus de uma forma tão ácida que eu não resisto a um pequeno excerto: Flaubert disse que poderia

ter dado uma fortuna para saber o nome, idade, endereço, profissão e o rosto do cavalheiro que inventou para as estátuas do Museu de Nantes estas folhas de parreira feitas de lata que pareciam como dispositivos desenvolvidos para desencorajar o onanismo. Esculturas como o *Belvedere de Apolo*, o *Lançador de Disco* e um tocador de gaita foram equipadas com estas vergonhosas gavetas de metal... afixadas com parafusos aos membros destas pobres figuras de pedra agora lascando-se de dor... Por entre a estupidez generalizada que nos rodeia, que alegria é encontrar... ao menos uma verdadeiramente fantástica idiotice, uma gigantesca estupidez...<sup>16</sup>

Meu ponto é que a cobertura consubstancia o priápico, transforma o atlético lançador de disco, por exemplo, numa figura pornográfica. A estupidez burra (objeto da gozação de Flaubert) pertence a Priapo. As estátuas passam de uma arte despida a uma nudez pornográfica em consequência das "vergonhosas gavetas de metal". Para a imaginação lasciva, a importância de uma cobertura sugere que as imagens de nudez de Mapplethorpe são menos pornográficas do que o *Belvedere de Apolo*, que convida a uma olhada marota. Até mesmo Afrodite aparece em seu banho parcialmente virada, parcialmente coberta, no entanto nua e exposta. Presença e ausência, ambas, pois a ausência faz o coração mais afetuoso.

Todavia, como eu disse, os defensores do *hardcore* querem uma exposição total. Por exemplo, Aretino, um jornalista da época do Renascimento e um descobridor de talentos pornôs, escreveu:

Que mal há em se ver um homem montado sobre uma mulher? Por acaso devem as feras ser mais livres do que somos? Nós deveríamos levar *aquela coisa* que a natureza nos deu para a preservação das espécies numa corrente em nossos pescoços ou como uma medalha em nossos chapéus; pois esta é a fonte de onde fluem os rios de seres humanos... aquela coisa fez você... ela criou a mim, e eu sou melhor do que um pão. Ela produziu os Bembo, os Molzas, os Varchis, os Ugolin Martellis... os Tizianos e os Michelangelos, e após eles os Papas, os imperadores e reis. Ela gerou rapazes simpáticos e mulheres bonitas com seu "buraco sagrado". Deveríamos celebrar tudo isto estabelecendo dias sagrados e especiais e festividades em sua honra, ao invés de confiná-lo em pequenos pedaços de pano ou seda. As mãos dos homens poderiam ser bem escondidas, uma vez que elas jogam a dinheiro, prestam juramentos, praticam a usura, fazem gestos obscenos, rasgam, empurram, socam, ferem e matam.<sup>17</sup>

Hoje em dia Aretino seria um desses que discutem para conseguir mais genitais na televisão e menos armas de fogo.

Temo que nem Flaubert nem Aretino percebem que as folhas de parreira de lata ou os pequenos pedaços de pano pertencem essencialmente ao priápico. A cobertura é essencial para o excitação do priápico porque ela convida à fantasia além do que é apresentado, "fetichiza" ainda mais fortemente uma imagem excitante.

Esse argumento nos obriga a reler a mais importante de todas as coberturas de nossa cultura, o Jesus nu da Crucificação. Aqueles véus, pedaços de tecidos e telas artisticamente colocadas entre nós, os espectadores, e seus genitais não são simplesmente para ser interpretados como uma censura literal à sua sexualidade literal, para banir o sexo da mente de seus devotos.<sup>18</sup> Esses disfarces que escondem e ao mesmo tempo indicam servem como um gesto suavizado da parte de uma Igreja muito sofisticada (cujas regras controlaram conscientemente por séculos a feitura de imagens de objetos religiosos). Coberturas sugestivas e discretamente colocadas fascinaram os adoradores deste que é o mais sagrado dos ícones, o Deus nu, atando-nos à imagem de uma forma erótica, apaixonada, excitante, em cada dobra da roupa, do ramo, dos membros, ou folha, ou mão entreaberta, fechando o que é literal e abrindo para o imaginável, o significante, reluzindo o fervor da fantasia. O ícone determinante da consciência religiosa de nossa cultura, porque ele é priápico tanto na sua presença quanto na sua ausência genital, é um emblema suave, *softcore*, por excelência. E não digo isto como um insulto.

O suave leva a Eros, como Platão disse. Assim, eu, Afrodite, sou a favor do que é suave. Mas será que os humanos alguma vez poderão captar totalmente a natureza de Eros? Será que percebem que parte de sua natureza descende daquele parente, Penia (necessidade) que está sempre a desejar, como foi dito no conto do *Symposium* por

---

Sócrates (um de meus amantes eternos)? Esta insatisfação inata reaparece como uma figura interna dentro de Eros chamada *pothos*<sup>19</sup> ou anseio, um desejo pelo que não está aqui, concreto, agora, seguro, conhecido e vermelho, porém distante, difuso, róseo. A pornografia suave anseia pelo inatingível, infundindo banalidades comerciais com a promessa de doçuras lascivas, como a garota do anúncio na televisão chupando seu proibido Fuzen Gladje.

O tema dominante em toda a pornografia leve é a tentação transgressora, além dos limites do real e do usual, como o romance popularesco na prateleira da loja de conveniências. A pornografia suave oferece sexo transfigurado em mistério, a sacralização do sexo redimida da conformidade secular pelo *charis* de Afrodite, a graça e o charme do desconhecido como o novo. Ele liberta o coração ansioso por uma "primeira vez" *in illo tempore*, um tempo mítico intocado por encargos terrenos, uma nova pessoa de uma nova maneira num novo lugar, corpos sem respiração enganchados em espaço sagrado, todas as ausências agora presentes num quarto lúgubre na beira de uma rodovia expressa.

Então eu, Afrodite, e meus meninos, banidos da civilização secular, retornamos ao seu âmago através do deslumbramento do consumismo que nos faz querer, desejar, alcançar (*orexis*, palavra grega para apetite, que vem originalmente de "esticando", como com os dedos). E apetite traz em si *petere*, procurar, correr atrás (petição como pedido, súplica), e petulância, aquele sentimento quando você não recebe aquilo pelo que implorou. Dentro do apetite para as compras e os dedos esticados do consumismo está *ptero*, a asa de um pássaro; nossa mão esticada, uma asa de pássaro. A mão humana é filogeneticamente homóloga à estrutura de uma asa, de forma que o alcance do desejo é a asa de um pássaro. Tão arcaicos como os pterodátiles são os dedos voadores dos espíritos ansiosos examinando cuidadosamente as prateleiras de itens em promoção na sua Wal-Mart local.

Muito simples: a loucura cor-de-rosa de Afrodite reina no mundo *sub-rosa*, sob o disfarce da economia consumista. É claro que fazer compras e assistir televisão são respectivamente a primeira e a segunda atividade de lazer do povo americano. Por meio de sua sedução, ela mantém o mundo girando, comprando. O governo elabora leis contra a bebida, contra o fumo e divulga um "não" às drogas. Mas quem vai proibir as compras, e como? O quê, não tem mais catálogos???

Se fosse para contar a verdade, fui eu, Afrodite, que *inventei* a pornografia suave, *softcore*. É como eu capturo uma cultura com uma esperança rosa, um desejo por asas. E é muito mais efetivo do que a pornografia *hardcore* porque tem a força de um sintoma: tanto

nega quanto oferece o que a psique quer. A pornografia suave é um compromisso, assim como disse Freud (outro dos meus filhos?) de todos os sintomas. Ela convida o anseio da alma pela beleza e pela mágica de Eros, mas apenas atormenta com fantasias de um amante fantasmagórico desconhecido, invisível, como meu menino Amor na noite de Psiquê, simultaneamente presente e ausente.

Lembrem-se: além dos hábitos esfriados da luxúria no casamento, a luxúria *executada*<sup>20</sup> tem apenas duas escolhas, a neurótica ou a psicopática. Ou a idealização sentimental de um filme romântico, ou a trepada escrachada de estranhos sem passado nem futuro. O próprio Freud disse que o real não satisfaz a libido sexual, e Reich deu sua vida tentando “fazer a coisa certa” ao literarizar o cósmico *pothos* em energia *orgone*. Somente *pothos* preenche a complexidade invisível da alma porque *pothos* não pode acontecer. Assim como a conjunção alquímica, ele é um sonho, um milagre no vaso de vidro da realidade imaginal.

Da forma como eu vejo as coisas, a pornografia suave não é uma idealização do sexo, como os freudianos de barbas grisalhas (Anna também) poderiam dizer, e por isso uma defesa contra a realidade dura. Mais propriamente, ela é o aspecto celestial que eu, esta Deusa, ofereço diretamente ou por intermédio de um dos meus filhos, lembrando à alma que ela deve sempre servir em meu templo, onde sempre ficará suscetível a uma maravilhosa elevação deste mundo e saudosa de um outro, platônico, romântico, preenchendo este mundo consumista com o brilho dourado de Afrodite Urânia, esta radiação alienígena que foi sempre o objetivo principal de meu ser e a principal razão do meu sorriso.

E assim o consumismo é muito mais efetivo, e mais prazeroso, do que a censura, porque ele desvia, ao invés de castrar o desejo. Os ataques moralistas à indústria da pornografia *hardcore* não servem, de fato, aos negócios do varejo? O mundo dos negócios parece reconhecer que, se a pornografia *hardcore* fosse prevacente, as imagens francamente luxuriantes tirariam a loucura cor-de-rosa do mercado. Então os lojistas poderiam talvez escapar à armadilha do enigma do consumidor como foi dito por Eric Hoffer: “Você nunca obtém o suficiente daquilo que você realmente não quer”.

## V. Curiosidade como coragem

Gostaria de colocar o que estou escrevendo aqui dentro do campo do heroísmo psicológico tal como praticado pelos fundadores da terapia – os psicanalistas de Viena e Zurique, os clínicos de Paris e Nancy, os psiquiatras dos asilos da Alemanha e da Inglaterra, esses pioneiros que eram corajosamente curiosos sobre os caprichos da

---

imaginação humana, e cujo terreno eram os inaceitáveis e implacáveis humores, luxúrias e obsessões que alimentavam as raízes da imaginação em cada cidadão, encarcerado ou nas ruas.

Nosso trabalho sempre foi em defesa do oprimido ao invés da conciliação com o opressor. A terapia toma o lado das vítimas. Mas hoje fica difícil distinguir quem é a vítima e quem é o opressor. Seremos nós vítimas da pornografia ou será a pornografia a vítima? A imaginação lasciva é perseguida pelo puritanismo vitoriano cujas raízes vão fundo nas fundações da ortodoxia religiosa que não permite à mente sua natureza e ao sonho seu prazer sexual, condenando as aberrações ao que é politicamente correto. Essa perseguição separa de tal forma a luxúria das imagens e as imagens da luxúria, que as imagens perdem sua vitalidade instintiva e, pior, a luxúria perde sua imaginação, achando uma satisfação substitutiva em atos literalmente brutais. Um círculo vicioso de literalismo cria aquilo que ele deveria impedir, de forma que o censor talvez seja mais uma causa adjacente da violência sexual do que aquilo que é censurado.

As sementes desse literalismo foram entregues diretamente a Moisés (*Exodus* 20) num mandamento contra imagens gravadas. O Todo-Poderoso advertiu a Moisés que qualquer imagem gravada – até mesmo de pássaros e peixes – infringia Sua Onipotência e deveria então ser considerada mais abominável, num sentido cósmico, do que pecadilhos comuns como a mentira, o furto, o adultério e o assassinato. De uma forma clara, qualquer imagem é uma grave ameaça para a mente monoteísta. Entretanto, deixem-nos lembrar que a ordem dizia que não se podia fixar em pedra ('gravar' quer dizer 'cinzelar') qualquer fantasia que fosse, incluindo, portanto, a fantasia da proibição da gravação da imagem. Isso sempre foi reconhecido por observadores judeus que regularmente apresentam os Mandamentos em forma de ícones e de forma irônica, como duas tábuas de pedra gravadas. Então, colocar o mandamento contra a idolatria num nível monoteísta de apenas uma proibição é em si uma literarização da própria instrução de não literarizar, dessa forma assentando o próprio mandamento em pedra, transformando-o em um ídolo imóvel, perdurado até os dias de hoje como um dos esteios do fundamentalismo.

Mas isso é apenas a metade; a outra metade ocorre em *Mateus* (5:28), em que somos levados a não fazer nenhuma distinção entre uma imagem lasciva na mente e o efetivo adultério no comportamento. Essa foi a passagem que trouxe problemas para Jimmy Carter. Numa entrevista para *Playboy* ele admitiu ter olhado com desejo. Corajosamente ele admitiu ceder a imagens lascivas. Para os leitores literais de *Mateus*, Carter cometeu adultério, pois, para o ortodoxo,

não existe uma diferença fundamental entre aquele que imagina e aquele que faz.

Não podemos então concluir agora que a questão básica da pornografia não é nem a obscenidade, nem a sexualidade? É o literalismo, a mentalidade estreita que lê as imagens de forma não-imaginativa, e é, dessa forma, ameaçada por elas, e então é levada a controlar todas as imagens, especialmente aquelas que são claramente vitais, isto é, dotadas de potencial sexual.

Referindo-me a *Mateus* e ortodoxia, estou nos lembrando do investimento do cristianismo no controle das imagens lascivas, uma preocupação sem fim que não começou com as obsessões dogmáticas do atual papa. Ela começou há séculos quando o cristianismo tomou forma confrontando-se com o paganismo, como os cristãos chamavam as religiões contemporâneas pelas quais ele estava rodeado. A luta contra a pornografia é a luta contra o paganismo. E os Deuses e Deusas pagãos retornam, assim como o reprimido sempre retorna, disse Freud, através do mais vulnerável lugar da doutrina cristã: sua *lacunae* com relação ao prazer, ao corpo, e à imaginação mítica. Afrodite, Priapo, Perséfone, Pan, Eros, Dioniso, Zeus – estes em especial são os Deuses que estão retornando. A pornografia é onde os Deuses pagãos caíram e o modo como eles forçam a si mesmos de volta às nossas mentes.

Devido às suas presenças, eu não posso apoiar qualquer censura que seja. Eu sou obrigado a validar toda a pornografia com base na sua importância para a ressurreição da imaginação arquetípica. Quero encorajar a curiosidade nela, ou o que é agora condenado como “interesses lascivos.” Eu me coloco contra os escritores cristãos, como Fenelon (1651-1715), que elegeu a curiosidade como o primeiro dos pecados, acima até do orgulho. Antes de escolhermos entre as partes, vamos primeiramente aceitar o todo, de outra forma a diferenciação transforma-se em mais uma insidiosa supressão. Como Thomas Jefferson disse, “De quem vai ser o pé para ser a medida pela qual os nossos serão cortados ou esticados?”. Os estatutos contra a agressão e a servidão involuntária, os quais protegem os menores e aqueles em posições de dependência, lidam suficientemente com as injustiças onde quer que elas ocorram na sociedade, incluindo a indústria da pornografia. A pornografia não é um caso piorado de exploração e abuso de crianças, de corpos, de mulheres ou de crueldades físicas.

A guerra contra a pornografia é apenas obliquamente motivada pela piedosa defesa de crianças infelizes, a proteção de mulheres exploradas e a salvaguarda de valores familiares decentes. A guerra é a velha luta da iconoclastia contra as imagens, dos espíritos elevados e nobres contra as inclinações naturais da alma, da pureza contra

---

o prazer, do sentimentalismo contra Saturno, das regras idealizadas contra os fatos da vida, ou ainda dos nobres Deuses do Olimpo contra os poderes do campo, do solo e do Mundo das Trevas, Hades. Afrodite combina ambos: *porne* e *urania*; assim como Príapo era um protetor contra a má sorte e um fértil jardineiro, e também um assustador e grotesco símbolo fálico.

A supressão da pornografia começa por confundir o grafismo sexual com o obsceno, dessa forma rebaixando o nosso baixo ventre a uma baixaria imunda. Esse é o principal modo da iconoclastia em nosso tempo e, pela lei psicológica do *pars pro toto* (uma parte representa o todo), pornografia nossos corpos nus e degrada qualquer tipo de sexualidade. A primeira loucura obscena necessita da secundária loucura cor-de-rosa do consumismo. Além disso, essa loucura obscena cria a convenção da vergonha, aquela censura interiorizada que inibe sérias e racionais pessoas da comunidade, como eu e você, de bater papo sobre pornografia. Passa a ser apenas conversa sobre sacanagem.

Bem, quero falar de sacanagem – com vocês – políticos sacanas. A luta política é sobre o controle às respostas do corpo humano ou, como Thomas Szasz diz, controle do corpo do cidadão pelo Estado, também conhecido como escravidão. Talvez a pornografia necessite de um *lobby* comparável ao da Associação Nacional do Rifle. Pois o direito constitucional de portar armas que tanto é proclamado por cidadãos hoje em dia depende, antes de mais nada, de um corpo estimulado e apropriado, resgatado do controle do Estado, de forma que o cidadão possa portar essas armas com responsabilidade cívica, ao invés de uma ira vingativa aleatória.

A pornografia então torna-se tão vital para o nosso presente e futuro político como outras áreas da liberdade corporal; os direitos de reunião e expressão; de votar livremente; a abolição da servidão; direitos de aborto; o direito de terminar a vida corpórea; de ingerir substâncias de sua própria escolha; de ser protegido pela lei contra agressões físicas, discriminação, exploração e punição injusta.

A essas liberdades fundamentais estou adicionando o direito de fantasiar. A fantasia é natural dos seres humanos, tão irresponsável como os nossos outros instintos. Assim, ela é mais do que um luxo pessoal, mais do que uma necessidade básica. A fantasia é também uma responsabilidade humana coletiva, chamando a uma participação consciente, corajosa e alegre dos cidadãos no imaginar lascivo. Fantasias pornográficas exigem seu lugar no corpo político como parte de sua vitalidade instintiva, de outra forma a sobrevivência da psique e o bem-estar da sociedade estarão ameaçados. Se a pornografia, como nós a definimos, não encontra apoio na sociedade e, pelo contrário, tem que enfrentar a eliminação pela sociedade,

então os cidadãos e a nação declinam numa vitimização agressiva, vergonhosa, passiva, enlaçada por suaves fitas rosas e chicoteadas pelo frenesi do consumismo.

Tradução:  
Gustavo Barcellos

## Notas

- 1 Para um soberbo capítulo sobre Píriapo, veja Rafael López-Pedraza, *Hermes and his Children*, Zurique: Spring Publications, 1977 (*Hermes e seus filhos*, São Paulo: Paulus Editora).
- 2 Walter Burkert, *Ancient Mystery Cults (Antigos cultos dos mistérios)*, Cambridge: Harvard UP, p. 105.
- 3 Justin de Monoimos, um gnóstico, considerava Píriapo e o Deus Pai como sendo apenas um e o mesmo. Geoffrey Grigson, *The Goddess of Love*, Londres: Constable, 1976, p. 81.
- 4 O melhor guia contemporâneo para descobrir os efeitos de Afrodite na vida humana é *Pagan Meditations*, de Ginette Paris, Dallas: Spring Publications, 1986.
- 5 David L. Miller, "Christ, The Good Sheperd", em seu *Christs*, Nova York: Seabury Press, 1981, p. 3-52, para uma soberba análise da figura do Pastor.
- 6 Um dos maiores jardineiros de todos os tempos foi Thomas Knight, irmão mais novo de Richard Payne Knight, apelidado de "Cavaleiro Píriapo" (1750-1824), que homenageou seu deus com o primeiro tratado moderno (1786), *A Discourse on the Worship of Priapos*. O dinheiro ganho por Richard sustentou os empenhos de Thomas – um presente da fertilidade de Píriapo? Grigson, *op. cit.*, p. 80.
- 7 K. Kerényi, *Zeus and Hera*, Princeton: Princeton University Press, 1975, p. 99.
- 8 Thomas Wright, "The Worship of the Generative Powers" [1866], em *Sexual Symbolism: A History of Phallic Worship*, Nova York: Julian, 1957, p. 100.
- 9 Compare com James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916], Harmondsworth: Penguin, 1976, p. 205: "Os sentimentos excitados pela arte imprópria são cinéticos, desejos ou abomináveis... As artes que os excitam, pornográfica ou didática, são então artes impróprias".
- 10 Murray S. Davis, *SMUT – Erotic Reality/Obscene Ideology*, Chicago University Press, 1983, p. 238.
- 11 "The Sex Panic: Women, Censorship and Pornography", New York: Nat'l Coalition Against Censorship (Relatório da Conferência, Maio 1993), p.12.
- 12 Os ítems legais e sua história são detalhadamente discutidos, e vastamente documentados, por Edward de Grazia em *Girls Lean Back Everywhere: The*

- 
- Law of Obscenity and the Assault on Genius*, Nova York: Random House, 1992; D. A. Downs, *The New Politics of Pornography*, Chicago University Press, 1989.
- 13 Stacey D'Erasmus, *Pornography Archives*, Língua Franca, Junho/Julho 1992, p. 51-52.
  - 14 Melanie Wells, *Woman as Goddess: Camille Paglia Tours Strip Clubs*, Penthouse, Outubro 1994, p. 58 ss.
  - 15 Susan Griffin, *Pornography and Silence: Culture's Revenge Against Nature*, Nova York: Harper & Row, 1981, p. 3.
  - 16 Gustave Flaubert, *Voyages*, vol. I, p. 203.
  - 17 Citado por Pietro Aretino em *Lettere il primo e il secondo libro* in I Modi, *The sixteen Pleasures – An Erotic Album of the Italian Renaissance*, ed. Lynne Lawner, Evanston Ill.: Northwestern University Press, 1988, p. 9.
  - 18 Veja a sensacional monografia, convincentemente argumentada e cuidadosamente documentada, de Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Cambridge: MIT Press, 1983.
  - 19 Eu discuti *pothos* com alguma profundidade em meu *Loose Ends*, Dallas: Spring Publications, 1975, p. 49-62. Sobre a relação entre *pothos* e perversão, veja Al Lingus, "Lust", em *Spring 51*, e Davis, *SMUT*, op. cit., p. 238, que escreve: "O sexo, sendo breve, não é tanto um desejo deste mundo quanto do outro mundo...".
  - 20 Veja Al Lingus, "Lust", em *Spring 51*, e seu livro subsequente, *Abuses*, Berkeley: California University Press, 1994.

Artigo



## Sobre a Imaginação Ativa

Paulo José Baeta Pereira\*

**Sinopse:** A proposta deste ensaio é colocar o leitor em contato com o método criado por C. G. Jung para exploração das imagens emergentes do inconsciente, que ele denominou *imaginação ativa*. Nele encontramos referências ao excelente trabalho, realizado por Joan Chodorow, de compilação de todos os escritos de Jung sobre o assunto e publicados no livro *Jung on Active Imagination*. Encontraremos também aí o desdobramento do método em sete etapas, apresentado pelo analista junguiano suíço Franz-Xaver Jans em seu livro *O portal para o lado de trás do coração*.

**Palavras-chave:** imaginação ativa, imagem, inconsciente, simbolismo, transformação.

**Resumen:** La propuesta de este ensayo es colocar al lector en contacto con el método creado por C. G. Jung para exploración de las imágenes emergentes del inconsciente, que él denominó *imaginación activa*. En él encontramos referencias al excelente trabajo realizado por Joan Chodorow de reunir todos los manuscritos de Jung sobre el asunto, publicados en el libro *Jung on Active Imagination*. Encontraremos también ahí el desdoblamiento del método en siete etapas, presentado por el analista junguiano suizo Franz-Xaver Jans en su libro *El portal para el lado de atrás del corazón*.

**Palabras Clave:** imaginación activa, imagen, inconsciente, simbolismo, transformación.

**Abstract:** The purpose of this essay is to present the method created by C. G. Jung to explore the images emerging from the unconscious, which he called *active imagination*. In it we will find references to the extraordinary work done by Joan Chodorow of collecting all the writings of C. G. Jung on the subject and its publication on the book *Jung on Active Imagination*. We will find too the development of the method in seven stages, presented by the Swiss Jungian Analyst Franz-Xaver Jans in his book *The gate to the back side of the heart*.

**Key Words:** active imagination, image, unconscious, symbolism, transformation.

---

\* Paulo José Baeta Pereira é psicólogo pela Universidade de Zurique, doutorando em Artes pela Unicamp, analista junguiano pelo Instituto C. G. Jung de Zurique, membro da Diretoria do IPAC (Instituto de Psicologia Analítica de Campinas), da Associação Junguiana do Brasil (AJB), da Association of Graduates in Analytical Psychology (AGAP), Zurique, Suíça, e da International Association of Analytical Psychology (IAAP) e presidente da Associação Auroville International Brazil.

## **Prelúdio**

*Um produto é criado, que é influenciado tanto pelo consciente como pelo inconsciente, incorporando a luta do inconsciente pela luz, e a luta do consciente pela substância.*

(JUNG, CW8, §168)

O ponto é que você começa com uma imagem... Contemple-a e observe cuidadosamente como a figura começa a desdobrar-se ou a mudar. Não tente fazer algo dela. Não faça nada a não ser observar quais são as suas mudanças espontâneas. Qualquer figura mental que você contempla deste jeito vai mudar mais cedo ou mais tarde através de uma associação espontânea que causa uma pequena alteração da figura. Você deve cuidadosamente evitar de saltar impientemente de um assunto para outro. Agarre-se àquela imagem que você escolheu e espere até que ela mude por si mesma. Observe todas estas mudanças e eventualmente entre você mesmo para dentro do quadro, e se por acaso for uma figura falante, diga então o que você tem a dizer a esta figura e ouça o que ele ou ela tem para dizer (JUNG, 1973).

Neste trecho de uma carta ao sr. O. datada de 7 de maio de 1947, Jung dá uma explanação concisa do processo de imaginação ativa, como ele o concebeu. Joan Chodorow, na introdução do livro *Jung on Active Imagination (Jung sobre a Imaginação Ativa)*, no qual ela coleta e reúne os escritos mais relevantes de Jung sobre o assunto, descreve de uma maneira muito viva como Jung desenvolveu esse método de lidar com imagens do inconsciente a partir de sua própria luta interna.

Jung descobriu a imaginação ativa durante os anos 1913-16. Em seguida ao rompimento com Freud em 1912-13, ele estava desorientado e experimentou um tempo de intensa reviravolta interna... Ele sofreu de letargia e medos; seus humores ameaçavam tomar conta dele. Ele teve que encontrar um caminho, um método para curar-se a partir de dentro. Como não sabia o que fazer, ele decidiu conectar-se com os impulsos e imagens do inconsciente (CHODOROW, 1977, p. 1).

Por exemplo, um dia sentado à sua escrivaninha, ele pensava em seus medos e começou a explorar a estranha paisagem interna, onde encontrou a primeira de uma longa série de figuras internas. Estas fantasias aparentavam personificar seus medos e outras emoções poderosas. Com o passar do tempo, ele se deu conta de que, quando conseguia traduzir suas emoções em imagens, se sentia internamente acalmado e seguro. Ele percebeu então que sua tarefa era encontrar as imagens contidas nas emoções... O processo conduziu-o a uma descarga enorme de energia, assim como a percepções, que lhe deram uma orientação nova (CHODOROW, 1977, p. 2).

A autora apresenta esta conclusão, de enorme importância para a compreensão histórica da psicologia junguiana:

Muitos dos conceitos fundamentais da psicologia analítica de Jung vêm de suas experiências com a imaginação ativa. [...] Ele nos lembra que a imaginação ativa é um processo inato, natural. Apesar de poder ser aprendido, não é tanto uma técnica, mas muito mais uma necessidade interna (CHODOROW, 1977, p. 2-3).

Durante os quatro anos finais de minha formação como analista junguiano no Instituto C. G. Jung de Zurique, tive a oportunidade de participar de um grupo de vivência em imaginação ativa, composto exclusivamente por analistas recém-formados e por candidatos em formação no instituto acima referido. O trabalho era conduzido por Franz-Xaver Jans, um analista didata do Instituto Jung de Zurique, com muitos anos de experiência com imaginação ativa e um dos especialistas no assunto. O trabalho cobria diversas facetas.

## I. Uma imersão completa

Antes de mais nada, como vemos acima nas citações de Jung e de Chodorow, não podemos nos submeter a um tal treinamento sem uma imersão completa de nós mesmos no processo. Isso significa um trabalho interno intenso, no qual a *prima materia* não é nada mais do que nós mesmos, o que somos como indivíduos naquele exato momento, potencialmente ou manifestamente. Jans escreve em seu livro *Das Tor zur Rueckseite des Herzens (O Portal para o Lado de Trás do Coração)*:

Minha experiência existencial humana deveria se manifestar na imaginação ativa, e desta maneira encarnar-se em um acontecimento concreto, no qual eu enquanto pessoa estou completamente incluído. Ao passar por este acontecimento a pessoa será confrontada com as dimensões opostas de sua experiência intra-psíquica e desafiada a tomar uma posição (JANS, 1994, p. 125).

E conclui sua reflexão com uma observação, igualmente apontada por Chodorow, e que também ouvi da boca de vários analistas em seminários sobre o tema: "Portanto, é necessário um ego forte, de modo a nos expormos a tal procedimento, pois senão corre-se o perigo de uma inundação pelos conteúdos do inconsciente" (JANS, 1994, p. 125).

## II. O processo grupal

Um outro aspecto quando se trabalha em grupo, como foi o nosso caso, é o processo. Quem já está familiarizado com materiais oriun-

---

dos diretamente do inconsciente sabe o quanto eles são facilmente contaminadores. Cientes disso, demos uma atenção especial para os sinais de interferência interpessoal e aprendemos a lidar com ela de uma maneira construtiva. Isso requer de cada um dos participantes um senso claro de limites e a necessidade de permanecer conectado com o próprio centro. Ao mesmo tempo, os indivíduos desenvolvem um tipo de transparência um para o outro, que se baseia em um sentido indispensável de confiança e confidencialidade. O uso de certas estruturas básicas e uma espécie de ritual não convencional, que pode se inspirar em rituais tradicionais de culturas e religiões diversas, ajudam a criar o continente necessário para o estabelecimento dessa confiança.

### III. A técnica

O terceiro aspecto é o aprendizado da técnica, com seus potenciais diversos e as possibilidades que contém e oferece. Na abordagem de Jung, segundo Chodorow, "a imaginação ativa tem duas partes ou etapas. Primeiro, 'deixar o inconsciente emergir'; segundo, 'entender-se com o inconsciente'" (CHODOROW, 1997, p. 10). Ela apresenta em seguida as diferentes etapas de trabalho nas abordagens de Marie-Louise von Franz, Janet Dallet e Robert Johnson, mas conclui: "Cada autor tanto reflete como estende a descrição de Jung em duas partes. Olhando conjuntamente para eles me lembro de que há muitas maneiras de abordar a imaginação ativa. Talvez, no sentido mais profundo, cada um de nós deve encontrar sua maneira própria" (CHODOROW, 1998, p. 11) .

Jans (1994, p. 128-136) estrutura seu trabalho com a imaginação ativa em sete etapas, as quais apresento resumidamente a seguir.

1. *Definição e depuração dos motivos interiores e da atitude pessoal.* Precisamos estar seguros se estamos prontos "para nos confrontarmos com os poderes numinosos dentro das profundezas da nossa alma. Este processo pode ser doloroso, porque transformação está sempre conectada com soltar e liberar, afim de que a nossa própria verdade possa ser encontrada". Para que isso aconteça sem perigo, precisamos ser capazes de permanecer conscientemente centrados.
2. *Parar internamente.* "Eu me distancio interiormente do carrossel do ego e dos acontecimentos do mundo, vou para o meu centro. [...] Eu dou um passo para fora do tempo e do espaço e me torno um observador da vida. [...] Este sustentar internamente exclui qualquer atribuição de valor, avaliação, julgamento e consideração". Isso implica, no entanto, uma conexão concreta e sensível, no decorrer do trabalho, com o fluxo de energia no corpo, nos sentimentos, na vontade e na mente.

3. *Deixar vir.* Esta etapa corresponde à primeira fase proposta por Jung: “deixar o inconsciente aflorar”. A pessoa, no processo de uma observação desapegada, simplesmente registra o que está acontecendo. “A atitude básica do ‘deixar vir’ é como a de um agricultor, que deixa crescer, e não como a de um caçador, que quer ter”. Jans fala aqui de “animismo”. Como nos sonhos, contos de fadas, mitos e lendas, aqui também plantas, animais, objetos e elementos e seres da natureza podem falar e comunicar-se.
4. *Escolher e entrar ativamente no acontecimento interior.* É aqui que o processo de imaginação assume uma conotação ativa. A partir da posição de observador a gente escolhe um ponto, momento ou lugar onde, de acordo com uma necessidade ou urgência interior, entra ativamente na situação que está acontecendo, dá um passo para dentro da paisagem interior. Para que isso aconteça, é necessário que o mundo imaginativo no qual estamos neste momento represente para nós uma dimensão “real”, uma realidade manuseável. Jans chama a atenção para a correspondência que pode acontecer entre um acontecimento na imaginação ativa (nesta fase) e acontecimentos na vida real. Os dois níveis podem interagir. Assim, um problema modificado ou resolvido no processo imaginativo trará suas conseqüências na vida real. Essa é exatamente uma das características do trabalho de imaginação ativa e o que define sua efetividade. Nessa exploração encontramos problemas não apenas de ordem pessoal, mas também familiar, ancestral e coletiva.
5. *A conclusão ativa ou o retorno à “praça do mercado”.* Do mesmo modo que escolhemos conscientemente o momento de entrar no acontecimento interior, é necessário saber quando e como sair dele. Como Jans o coloca: “O sentido desta atividade não é afundar no mundo interior da *phantasia vera* (fantasia pura) e negligenciar os deveres que nos esperam no mundo exterior. Por isso [...] eu desvio vagarosamente o olhar interior da imagem do mundo interior e me oriento mais uma vez em direção à realidade externa”.
6. *Dar expressão à experiência interior.* Isso pode ser feito por meio de pintura, modelagem, improvisação de movimento ou musical, em caixa-de-areia ou por outros meios, de acordo com a inclinação da pessoa. O que é importante é que a experiência encontre sua expressão em uma forma externa. No processo de dar uma forma (como quando escrevemos um sonho), outras coisas que ainda não estavam claras até esse ponto podem emergir; acontecem conexões internas, um sentido pode ser

---

revelado, uma questão, levantada. Pelo processo de colocá-lo para fora por um meio criativo, atribuímos a ele uma forma que pode ser confrontada e comprovada. O imaginado ancora-se então na realidade exterior.

7. *A conseqüência ética.* Jans chamou a atenção para a ênfase que Jung sempre colocou sobre o sentido de responsabilidade com a vida, com o mundo e com a humanidade. E isso não começa amanhã ou em algum ponto distante, mas aqui, no limiar do portal para o lado de trás do coração, tão logo deixamos a dimensão interior, tão preciosa para nós, sair de nossos sonhos, fantasias e sensações internas. "Há um velho princípio da alquimia mística que diz: o que está fora é como aquilo que está dentro; o que está acima é como aquilo que está abaixo; o que está na frente é como aquilo que está atrás; o que está à direita é como aquilo que está à esquerda" (p. 123). É nossa tarefa tocar a nossa nota na sinfonia da criação. Senão, ela fica incompleta. O que essa nota é cabe a cada um descobrir.

#### **IV. Análise do material colhido**

Um outro aspecto prático do trabalho consiste na análise do material desenvolvido a partir da imaginação ativa. No trabalho com Jans, a sexta etapa foi feita principalmente escrevendo, pintando ou desenhando. Portanto, a interpretação de imagens tornou-se uma parte imprescindível da sétima etapa, em especial a relação com a dimensão simbólica do espaço. Foi aí que notei um paralelo claro com a dança. As regras e conseqüentemente o simbolismo do espaço, segundo meu aprendizado e prática tanto na dança como na psicologia analítica, são os mesmos nessas duas formas de expressão. E se tomamos como referência a citação de Jans acima, de que o que está fora é como o que está dentro, somos diretamente confrontados com a correspondência dos espaços externo e interno, do espaço pessoal com o espaço coletivo.

Em uma série de palestras conduzidas no Instituto C. G. Jung de Zurique, Jans trabalhou com Rudolf Michel no desenvolvimento do esquema de análise do espaço de Gruenwald (RIEDEL, 1988, p. 31).

O modelo deles continuou sendo desenvolvido pela analista Ingrid Riedel, e o resultado foi publicado em seu livro (RIEDEL, 1988, p. 39).

Em todo o decorrer do processo de imaginação ativa, Jans dá grande importância à relação com o centro. Ele procura então sua expressão no espaço externo, analisando o material resultante do

trabalho. E mais ainda, ele continua pesquisando a correspondência do espaço objetivo – seja ele uma folha de papel ou o espaço delimitado em que nos encontramos em dado momento – com o espaço interno, levando em consideração, no material colhido, aquilo que se relaciona diretamente com o vasto tesouro da humanidade, que Jung chamou de inconsciente coletivo. Formas mandálicas são muito comuns de aparecer como expressão desse momento.

## V. Coda

Depois das observações e representações esquemáticas, gostaria de terminar este ensaio convidando o leitor a mergulhar em um mundo de imagens, permitindo-se ser lançado, para dentro de si mesmo, neste poema do poeta sufi Rumi.

### Desdobre seu próprio mito

Quem levanta cedo para descobrir o momento em que a luz começa?  
Quem nos encontra aqui girando, enlouquecidos, como átomos?  
Quem chega a uma fonte, sedento e vê a lua refletida nela?  
Quem, como Jacó, cego de tristeza e idade,  
Cheira a camisa de seu filho perdido e pode ver de novo?  
Quem desce o balde no poço e traz para cima um profeta flutuante?  
Ou como Moisés procura pelo fogo  
E encontra aquilo que queima dentro do nascer do sol?

Jesus entra sorrateiramente numa casa para escapar de inimigos,  
E abre uma porta para o outro mundo.  
Salomão abre um peixe, e encontra um anel de ouro.  
Omar entra violentamente para matar o profeta e sai abençoado.  
Cace um veado e termine por toda parte!  
Uma ostra abre sua boca para engolir uma gota.  
Agora aí está uma pérola.  
Um andarilho vagueia por ruínas vazias. De repente ele está rico.

Mas não se satisfaça com estórias, que contam  
Como as coisas aconteceram com outros.  
Desdobre seu próprio mito, sem explicações complicadas,  
De modo que todo mundo entenderá a passagem,  
*Nós abrimos você.*  
Comece a caminhar em direção a Shams.  
Suas pernas vão ficar pesadas e cansadas.  
Aí então vem o momento de sentir as asas que cresceram em você,  
Levantando.

(BARKS, 1997, p. 10)

---

## Referências Bibliográficas

- BARKS, C.; GREEN, M. (1997). *The Illuminated Rumi*. New York: Broadway Books.
- CHODOROW, J. (1997). *Jung on Active Imagination*, Princeton, Princeton University Press.
- JANS, F. (1994). *Das Tor zur Rückseite des Herzens*. Münsterschwarzach: Vier-Türme-Verlag.
- \_\_\_\_\_; VONZUN, L. (1996). *Tore zum Licht: Engel sprechen*. München: Kösel Verlag.
- JUNG, C. G. (1973). *Letters*. Vol. 1. Princeton: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_. (1975). "The Transcendent Function". *Collected Works*, vol. 8. Princeton: Princeton University Press.
- RIEDEL, Ingrid (1988). *Bilder: in Therapie, Kunst und Religion*. Stuttgart: Kreuz Verlag.

Artigo



## Cores da Sombra: o Mito de Filomela e uma Cena de Eliot

Gustavo Barcellos\*

**Sinopse:** No poema *The Waste Land* (*A terra devastada*), de T. S. Eliot, publicado em 1922, há uma cena bastante expressiva para uma reflexão sobre psicoterapia e cultivo de alma. O mito de Filomela, a que o poema se refere diretamente nessa cena, testemunha tanto o tema da brutalidade sexual, do estupro, da violação, quanto o tema arquetípico da morte/renascimento, em sua história de metamorfose. São imagens poderosas de dor e dilaceramento. O artigo aborda essa cena, esse mito e seus inúmeros desdobramentos psicológicos.

**Palavras-chave:** psicoterapia, mito, Filomela, T. S. Eliot, alma.

**Resumen:** En el poema *The Waste Land* (*La tierra devastada*) de T. S. Eliot, publicado en 1922, hay una escena muy expresiva para una reflexión sobre la psicoterapia y el cultivo del alma. El mito de Filomela en el que tal poema refiere en esa escena, testimonia tanto el tema de la brutalidad sexual, del estupro, de la violación, como también el tema arquetípico de la muerte/renacimiento en su historia de metamorfosis. Son imágenes poderosas de dolor y dilaceración. El artículo acerca de esa escena, de ese mito y de sus innumerables desarrollos psicológicos.

**Palabras clave:** psicoterapia, mito, Filomela, T. S. Eliot, alma.

**Abstract:** In the poem *The Waste Land* by T.S. Eliot, published in 1922, there is a very expressive scene for a reflection on psychotherapy and soul-making. Filomela's myth, to which the poem refers directly in this scene, testifies the subject of sexual brutality, rape, violation as well as the archetypal theme of death/rebirth, in her metamorphosis story. These are powerful images of pain and mangling. The article addresses this scene, this myth and its many psychological unfoldments.

**Key words:** psychotherapy, myth, Philomela, T. S. Eliot, soul.

---

\*Gustavo Barcellos é psicólogo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, mestre em Psicologia Clínica pela New School for Social Research de Nova York, membro analista da Associação Junguiana do Brasil (AJB) e da Associação Internacional de Psicologia Analítica (IAAP). Autor de *Jung*, Editora Ática e de *Vãos e raízes: ensaios sobre imaginação, arte e psicologia arquetípica*, Editora Ágora. Editor da revista *Cadernos Junguianos* da AJB.  
E-mail: gbarcellos@uol.com.br

---

Por isso, nós que acabamos de dar um lugar tão belo  
à imaginação pedimos modestamente que se saiba  
dar lugar à cigarra ao lado do frágil triunfo da formiga.

Gilbert Durand

No auge da visão apocalíptica representada pelo poema "*The Waste Land*" ("A terra devastada"), de T. S. Eliot, publicado em 1922, há uma cena bastante expressiva para uma reflexão sobre psicoterapia e cultivo de alma. A essa cena, e seus inúmeros desdobramentos psicológicos, quero voltar nossa atenção nestas breves notas.

Assim como acontece com a psicologia junguiana, a compreensão da obra poética de Eliot, repleta que está de uma visão psicológica e mítica de estupenda profundidade, cresce com o passar dos anos.<sup>1</sup> "A terra devastada" é uma grande reflexão sobre a esterilidade da vida contemporânea e permanece, a meu ver, ainda muito relevante quase um século depois de vir à luz, tanto do ponto de vista dos ensinamentos psicológicos contidos no poema, quanto do ponto de vista estritamente estético. A esterilidade emocional, espiritual e intelectual do homem moderno – refletida já na imagem de uma terra devastada de seu título – é tratada por Eliot contra o pano de fundo dos mitos e ritos de fertilidade egípcios, hindus e gregos; dos ciclos de renovação na natureza e suas cerimônias de vegetação; e das lendas do Graal, especialmente a do mito do Rei-Pescador e sua doença misteriosa. O poema como um todo, ao longo apenas de seus 433 versos, é considerado um épico moderno, concentrado, de extrema complexidade técnica e temática, farto de alusões mitológicas, literárias e antropológicas que estarrecem o leitor na composição de uma imagem única de desespero e fragmentação, e de anseio de renovação, que ele nos convida a construir. Aqui, quero rapidamente pôr em relevo uma de suas inúmeras cenas, e o mito a que ela se refere.

A cena dá-se logo na abertura da segunda parte do poema, intitulada sugestivamente "Uma Partida de Xadrez" ("*A Game of Chess*"), e traz uma dramaticidade silenciosa, uma abertura para os sentidos e uma ironia inquietante naturalmente evocadas pelo cenário luxuoso que desenha. Esse cenário, veremos, já nos coloca numa atmosfera de pressão emocional e de sedução sensorial próprias para uma autêntica evocação da *anima*.

Deixem-me prepará-los para ouvir a cena. Ela descreve minuciosamente o ambiente sofisticado e claustrofóbico do *boudoir* de uma dama. Com ela está seu marido, ou amante, silencioso. É também

principalmente o “retrato” dessa dama que possui algo de rainha ou de princesa, e as alusões do próprio Eliot, nas “Notas” que acrescentou ao poema desde sua primeira edição, aludem nada menos que à presença de Cleópatra – de uma Cleópatra moderna, da alta classe urbana, nervosa e assustada, estéril e desamparada.<sup>2</sup> É um retrato da vaidade. Todo o ambiente está envolto em perfumes, aromas, luz e sombra, resplendor de jóias, mármore, candelabros, vultos. A superficialidade de um mundo decorado e mudo. Seu nome, Belladonna, representa a antítese da idéia de fertilidade: “sugere veneno e o entorpecimento da sensibilidade”.<sup>3</sup>

Há, nesse cenário de luxo e nobreza, em seus objetos, referências a diversos mitos. Entre eles, e de modo mais significativo para toda a passagem, como veremos, Eliot nos remete ao mito de Filomela, e o faz com a sutileza inusitada de quem insere uma imagem dentro da outra, como nos sonhos, costurando-as de forma surpreendente. Quero chamar a atenção para esse procedimento. Por meio de um recurso estilístico mais próximo do cinema do que propriamente da literatura, esse mito é sugerido através de uma tela, que representa a cena de Filomela metamorfoseada em rouxinol, colocada acima da lareira, que o olhar percebe à medida em que percorre o ambiente, como uma câmera em *travelling*. A imaginação dramática de Eliot (também um autor de teatro) permite a inclusão desses diversos níveis na narrativa e nos autoriza falar de uma sobreposição de cenas: de uma passamos para dentro da outra, simultaneamente, para retornarmos à original com ganho significativo de profundidade temática. No entanto, como o quadro decorando a lareira, outros tantos objetos igualmente cultos e obras de arte, também elegantemente dispostos, atestam nesse ambiente apenas “murchos vestígios do tempo” (“*withered stumps of time*”). Não falam com a protagonista.

O mito a que o quadro nos remete, como uma janela que se abre na parede desse quarto de madame, conta a história que envolve Filomela e Procne, filhas de Pandión, rei de Atenas, com Tereu, filho de Ares:

Tendo havido guerra, por questões de fronteira, entre Atenas e Tebas, comandada por Lábdaco, Pandión solicitou o auxílio do trácio Tereu, graças a cujos préstimos obteve retumbante vitória. O rei ateniense deu a seu aliado a filha Procne em casamento e logo o casal teve um filho, Ítis. Mas o trácio se apaixonou pela cunhada Filomela e a estuprou. Para que ela não pudesse dizer o que acontecera, cortou-lhe a língua. A jovem, todavia, bordando numa tapeçaria o próprio infortúnio, conseguiu transmitir à irmã a violência de que fora vítima.<sup>4</sup>

Impedida de falar e encarcerada, Filomela tece uma tapeçaria: nela está contada sua história, que ela consegue enviar à sua irmã,

Procne. Juntas, então, as irmãs vingam-se de Tereu dando-lhe de comer seu próprio filho, Ítis, que haviam matado. Fazem-no, sem sabê-lo, devorar o filho. Os Deuses, por sua vez, impedem Tereu de matá-las em vingança, transformando Filomela em rouxinol e Procne em andorinha. Também Tereu é transformado em pássaro.

Se uma moça, Filomela, entrasse hoje no consultório do analista contando essa história, o que faríamos? Transar com a irmã da mulher, violentar sexualmente a própria cunhada, ou simplesmente o desejo de fazê-lo, é um fenômeno não tão incomum no dia-a-dia das histórias de consultório. Revela um padrão tragicamente arquetípico. Nesse mito, como em uma cápsula, há todo o horror que pode chegar a retratar a mitologia grega: infidelidade conjugal, rapto, mãe que mata filho, canibalismo, mutilação, ciúme, medo, raiva, vingança, assassinato, violência, crime de penetração, penetração como crime, infanticídio, pactos fraternos sinistros, estupro, defloração virginal, incesto. Mas há beleza também, como vamos perceber.

Vejamos, então, primeiramente a belíssima cena de Eliot (II, 77-110), para depois tecermos algumas observações sobre o mito (aqui, utilizo-me da competente tradução de Ivan Junqueira):

Sua cadeira, como um trono luzidio,  
Fulgia sobre o mármore, onde o espelho  
Suspenso em pedestais de uvas lavradas,  
Entre as quais um dourado Cupido espreitava  
(Um outro os olhos escondia sob as asas),  
Duplicava as chamas que ardião  
No candelabro de sete braços, faiscando  
Sobre a mesa um clarão a cujo encontro  
Subia o resplendor de suas jóias  
Em rica profusão do escrínio derramadas;  
Em frascos de marfim e vidros coloridos  
Moviam-se em surdina seus perfumes raros,  
Sintéticos unguentos, líquidos e em pó,  
Que perturbavam, confundiam e afogavam  
Os sentidos em fragrâncias; instigados  
Pelas brisas refrescantes da janela,  
Os aromas ascendiam, excitando  
As esguias chamas dos círios, espargiam  
Seus eflúvios pelo teto ornamentado,  
Agitando os arabescos que o bordavam.  
Emoldurada em pedras multicores,  
Uma enorme carcaça submarina,  
Revestida de cobre, latejava  
Revérberos de verde e alaranjado,  
Em cuja triste luz nadava um delfim.  
Acima da lareira era exibida,

Como se uma janela desse a ver  
O cenário silvestre, a transfiguração  
De Filomela, tão rudemente violada  
Pelo bárbaro rei; embora o rouxinol  
Todo o deserto enchesse com sua voz  
Inviolável, a princesa ainda gemia,  
E o mundo ela persegue ainda,  
"Tiu tiu" para ouvidos desprezíveis.  
E outros murchos vestígios do tempo  
Evocavam nas paredes o passado;  
Expectantes vultos recurvos se inclinaram,  
Silenciando o quadro enclausurado.  
Passos arrastados na escada. À luz  
Do fogo, sob a escova, seus cabelos  
Eriçavam-se em agulhas flamejantes,  
Inflamavam-se em palavras. Depois,  
Mergulharam em selvagem quietude.<sup>5</sup>

O mito de Filomela, a que o poema assim se refere nessa cena, e no qual pretendo me concentrar, testemunha, antes de mais nada, tanto o tema da brutalidade sexual, do estupro, da violação, quanto o tema arquetípico da morte/renascimento, em sua história de metamorfose. São imagens poderosas de dor e dilaceramento.

A arte de Eliot pensa por imagens, e há muitos símbolos que se conectam nesse quarto e nesse quadro: o candelabro de sete braços, as uvas, as chamas dos círios, fogo na lareira, o delfim, o cupido dourado, vidros de perfume, diversas cores. Muito pode ser dito da inclusão de todos e cada um desses elementos nesse ambiente, e de suas intensas significações simbólicas, certamente propositais. Entretanto, não quero interpretar: quero deixar ver.

A história de Filomela – no poema, um quadro pendurado na parede que se transforma numa segunda narrativa na mente de quem lê – é também, talvez principalmente, uma história sobre comunicação. Esse é a meu ver o grande jogo (*play*) dessa cena de Eliot. É sobretudo o viés que mais quero salientar: O que comunica? O que comunicar? Como comunicar? A imaginação da comunicação.

Filomela já é, em si, exemplo de uma narrativa dentro de outra narrativa; narrativas que se comunicam. No poema, é a história de uma história de estupro e violação, de violência contra o feminino, contra o feminino arquetípico, violência contra a alma, que, não podendo ser "falada", precisa ser contada de outro jeito; e o mito vai tecendo essa narrativa. O mito é, a meu ver, a narrativa de como essa violação logrou ser narrada. Eliot então acrescenta, com sua cena minuciosamente elaborada, ainda outra narrativa àquela do

mito, ampliando seu sentido para nosso tempo. Sobreposição e simultaneidade de narrativas. Essa mulher, sentada nesse trono, nesse quarto íntimo e mundano, penteia à luz de velas seus cabelos eriçados e flamejantes diante de um espelho suspenso, de costas para a tela que de alguma forma conta também sua história, mas que não se comunica com ela: fracasso na comunicação. Quando essa mulher eventualmente fala, na seqüência imediata da cena que estamos examinando, supostamente com o marido que não lhe responde, aparentemente só pensa – também ele presença muda –, é só para dizer: “Estou mal dos nervos esta noite. Sim, mal. Fica comigo” (II, 111).

Podemos ver aqui, acima de tudo, um retrato da própria psique, que além de polissêmica apresenta-se como multiloquente, multifacetada. Várias camadas simultâneas de sentido, várias falas, como nos sonhos e nas fantasias.

Há portanto vários níveis de significado nas diversas imagens que se sobrepõem nessa única cena do poema de Eliot. Ademais, sabemos que o poema inteiro é construído dessa forma. Impressiona, no entanto, a hipercomunicação interna do texto, o que naturalmente já nos faz pensar na tecelagem – uma das principais sugestões embutidas nos versos pela alusão ao mito de Filomela – como um processo próprio da alma, aqui transformado em arte literária. Enxergar o trabalho da psique, especialmente no que se refere aos sonhos e à sua composição, como tecedura, como texto que se tece, foi entrevisto e discutido por Patricia Berry em seu texto “Uma Abordagem ao Sonho”.<sup>6</sup>

A etimologia da palavra latina *textu*, sabemos, tem um significado duplo de ‘tecido’ e ‘texto’, e ainda conexões com ‘textura’ e ‘trama’, que são também as tramas em que vivemos, de que são feitas nossas histórias de vida. Tramar e destramar: arte de tecer. Gilbert Durand, em sua “arquetipologia geral”, registra que “os produtos da *tecedura* e da *fiacção* são universalmente simbólicos de devir”.<sup>7</sup> Nosso mito confirma isso. Tecendo sua dor, a tapeçaria de Filomela conclama seu devir. E Durand afirma ainda que o tecido é “o que se opõe à descontinuidade, ao rasgo e à ruptura”.<sup>8</sup> Comunicar é continuar.

Assim, podemos dizer que cada sonho nosso conta um pedaço da história maior de nossa violação, apresentada pela Filomela da alma tecelã. Também na psicoterapia o que fazemos é contar nossa história, mostrando como ela está tecida. A alma anseia comunicar-se. É importante então que, como a tapeçaria que contém tecida a história de Filomela, também nossa história chegue até ouvidos que possam compreendê-la. Seu mito representa isso.

Filomela, como Eliot, fala por imagens. Ela é o *arquétipo do artista ferido*. Como o do curador ferido, atesta uma dor que é o aprofundamento da comunicação.

Em função desse mito, "filomela" é uma designação poética genérica do rouxinol, que, em função de seu canto, por sua vez simboliza a arte poética como um todo, arte do canto, arte de comunicar. O rouxinol é chamado "filomela" por seu canto doce. Filomela, do latim *philoméla* e do grego *philomèlê*, é uma palavra composta de *philo*, 'amigo', e *mèlos*, 'canto', 'melodia'. Amigo do canto: o poeta. No Brasil, a filomela, o rouxinol nesse sentido poético, seria mesmo a *patativa*, patativa-do-sertão, boa cantora, tornando-se sinônimo aqui de repentista e poeta, designando até autores na literatura nacional, como Patativa do Assaré, famoso, e isso por conta mesmo do canto maravilhoso do pássaro cinzento da caatinga e das matas, presente em todo o Nordeste do país, que faz então para nós as vezes populares dessa metáfora culta.

Nancy Hargrove, comentadora do poema de Eliot, observa que "os mitos representados nos quadros não podem mais comunicar, pois suas histórias não são mais compreendidas... portanto sugerindo a inabilidade dos antigos mitos de fertilidade falarem com o mundo moderno".<sup>9</sup> Esse é, afinal, o efeito que pretende Eliot: a metamorfose de Filomela, a transformação da dor em beleza, utilizado para expressar um desejo de renovação e renascimento, de transformação e devir, silencia em "ouvidos desprezíveis", nossos ouvidos secos, estéreis, incomunicáveis – ouvidos moucos. Não escutamos a alma. A senhora, cuja presença cosmética e narcótica impregna de artificialidade afetada o sentido global dessa cena, está inconsciente de que se encontra rodeada dos "reflexos de seu próprio desespero"<sup>10</sup>: o mito da metamorfose de Filomela serve apenas como decoração em seus aposentos.

Mas a lenda de Filomela é sobretudo por onde enxergamos o tema central da metamorfose, talvez a mensagem última tecida neste poema, e tema que se inscreve naturalmente também na imaginação do devir. Para referir-se a Filomela, o poeta, de novo por meio de suas próprias "Notas" (que não deixam de ser ainda outro nível de narrativa no poema), remete-nos a Ovídio, *Metamorfoses*, Livro VI – um livro extraordinário. Ovídio é um dos principais mestres-salas a abrir a imaginação cultural e religiosa da Antiguidade Clássica para nós. A passagem, em Ovídio, é de impressionante evocação plástica.<sup>11</sup>

O tema mítico da metamorfose é o tema psicológico da transformação. Na natureza, *metamorfose* é um processo através do qual um animal modifica sua estrutura anatômica ou mesmo metabólica; é habitual nos insetos. No mito, ela é um aspecto importante da ação dos Deuses na vida dos mortais. Só os Deuses podiam metamorfo-

---

sear a si próprios e aos outros. Há muitos tipos de metamorfose na mitologia grega, em que ela é um evento-chave em muitas histórias: explica etiológicamente a existência de uma coisa (uma árvore ou um animal, por exemplo), ou explica o desfecho de uma história. Há transformações de Deuses e de humanos em mamíferos, aves, plantas, pedra, água, estrela e mesmo mudança de sexo. Deixa-se de ser o que se era para virar outro. No mito de Filomela, nossas três principais personagens transmutam-se em pássaros. Há aqui a representação de um anseio ascendente. Aqui tudo quer elevar-se acima de horroroso destino. Em termos psicológicos, o tema expressa o arquétipo da transformação, descrito por Jung, base para toda a imaginação da psicoterapia analítica.

Com Filomela e seu mito, com a imaginação artística de T. S. Eliot e com a psicologia de Jung podemos continuar imaginando mais profundamente *metamorfoses e símbolos da libido*.

Pedra Grande  
São Francisco Xavier  
Outubro/2006

## Notas

- 1 Dediquei outro trabalho à compreensão psicológica mais global do poema em *Entre duas águas: arte, mito e individuação na The Waste Land de T. S. Eliot*, monografia de graduação apresentada à Associação Junguiana do Brasil (AJB), para obtenção do título de analista, 1996. Também publiquei "Tempo e Alma nos *Quatro Quartetos* de T. S. Eliot" em *Cadernos Junguianos*, revista anual da Associação Junguiana do Brasil, n. 1, 2005, p. 39-57.
- 2 Com uma nota ao verso 77, primeiro dessa parte do poema, Eliot nos remete a Shakespeare, *Antony and Cleopatra*.
- 3 Elizabeth Drew, *T. S. Eliot: the design of his poetry*, Nova York: Charles Scribner's Sons, 1949, p. 72.
- 4 Junito de Souza Brandão, *Mitologia grega*, Volume II, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998, p. 41.
- 5 T. S. Eliot, *Poesia*, *Obra Completa*, v. 1, tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira, São Paulo: Arx, 2004.
- 6 "A palavra *texto* está relacionada com *tecedura*. Assim, ser fiel a um texto significa sentir e seguir sua *tecedura*. Quando falamos de colocar um sonho em seu contexto, com o que queremos dizer 'junto ao texto da vida do sonhador', temos a tendência de esquecer que o sonho é sensorial, tem textura, está tecido em padrões que oferecem um contexto finalizado e completo. A situação de vida não precisa ser a única maneira de conectar o sonho com esse aspecto têxtil. A imagem em si tem textura." Patricia Berry, "An Approach to the Dream", em *Echo's subtle body*, Dallas: Spring Publications, 1982, p. 59.

- 7 Gilbert Durand, *As estruturas antropológicas do imaginário*, São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 321.
- 8 Idem, p. 322.
- 9 Nancy Duvall Hargrove, *Landscape as Symbol in the Poetry of T. S. Eliot*, Jackson: University Press of Mississippi, 1978, p. 71.
- 10 Lillian Feder, *Ancient myth in modern poetry*, Princeton: Princeton University Press, 1977, p. 133.
- 11 Eliot faz uma segunda referência ao livro de Ovídio e ao tema central da metamorfose no poema no verso 218, onde nos remete às diversas transformações do profeta Tirésias.

## **Referências Bibliográficas**

- BARCELLOS, G. (2005). "Tempo e Alma nos *Quatro Quartetos* de T. S. Eliot", em *Cadernos Junguianos*, revista anual da Associação Junguiana do Brasil, n. 1.
- BERRY, P. (1982). "An Approach to the Dream". In *Echo's subtle body*. Dallas: Spring Publications.
- BRANDÃO, J. S. (1998). *Mitologia grega*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, v. II.
- DREW, E. (1949). *T. S. Eliot: the design of his poetry*. Nova York: Charles Scribner's Sons.
- DURAND, G. (2002). *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes.
- ELIOT, T. S. (2004). *Poesia. Obra Completa*, v. 1, tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx.
- FEDER, L. F. (1977). *Ancient myth in modern poetry*. Princeton: Princeton University Press.
- HARGROVE, N. D. (1978). *Landscape as Symbol in the Poetry of T. S. Eliot*. Jackson: University Press of Mississippi.
- OVÍDIO (2004). *Metamorfoses*. Excertos traduzidos por Bocage. São Paulo: Martin Claret.

## Uma Abordagem ao Sonho

Patricia Berry\*

**Sinopse:** A multiplicidade de interpretações de um sonho leva a autora deste artigo a refletir sobre as várias atitudes que os analistas junguianos adotam em relação ao material onírico de seus pacientes. Há, segundo ela, sete tipos de atitude: a do *ego-ativo*, a do *sensível ao relacionamento*, a daquele pautado pela *orientação transferencial*, a daquele com o olhar interpenetrado pelo *desenvolvimento-do-animus*, a do *introvertido*, a do *feminino mãe-terra* e a daquele *orientado para o processo*. Patricia Berry propõe, antes de tudo, que, "para nos conscientizarmos daquilo que fazemos com os sonhos, precisamos tomar consciência do que pensamos sobre eles". Ou seja, desenvolver a *auto-consciência interpretativa*, uma ferramenta capaz de interpretar nossas próprias interpretações, de acordo com a sensibilidade teórica que orienta o trabalho de cada um de nós.

**Palavras-chave:** material onírico, auto-consciência interpretativa, sensibilidade teórica, sonho, interpretação.

**Resumen:** La multiplicidad de interpretaciones de un sueño conduce la autora de ese artículo a imaginar las distintas actitudes que los analistas junguianos tienen con respecto al material onírico de sus pacientes: el que ella llama de *ego-activo*, *sensible al vínculo*, el pautado por la *orientación transferencial*, el mirar interpenetrado por *desarrollo del animus*, *el introvertido*, *el femenino madre-tierra* y aquel *orientado para el proceso*. Patricia Berry propone, mas que nada, que "para tenermos conciencia sobre el que hacemos con nuestros sueños, necesitamos descubrir aquello que pensamos sobre ellos". O sea, hay que desarrollar la *autoconciencia interpretativa*, una herramienta capaz de interpretar nuestras propias interpretaciones, de acuerdo con la *sensibilidad teórica* que orienta el trabajo de cada uno.

**Palabras clave:** material onírico, autoconciencia interpretativa, sensibilidad teórica, sueño, interpretación.

**Abstract:** The multiplicity of interpretations for a dream leads the author of this article to imagine the many attitudes Jungian analysts can adopt towards the dream material of the patients. The analyst can be *ego-active*, *relationship-feeling*, *transference-oriented*, *animus-development*, *introvert*, *feminine earth-mother* or *process-oriented*. Patricia Berry proposes, above all, that "in order to be aware of what we're doing with dreams, we have to become aware of what we're thinking about dreams". That is, develop the *interpretative self-awareness*, a method by which we interpret our own interpretations, according to the theoretical sensitivity that guides each analyst's work.

**Key words:** dream material, theoretical sensitivity, dream, interpretation.



\*Patricia Berry é analista junguiana, ex-presidente da Inter-Regional Society of Jungian Analysts e da New England Society of Jungian Analysts. Doutora pela Universidade de Dallas, viveu em Zurique entre 1965 e 1978, graduando-se no C. G. Jung Institute onde depois lecionou. Conferencista internacional, é autora do volume de ensaios *Echo's subtle body: contributions to an archetypal psychology*.



Era uma vez uma analisanda junguiana que apareceu estranhamente agitada para sua sessão de análise. Parece que tivera a oportunidade de mostrar a alguém um sonho que ela e seu analista haviam trabalhado numa sessão anterior. Estava tão perturbada com a disparidade de interpretação que correu para colher uma terceira e ainda uma quarta opiniões. Todas eram essencialmente diferentes. A interpretação de sonhos, então sentenciou ela, era uma pseudo-ciência e os intérpretes, meros charlatões.

Embora esta parábola reflita vários problemas da análise, e deste tipo de analisando em particular, também dá oportunidade para alguma reflexão teórica sobre os sonhos. É claro que qualquer sonho tem uma variedade de possíveis interpretações; é claro que cada analista tem suas abordagens, certezas e tendências específicas. Ainda assim, não parece que algumas interpretações acertam mais que outras? Vejamos o sonho daquela analisanda:

Eu estava deitada numa cama em um quarto, aparentemente sozinha, mas com a sensação de tumulto à volta. Uma mulher de meia-idade entra e me entrega uma chave. Depois, entra um homem, ajuda-me a sair da cama e me leva para cima para um quarto desconhecido.

Podemos imaginar vários analistas junguianos e o tipo de interpretação que cada um poderia dar a esse sonho:

*Analista ego-ativo:* Todo o sonho é caracterizado por sua passividade egóica. Você está reclinada, uma posição bem inconsciente, o que justifica a sensação de tumulto inconsciente. Sem um esforço seu, você toma o que lhe é entregue. Você é levada embora pelo *animus*, portanto para cima, em direção ainda a outra área de fantasia passiva.

*Analista sensível ao relacionamento:* Você está só num quarto, isolada e apartada de seu casamento, relações, filhos. Você nunca expressa sentimentos ou faz algum contato real com as outras figuras do sonho. Assim, é levada para as regiões superiores apenas com seu *animus* como companhia, solitária e remota, a princesa na torre.

---

*Analista de orientação transferencial:* Você está numa posição sexual meio-consciente, na qual o tumulto representa suas projeções eróticas não reconhecidas. Você fantasia várias soluções: (a) a mãe fálica ou (b) o homem te levando para cima para um clímax desconhecido. Um desses (aqui dependendo do sexo do analista) refere-se à sua projeção de mim como seu salvador.

*Analista desenvolvimento-do-animus:* Quando você enfrenta seu tumulto, ele se torna a mulher de meia-idade, seu medo de envelhecer e de se tornar infrutífera. Mas naquela mulher mais velha você encontra a chave criativa que então se torna o *animus* desconhecido que a leva para o quarto mais alto, ou seja, para a parte desconhecida de sua psique na qual o trabalho criativo pode agora acontecer.

*Analista introvertido:* Aí está você, finalmente a sós consigo mesma, no vaso. Agora você recebe ajuda interna. Sua feminilidade te dá a chave, a chave sendo a reclusão e o enfrentamento do tumulto interno até aqui negado por suas defesas extrovertidas e sua atuação. Isso a leva ao próximo passo, uma figura do *animus* que te ajuda a levantar da cama e a encaminha para um outro nível.

*Analista feminino mãe-terra:* Você estava deitada, passiva, naturalmente, em contato com seus sentimentos verdadeiros (posição depressiva). Agora você pode receber presentes do feminino, a mãe positiva. Infelizmente, assim que aparece o *animus*, você perde essa conexão ao seguí-lo para cima em direção ao intelecto.

*Analista orientado para o processo:* Não é tão importante o conteúdo do sonho, mas o jeito que você o introduziu em nossa sessão (você ter me contado o sonho com uma voz agressiva, ter esperado até o fim da hora, tê-lo me entregado todo arrumadinho, impresso, e aí ter-se reclinado passivamente aguardando a interpretação).

Ao ler essas sete afirmações, que brilhantes nos parecem as associações do analista em algumas delas e quão verdadeiras e acuradas em outras. Cada uma dessas perspectivas pode ser vista como tendo sido desenvolvida a partir dos escritos de Jung sobre o sonho, e nenhuma delas é necessariamente errada. Não estamos aqui preocupados com "certo" ou "errado" com relação às respostas acima; em vez disso, o que nos leva a preferir uma em detrimento de outra? Podemos evitar o problema dizendo que tudo depende da reação do paciente – qual interpretação dá o clique para ele. Mas, ainda que isso seja muito prático, esconde uma dificuldade essencial que tem a ver com o que poderíamos chamar de sensibilidade teórica.

Sabemos, a partir de estudos comparados realizados entre escolas teóricas e estilos de terapia, que virtualmente toda terapia 'funciona': toda terapia demonstra evidência de alcançar os objetivos

que estabelece para si mesma, e todas fracassam na mesma medida. Embora não seja em si surpreendente, o relativismo da terapia em termos de resultado pode nos levar a conseqüências alarmantes. Abre o caminho para um aspecto da psicoterapia pouco diferente do charlatanismo, neurose transferencial sintônica, sugestão histérica, obediência doutrinária, conversão religiosa e lavagem cerebral política. Pois tudo isso também dá um clique, e também aí o sujeito sente-se mudado para melhor, apoiado pelos *insights* revelados. Sem uma sensibilidade para teorias, não mais importa com que teoria trabalhamos; uma idéia é tão boa quanto outra, se funcionam – e tudo funciona igualmente. Se há melhores e piores teorias sobre a interpretação de sonhos, não podem estar baseadas naquilo que dá um clique, pois, se perdemos a sensibilidade aqui, também a perdemos na prática.

Além disso, já que nossa principal maneira de refletirmos sobre o que fazemos é através dos sonhos, é aqui, e em nenhum outro lugar, que nos tornarmos conscientes de que nossos pressupostos são de fundamental importância. São o ponto crucial de nossa prática. Os alquimistas não apenas executavam experimentos, também igualmente gastavam seu tempo com uma espécie de *theoria*, orando, lendo e pensando no que estavam fazendo. De fato, fazer da praticabilidade nosso critério determinante é um tipo de imoralidade – o tipo que também encontramos no psicopata que diz que aquilo que funciona é, portanto, bom. Mas, ao invés de nos deixarmos levar demais por esse ataque ao moralismo do pragmatismo, talvez seja mais vantajoso voltarmos-nos para seu contrário, a importância psicológica da teoria.

Já que a teoria determina tanto assim a prática – afinal, o que praticamos é uma teoria –, para nos conscientizarmos daquilo que fazemos com os sonhos precisamos também tomar consciência daquilo que pensamos sobre os sonhos. Temos que examinar não somente como colocamos nossa teoria em prática, mas também o que estamos colocando em prática. Isso significa voltarmos-nos para nossos pressupostos e tornarmos-nos conscientes de nossa inconsciência também nesse campo.

Portanto, o que elaboramos neste ensaio é um instrumento (um entre tantos) para apanharmos mais precisamente nossas idéias subjacentes presentes quando olhamos para os sonhos. Nossa intenção é trabalhar alguma ferramenta para a *autoconsciência interpretativa*, um método através do qual podemos examinar nosso processo interpretativo real, interpretar nossas próprias interpretações.

Como temos insistido, os métodos têm pressupostos subjacentes; portanto, também este método implica em uma posição teórica. Nossa premissa básica é a de que o sonho é algo em e por si mesmo.

---

É um produto imaginal em si. Apesar do que fazemos ou do que não fazemos com ele, ele é uma imagem.

## I. Imagem

*Devemos ser fiéis à Imagem!*

Rafael López-Pedraza

De acordo com Jung, por imagem nós “não queremos dizer o reflexo psíquico de um objeto externo, mas um conceito derivado do uso poético, a saber, uma figura do devaneio ou *imagem de fantasia*” (CW 6, §743). Nessa passagem, Jung nos dá a base para a distinção entre imaginação e percepção. Uma imagem de fantasia é sensorial, embora não perceptiva: ou seja, tem óbvias qualidades sensuais – forma, cor, textura – mas estas não são derivadas de objetos externos. Por outro lado, a percepção tem a ver com a realidade objetiva – o que vejo é real e está lá. E assim, ao reclamar realidade externa, as alucinações (psicóticas ou psicodélicas) pertencem à percepção, ao passo que as imagens dos sonhos pertencem à imaginação. Os dois modos, perceptivo e imaginativo, baseiam-se em diferentes funções psíquicas. Com a imaginação qualquer questão sobre o referente objetivo é irrelevante. O imaginal é bem real em seu próprio jeito, mas nunca *porque* corresponde a algo externo. Embora as figuras e os lugares nos sonhos emprestem freqüentemente a aparência da realidade perceptiva, não precisam ser derivados da percepção. Como nos diz Jung, as imagens em nossos sonhos não são reflexos de objetos externos, mas “imagens internas”.

Mas então por que, poderia ser perguntado, às vezes sonhamos com figuras de nosso mundo perceptivo e outras vezes com figuras jamais percebidas? Certamente a figura conhecida deve ser algo como uma pós-imagem ou *Tagesrest*. Nossa maneira tradicional de lidar com imagens que correspondem a figuras da percepção é chamá-las de produtos do inconsciente pessoal e então procurar pelas projeções que elas carregam para nós. Até aí tudo bem, pois parece que o que estamos realmente fazendo é tentar redimir essas imagens de seu aprisionamento perceptivo e reclamá-las como psíquicas, assim mudando nossa perspectiva do perceptivo para o imaginal.

Mas isso não pode acontecer. Nossa saída desse mundo perceptivo torna-se bloqueada, nosso movimento estanca, quando lidamos com essas assim chamadas figuras pessoais num nível pessoal, esquecendo-nos de que elas são fundamentalmente imagens de fantasia *revestidas* de pós-imagens. Figuras pessoais são precisamente

aquelas mais propensas à nossa perspectiva literal. Quando meu marido, meus filhos ou amigos aparecem em meus sonhos, eles se tornaram, numa certa medida, removidos da “realidade” do mundo perceptivo ao qual estão tão intimamente associados. O sonho oferece a oportunidade de tornar essas figuras em metáforas, e assim a psique pode ser vista trabalhando *rumo* ao imaginal, para longe do perceptivo – repetitiva e insistentemente. Esse movimento pode ser encarado como a *opus contra naturam* da psique, um trabalho para longe da realidade natural do mundo perceptivo rumo à realidade psíquica do mundo imaginal.

Agora, devemos examinar mais de perto o tipo de realidade que tem uma imagem. Temos que examinar com maior exatidão exatamente aquilo que aqui queremos dizer por imagem, e uma maneira de fazê-lo é desmontá-la, desempenhando uma espécie de *análise da imagem*.

*Sensualidade.* Uma das razões pelas quais as imagens tão facilmente se confundem com as pós-imagens da percepção é que imagens também são sensoriais; imagens também implicam um tipo de corpo. Mas esse corpo não é mais o corpo perceptivo ‘natural’, assim como as imagens não são derivados dos objetos perceptivos naturais. O corpo ao qual as imagens se referem é metafórico, um corpo psíquico no qual as combinações sensoriais e todas as qualidades sensoriais da imagem – que para a percepção seriam incompletas, esquisitas, extremadas ou distorcidas –, de uma forma ou de outra, aqui fazem sentido.

*Textura.* A palavra *texto* está relacionada com ‘tecedura’. Assim, ser fiel a um texto significa sentir e seguir sua techedura. Quando falamos de colocar um sonho em seu contexto, com o que queremos dizer ‘junto ao texto da vida do sonhador’, temos a tendência de esquecer que o sonho é sensorial, tem textura, está tecido em padrões que oferecem um contexto finalizado e completo. A situação de vida não precisa ser a única maneira de conectar o sonho com esse aspecto têxtil. A imagem em si tem textura.

*Emoção.* Também inseparável tanto da sensualidade quanto da textura é a emoção. Uma imagem onírica é ou tem a qualidade da emoção. Momentos nos sonhos podem ser expansivos, opressivos, vazios, excitados, ameaçadores... Essas qualidades emocionais não são necessariamente representadas verbalmente pelo sonhador em seu relato, pelo ego onírico em suas reações, ou por outras figuras no sonho. Elas aderem ou são inerentes à imagem e podem não ser nada explícitas. Ainda que não reconhecidas pelo sonhador no sonho, são cruciais para a conexão com a imagem. Não podemos entreter nenhuma imagem nos sonhos, na poesia, na pintura, sem experimentarmos uma qualidade emocional apresentada pela própria imagem.

---

*Simultaneidade.* Uma imagem é simultânea. Nenhuma parte precede ou causa outra, embora todas as partes estejam envolvidas umas com as outras. Portanto, enxergamos o nível imagético do sonho como não progressivo: nenhuma parte ocorre antes ou leva a qualquer outra parte. Podemos imaginar o sonho como uma série de justaposições, cada evento adicionando textura e engrossando o resto. No sonho acima, poderíamos então dizer que o ego onírico horizontal, a mulher com a chave e o homem que a leva para cima são todas expressões essenciais ao estado psíquico; nenhuma delas tem um significado secundário. São todas camadas umas das outras e são inseparáveis no tempo. Poderíamos expressar tal relação com as palavras *enquanto* ou *quando*. Enquanto o ego onírico está deitado só, em tumulto, uma mulher de meia-idade entrega uma chave e um homem a encaminha para uma sala desconhecida. Não importa que frase vem “primeiro”, porque não pode haver prioridade numa imagem – tudo é dado de uma só vez. Tudo está acontecendo *enquanto* tudo está acontecendo, de maneiras diferentes, simultaneamente. A ênfase de Jung sobre a “situação presente” não precisa ser identificada com a situação literal de vida, o que remove o sonho da presença da imagem, mas também pode ser entendida no sentido de que cada parte do sonho está presente simultaneamente.

*Intra-relações.* Todos os elementos de um sonho (personagens, lugares, situações) estão de alguma maneira conectados. São cada qual parte da imagem total do sonho, de forma que nenhuma parte pode ser destacada ou lançada contra as outras. Com esta completa intra-relação do sonho, queremos apontar a completa democracia da imagem: todas as partes têm direitos iguais de serem ouvidas e de pertencerem ao corpo político, e não há posições privilegiadas dentro da imagem (isso não significa negar as hierarquias inatas dentro da imagem, as quais comentaremos no item *Valor*). Vejamos um exemplo que mostra como aparecem as intra-relações numa imagem onírica. Uma mulher sonhou:

Estou na cama quando um pequeno anão emerge das cobertas. Ele me olha timidamente como se quisesse algum contato sexual. Neste momento, meu amigo R. (um homem mais velho, conservador, responsável) aparece na porta e urgentemente grita “Corra!”, como se eu estivesse em grande perigo.

Uma maneira de encararmos esse sonho seria tomar o amigo conservador R. e o anãozinho esperto como opostos entre os quais a sonhadora deve optar. Mas essa abordagem significaria *fixá-los* numa oposição, reforçar aquilo que já é a experiência do ego onírico. Contudo, ao assumirmos a coincidência dos opostos (a *coincidentia oppositorum*), ou seja, a imagem total do sonho na

qual todas as partes se encaixam, enxergaríamos o amigo R. em pânico na verdade constelado pelo anão amoroso, e vice-versa. Os dois juntos são a imagem. Na vida diária, quando a sonhadora está em conexão com sua criatividade nânica, esperta, seu *animus* responsável e conservador entra em pânico e a chama para correr, para separá-la de seus aspectos nânicos, mais baixos; e, assim, vice-versa, quando o *animus* responsável está em estado de pânico, em algum lugar, de certo muito inconscientemente, um chamado do anão está ocorrendo. Na vida do dia-a-dia, ela deixa a bolsa cair, perde as chaves, inconscientemente cria mal-entendidos... Se nos mantivermos fiéis a esse nível imagético do sonho, a questão será deixar de oscilar entre personagens.

Muitas vezes devemos também manter a tensão entre cenários. Um homem sonhou: "Entrei na cozinha de minha mãe e vi uma *Enciclopédia Britânica* no balcão". A imagem é da cozinha de sua mãe dentro da qual está uma enciclopédia. Uma tendência imediata seria a de destruir essa imagem ao dizermos, por exemplo, que uma enciclopédia não pertence a uma cozinha, ou que isso somente mostra o *animus* de sua mãe. Enquanto que a primeira hipótese significa trair a imagem totalmente (pois as mais efetivas imagens de fato juntam os opostos mais inadequados), a segunda seria, em si mesma, uma afirmação de *animus* — um julgamento preconceituoso. Mas, ao darmos à imagem o reconhecimento e a dignidade de um produto psíquico infinitamente mais profundo que nós, podemos sossegar. Dentro da cozinha de sua mãe, há uma enciclopédia, ou um sapo, ou um velho aleijado. A psique já fez algo, algo está acontecendo na cozinha de sua mãe. Para ele a questão é trabalhar essa imagem (e deixar que essa imagem trabalhe nele) da maneira imaginativa/experimental que ele puder — o que requer colocar de lado seu julgamento e interpretação.

*Valor.* Algumas imagens parecem mais potentes, mais atraentes que outras. Por exemplo, a enciclopédia ressalta enormemente naquilo que aparenta ser uma cena prosaica. Muitas vezes, como nesse caso, a atração tem a ver com a estranheza da imagem e do cenário (um leão no banheiro) ou, outras vezes, vem da própria imagem (uma serpente alada). Em ambos os casos, as imagens não são "naturais".

Quando um sonho apresenta uma imagem que vai contra o modo como as coisas são naturalmente, vamos assumir que essas imagens têm um alto valor porque são exemplos da *opus contra naturam*. Do modo como entendo as idéias de Jung com relação aos símbolos, eles alteram o curso da natureza e elevam sua energia a um valor mais alto. Assim, a imagem inusual, não-natural, peculiar, é a que está sendo ressaltada e a que contém mais valor.

---

Há uma outra maneira de reconhecemos o valor nas imagens dos sonhos. As imagens comuns podem estar carregadas de sentimento, isto é, o cachorrinho marrom de minha infância ou o cachecol que minha mãe me deu no Natal. Aqui, precisamos de discriminação entre os sentimentos — emocionais, *kitsch*, saudosos, nostálgicos, esperançosos... O sonho descobre a imagem do sentimento, expondo o sentimento naquilo que ele é, de forma que podemos ler o sentimento através da imagem, assim como a imagem através do sentimento. O cão e o cachecol não são apenas de grande valor porque tenho fortes sentimentos em relação a eles em meu sonho, mas meu sonho também me conta onde meus sentimentos fortes de saudade estão localizados. Lidar com nossos sentimentos mais embaraçosos num sonho, de um ponto de vista sentimental, é perder o embaraço e, portanto, a discriminação da qualidade de sentimento.

Semelhantes são aquelas situações em que se sente a urgência de optar entre, digamos, cidade ou campo, céu ou terra, a casa da família ou o próprio apartamento. Um sonho pode mostrar a cidade como nervosa, o campo como idílico, o céu como amedrontador, a terra como nutridora, a casa da família como complicada e fútil, um apartamento independente como aconchegante e autocontido. Ainda assim, cada uma dessas é uma fantasia do ponto de vista da outra. A cidade parece amedrontadora somente em função de minha fantasia idílica e vice-versa. Optar por uma ou outra dessas imagens menores é perder a imagem maior que é, afinal, uma totalidade! Identificar-se com a fantasia do sonho, com os termos nos quais ele se apresentou, é perder o significado da fantasia.

*Estrutura.* Relações estruturais significativas existem dentro e entre imagens. Correspondentemente, as imagens de uma certa forma dependem umas das outras para seu significado. Mas aqui é importante que nos separemos daquelas escolas de pensamento que veiam as imagens *apenas* como estruturas, extraíndo seu significado inteiramente das fendas que preenchem. Em algumas correntes do pensamento estruturalista, forma e matéria, estrutura e conteúdo podem ser separados; no pensamento imagístico, esses pares são um só. O velho sábio é tanto uma estrutura arquetípica quanto um conteúdo, e mesmo o número quatro, o *quaternio*, uma idéia estrutural tão abstrata, é um conteúdo imagético que aparece como as quatro pessoas de minha família, ou como um carro para quatro passageiros, ou uma quadra numa cidade.

Já que imagens com conteúdos estão sempre estruturalmente posicionadas dentro de um sonho, não podemos falar delas fora desse contexto. Um pássaro vermelho num sonho e um pássaro vermelho noutra sonho nunca carregam exatamente o mesmo conteúdo, já que nem sua relação estrutural (sua posição) dentro do sonho, nem

as outras imagens do sonho com as quais estão estruturalmente relacionados, são idênticas.

E o contrário também é verdadeiro. Já que as estruturas são feitas de imagens com conteúdos, não podemos falar delas desprezando esses conteúdos. Sonhos idênticos apenas com um único conteúdo diferente — um pássaro preto, ao invés de um vermelho — terão significados diferentes. Em outras palavras, não é apenas sua posição que faz o significado de um símbolo, mas tanto posição quanto conteúdo. O pássaro vermelho não é o resultado de determinantes estruturais (leis de força, oposições binárias, gramática, linguística, ou o que quer que seja), mas é em si mesmo uma das determinantes a formar o sonho. A imagem é ela própria algo irreduzível e uma união completa de forma e conteúdo, e para nós não pode ser considerada sem uma ou outro. A imagem é tanto o conteúdo de uma estrutura quanto a estrutura de um conteúdo.

## II. Implicação

*[...] a interpretação precisa se defender de utilizar quaisquer outros pontos de vista além daqueles manifestamente apresentados pelo próprio conteúdo. Se alguém sonha com um leão, a interpretação correta só pode estar na direção do leão; em outras palavras, será essencialmente uma amplificação dessa imagem. Qualquer outra coisa será uma interpretação inadequada e incorreta, uma vez que a imagem "leão" é uma apresentação suficientemente positiva e bem definida.*

C. G. Jung, CW 17, §162

Tendo já delineado o aspecto inicial de nossa abordagem ao sonho como imagem e explorado o que uma imagem é, vamos em frente rumo a sua elaboração, o que uma imagem *implica*. Essa segunda abordagem tem a ver com todo o procedimento de retirar implicações da imagem original. Claro, quanto mais nos afastamos do texto real do sonho, mais aberta ao questionamento, às diferenças individuais, preconceitos e áreas específicas do conhecimento (com as lacunas que as acompanham) torna-se nossa interpretação. Quando falamos desse movimento da imagem rumo à implicação (e ainda a uma terceira categoria que logo abordaremos), não estamos falando de uma progressão seqüencial no ato de interpretar. Não se trata de necessariamente olharmos primeiro a imagem, e então tirar as implicações, e assim por diante, nessa ordem. Mas esses são todos aspectos da interpretação, cuja ordem não é seqüencial, mas ontológica. A imagem é anterior não no tempo, não porque tenhamos que tomá-la primeiro ao considerarmos um sonho, mas anterior no sentido de

---

mais básica; ela é aquilo para o que voltamos repetidamente, e aquilo que é a base primária e fonte de nossa consciência imaginal.

Assim, ao encarmos o sonho em suas implicações percebemos a seletividade mais estreita na qual estamos operando. E isso parece paradoxal (em função de nosso desenvolvimento conceitual maior? em função de nossa tradição iconoclasta?), pois é como se a imagem fosse o campo mais limitado. O sonho apenas diz isso, ou oferece essas imagens específicas, ao passo que as implicações parecem se estender em várias direções. Mas, ao deixar a imagem pelas implicações, nos antecedemos às profundezas da imagem — suas ambigüidades ilimitadas — que podem apenas em parte ser apanhadas pelas implicações. Assim, ampliar um sonho significa também estreitá-lo — outra razão para não nos afastarmos demais da fonte.

*Narrativa.* Até aqui tratamos o sonho numa relativa estase, sentindo os vários eventos de um sonho como seus níveis ou teceduras. Mas agora começamos a ouvir e observar o sonho em seu sentido narrativo ou dramático. É a esse aspecto do sonho que Jung se referia quando falou de sua estrutura dramática: cenário, desenvolvimento, peripetéia, *lysis* (CW 8, §561 ff.).

Já que a maioria dos sonhos aparece na forma de história, podemos aqui seguir Jung e usar a narrativa, em vez da imagem, como a categoria primária. Mas isso nos leva a novas dificuldades, a primeira das quais sendo a natureza verbal da narrativa. Ainda que as palavras contenham imagens, elas não podem contê-las totalmente: palavras e imagens não são idênticas. Uma vez que para nós as imagens são primárias, então qualquer forma na qual as imagens sejam colocadas é uma transposição, talvez um passo para longe delas. Claro, colocar uma imagem em palavras pode vivificá-la ou realçá-la; ainda assim, ao mesmo tempo esse movimento sobrecarrega e informa as imagens com todos os problemas da linguagem. A linguagem agora virou o contexto, um contexto que demanda seu tipo de coerência. Todos nós já tivemos a experiência de lutar para escrever de forma coerente aquilo que parece um sonho essencialmente incoerente. Mas estou começando a questionar nossa idéia de coerência. É verdadeiramente o sonho que é incoerente, ou será nossa abordagem verbal que assim o torna? As imagens não requerem palavras para exibir seu sentido inerente, mas, assim que estamos envolvidos com a linguagem, aquilo que seria inerente à imagem é transportado para a coerência verbal. Portanto, percebemos que há sonhos que não podem ser escritos. Eles resistem à transposição, e assim os achamos “incoerentes”. Não podemos colocar as imagens numa história.

Então, a segunda dificuldade com a narrativa é que sua natureza verbal requer uma coerência de um tipo específico: história, ou um

sentido de seqüência. Uma coisa acontece antes de outra e leva a outra. Mas a seqüência de fragmentos de sonhos costuma ser ambígua, e, do ponto de vista da imagem, isso tem que ser assim, pois a imagem não tem um antes e um depois. Através de nosso relato, os fragmentos, cuja seqüência é ambígua, tendem a se tornar uma coisa em vez de outra. Nosso narrar dá uma direção irreversível e forma o sonho num padrão definido.

Notar as limitações da narrativa não é questionar o poder da palavra, do *logos*, na terapia – de fato, o modo como contamos nossa história é o modo como formamos nossa terapia –, mas apenas manter a narrativa distinta da camada imaginal mais primária e notar sua por vezes discrepante fenomenologia. Quando lapsos verbais ou narrativos ocorrem ao contarmos os sonhos, nós os preenchemos, contribuímos com aquilo que faria sentido para o significado da narrativa — mas não necessariamente para o significado imagético. As imagens são inteiramente reversíveis; não têm uma ordem ou seqüência fixa. Em alguns casos essas interpolações narrativas distorcem ou até mesmo traem a imagem, já que elas têm a tendência de colapsá-la na narrativa, na história que estamos contando. E, se os sonhos são primariamente imagens — a palavra grega para 'sonho', *oneiros*, significava 'imagem', não 'história' — então colocar as imagens numa narrativa é como olhar para um quadro e dele fazer uma história.

Esse sentido de narração é também reforçado pela terapia. Assim como contamos nossos sonhos, narramos nossas histórias de vida. Não apenas o conteúdo de nossos sonhos é influenciado pela análise mas também o próprio estilo de nossa lembrança. A análise tende a enfatizar o narrativo, em vez do imagético, ainda que a ênfase de Jung na pintura e na escultura tenha ajudado a restaurar a primazia da imagem. Mas nossa verdadeira preocupação aqui não é saber qual relato, imagético ou narrativo, é mais básico. Ao invés, nossa reflexão aponta para o fato de que se o estilo de descrição narrativo está inextricavelmente ligado a um sentido de continuidade — aquilo que em psicoterapia chamamos de ego — então estamos muito próximos do mau uso da continuidade em função do ego.

Isso nos leva à terceira e mais importante dificuldade da narrativa: ela tende a se tornar a viagem do ego. O herói tem um jeito de se fazer encontrar no meio de qualquer história. Ele pode transformar qualquer coisa numa parábola sobre um jeito de fazer as coisas e permanecer por cima. A continuidade numa história torna-se *seu* movimento heróico contínuo. Portanto, quando lemos um sonho como narrativa não há nada mais ego-natural do que tomar a seqüência do movimento como uma progressão que culmina no sucesso ou no fracasso do sonhador. O modo como a história nos encapsula

---

dentro dela como protagonistas corrompe o sonho num espelho no qual o ego apenas enxerga suas preocupações. E uma vez que sua principal preocupação é com o progresso nos termos do sistema de valores que ele tem (qualquer que seja ele), a interpretação dos sonhos torna-se parte do progresso heróico. Sonhador e intérprete abrem seu caminho no inconsciente – decidindo e recusando aqui e acolá – porque a seqüência dos eventos virou presa da idéia do melhoramento progressivo. Antes e depois tornaram-se também melhor e pior.

O problema está formado, uma vez que tanto o sonhador aparecendo no sonho, quanto as tendências heróicas do intérprete, podem aparecer em disfarces mais sutis do que aqueles óbvios da competência heróica. Ambos podem ser heróicos na função, ainda que sejam sensíveis e submissos. Assim como Hércules vestiu-se em roupas femininas num determinado momento, também o pode a consciência heróica. Mas abaixo dessa submissão o ego permanece o centro do sonho ou da história terapêutica. O sonho é sobre ele, sobre sua individuação.

Talvez aquilo a que estamos nos referindo como consciência heróica do ego é menos esta ou aquela figura mitológica e mais aquele modo que serve à inerente continuidade e intraconexão da imagem do sonho como um todo. Esse modo faz divisões continuamente entre bom e mau, amigos e inimigos, positivo e negativo, de acordo com o grau de concordância que essas figuras e eventos têm com nossas noções de progressão. Assim, interpretar como ‘negativo’ ou ‘positivo’ esses mesmos personagens é encarar a narrativa em seu significado manifesto, seu valor nominal, assim caindo na armadilha da idéia de movimento do ego onírico.

•Como esse é um erro do tipo mais óbvio, a sofisticação analítica nos ensinou um ou dois movimentos contrários. Podemos, por exemplo, tomar partido dos maus elementos, assumindo o ponto de vista do “inconsciente” (as forças que se opõem ao ego onírico). Ou podemos tentar nos distanciar de vez da narrativa julgando-a. Podemos mostrar como a situação do sonho poderia ter sido mais bem manejada, onde o ego tomou uma má decisão ou construiu uma situação autodestrutiva. Tornamo-nos juízes, julgamos o desempenho. Mas assim fazendo, estamos talvez ainda mais presos na narrativa e sua ênfase no ego, já que essa armadilha é mais sutil. Nossas observações interpretativas sobre melhores maneiras de fazer as coisas são afirmações de uma consciência heróica e mais experiente (a nossa) contra outra (aquela do sonhador, que agora foi identificado com seu desempenho no sonho). Estamos simplesmente impondo ao sonho que troque seu mito heróico pelo nosso, ou que lhe dê um polimento em termos do nosso.

Já que a ligação com o ego ocasionada pela narrativa é, em algum nível, talvez inevitável, antes de irmos adiante devemos dar à narrativa o devido respeito. Não podemos ouvir uma história sem sermos pegos; não podemos narrar um conto sem nos sentirmos identificados com alguma parte. A narrativa, um modo muito profundo da experiência arquetípica, nos alcança emocional e imaginativamente. Quer se vá ou não longe o bastante a ponto de manter, como alguns o fizeram (*vide* Stephen Crites), que sem narrativa não haveria experiência alguma, podemos ao menos concordar que as histórias alteram a experiência e enriquecem os padrões diários com uma significação arquetípica. Acontecimentos pessoais, humores, ciúmes e até mesmo sintomas, quando refletidos numa história, ganham peso e, ainda assim, distância. Padrões de vida estreitos tornam-se multidimensionais e as variações trazidas pela narrativa tornam-se todas partes da experiência.

Mas exatamente o contrário é também verdadeiro quando, como alguma parte de mim sempre faz, eu tomo a narrativa egoisticamente demais, pessoalmente demais. Nesse caso, torno-me inflada da natureza arquetípica do material, e o material diminui para se encaixar nas minhas necessidades de ego. Há de fato um aspecto regressivo da *poesis*, um jeito pelo qual eu meramente reforço minha miopia, não enxergando a fantasia em seu aspecto autônomo e mais amplo, como não apenas “minha”. Quando a vejo em sua magnitude arquetípica, os julgamentos caem por terra. Não há mais como dizer que este personagem é uma boa pessoa, aquele uma má pessoa, que esta figura tomou a decisão errada, ou ver quão inconsciente ela estava. Os personagens são inconscientes. Dado um certo arranjo de coisas, todas fazem o que têm que fazer; e, dadas as figuras, a situação tem que ser como é.

Finalmente, o modo como tratamos a narrativa é o modo como tratamos nossa própria psique. Escutar a história do sonho como uma alegoria moral com uma mensagem sobre o bom e o mau comportamento (progressivo, regressivo) é julgar nossas almas. Contudo, quando enxergamos a história como arquetípica, as personagens todas se tornam valiosas entidades subjetivas, tanto menores (apenas um pedaço, não uma identidade) quanto maiores (com mais ressonância arquetípica) que qualquer de nossas perspectivas particulares, estreitas e ego-centradas.

**Amplificação.** Uma maneira de lidarmos com a narrativa em análise é através de amplificação. Amplificar um sonho significa uma tentativa, através de analogias culturais, de torná-lo mais eloqüente e mais amplo. À primeira vista, poderia parecer que esse processo requer principalmente uma retaguarda geral de conhecimento cul-

---

tural combinada com uma pitada de intuição e sorte. Num exame mais acurado, entretanto, vemos que o processo é mais seletivo e coerente.

Quando nos perguntamos sobre o que fazemos numa amplificação, primeiramente encontramos *similaridades*. Um figura ou tema no sonho é semelhante, num modo muito essencial, a uma figura ou tema míticos. A comparação que fazemos nos move de uma imagem pessoal para uma coletiva e cultural; movimentamo-nos de algo menor para algo maior, de algo razoavelmente conhecido (no sentido de estar próximo) para algo, ao invés, desconhecido (de amplo espectro). A chave parece ser essa qualidade de semelhança *essencial*. Enquanto uma semelhança que é meramente coincidente não nos faria ir muito longe – como aquelas forçadas de barra em amplificações muitas vezes usadas em detrimento do sonho real –, uma semelhança pela essência permaneceria por necessidade em conexão com a imagem do sonho, relacionamento este que seria expresso pelos símiles (“como se”), a fim de formar um paralelo ao invés de substituir a imagem real do sonho.

*Elaboração.* Os sonhos são como nós de implicações condensadas, os quais elaboramos ao tomarmos palavras-chave cujas conotações explicamos ao tratar as palavras como imagens. Ir em direção ao oeste num sonho torna-se rumar para a liberdade, para o novo, para a morte, para o pôr-do-sol, *natura*, no sentido horário, extraversão... Quando o sonhador elabora, ou faz associações, há sempre o perigo de supervalorizá-las, de permitir que elas se tornem determinantes. Temos a tendência de esquecer que ele faz observações a partir provavelmente do ponto de vista da consciência, ou seja, que elas são ego-sintônicas — o que não quer dizer que não sejam válidas, mas que são limitadas.

Na maioria dos casos, a elaboração do sonhador conta-nos mais sobre o sonhador do que sobre o sonho. A partir de sua elaboração, aprendemos algo sobre a posição do ego e os constructos através dos quais ele se enxerga. Digamos que o amigo João aparece no texto, para quem o sonhador fornece os atributos associativos da preguiça, esperteza e falta de determinação. A partir disso, podemos concluir que o ideal de ego não é preguiçoso, nem esperto, mas determinado. Contudo, muito mais importante, aprendemos que o sonhador enxerga *nos termos* desses constructos. Eles pouco dizem sobre o sonho, já que são, afinal de contas, elaborações conscientes, mas nos dizem bastante a respeito da relação do ego com o conteúdo ‘amigo-João’.

Uma solicitação exagerada do material associativo pode nos levar a uma dificuldade adicional em que podemos perder para a

perspectiva consciente as sutilezas de uma figura onírica. Então perdemos a chance de dissolver uma rigidez consciente, expressa pela associação, e, ao invés, fazemos com que ela fique ainda mais rígida. O ego e o 'amigo-João' tornam-se ainda mais firmemente entrincheirados nas posições que determinaram para si próprios e um para o outro.

*Repetição.* Essa é outra característica que chama nossa atenção quando ouvimos ou lemos um sonho e que tem algumas implicações. Por repetições quero dizer semelhanças de todo e qualquer tipo. No mesmo sonho, podemos encontrar repetições de adjetivos — diversas coisas chamadas de 'grandes' ou 'verdes' —, de verbos — correr, apressar-se, acelerar —, ou de semelhança de forma — um pneu redondo, um relógio redondo —, e assim por diante. Ou o sonho pode mostrar a recorrência de um tema, por exemplo, um direcionamento da energia de baixo para cima. Digamos que num sonho vemos que a secretária não tem tempo e precisamos falar com o patrão, uma dor no joelho tornou-se agora uma dor de cabeça, alguém é promovido na escola. A coleção dessas repetições mostra um tema (o movimento ascendente) dentro do sonho. Esse movimento não pode ser questionado — não podemos dizer que ele *não deveria* aparecer — sem trair o nível da imagem no sonho. O máximo que podemos fazer, e já é bastante, é apontar a repetição e suas coordenadas: patrão, dor de cabeça, promoção acadêmica. Tudo isso tem a ver com uma idéia arquetípica de elevação, e cada item carrega os benefícios e as desvantagens dos outros.

*Reafirmação.* A maneira mais certa de manter as implicações próximas da imagem é reafirmando o sonho e suas frases, dando-lhes uma nova inflexão. Por reafirmação quero dizer uma nuance metafórica, ecoar ou refletir o texto para além de seu significado literal. Isso poderia ser feito de duas maneiras: primeiro, substituindo a palavra real com seus sinônimos e equivalentes (confira acima no item *Elaboração* onde o movimento em direção ao oeste se torna o movimento em direção à liberdade, à morte etc.). Segundo, simplesmente reafirmando com as mesmas palavras mas enfatizando a qualidade metafórica dentro das próprias palavras. "Estou dirigindo" no sentido literal torna-se "estou *dirigindo*" ou "estou dirigindo", dependendo de que sentido metafórico queremos enfatizar. Sem a reafirmação, podemos ficar presos ao sonho em seu valor literal e então tirar conclusões fáceis, nunca verdadeiramente adentrando a psique ou o sonho. Quando estamos completamente aturdidos com um sonho, talvez não haja nada melhor a fazer do que *re-contá-lo*, deixar que ele soe novamente, escutando até que ele se abra a um novo sentido.

---

### III. Suposição

*Em nenhum outro lugar os preconceitos, as confusões de interpretação, os julgamentos de valor, as idiossincrasias e as projeções exibem-se mais desembaraçada e desavergonhadamente do que neste campo específico de pesquisa, independentemente se estamos a nos observar ou se observamos nosso vizinho. Em nenhum outro lugar o observador interfere mais drasticamente no experimento do que na psicologia.*

C. G. Jung, CW 17, §160

Até aqui falamos de nossa interpretação em termos do texto (*Imagem*) real do sonho e das *Implicações* que dele podemos retirar. Agora, consideraremos uma terceira categoria, *Suposição*, que está mais afastada do texto real do sonho e conseqüentemente mais aberta às predileções pessoais, opiniões e intuições do analista individual. Sob o título *Suposição*, poderíamos colocar qualquer afirmação de causalidade, qualquer uma em função deste ou daquele movimento interpretativo; da mesma forma, qualquer generalização feita com base no sonho, qualquer avaliação, prognose, qualquer uso dos tempos verbais de passado e futuro (isto será ou isto foi), assim como qualquer conselho literal a respeito da situação de vida do analisando.

Assim como na imagem todos os atributos descritivos estão costurados e formam um único contexto, e como nossa discussão sobre implicação centralizou-se em enxergar o sonho como narrativa, assim também as suposições originam-se e envolvem uma única atitude. Essa atitude sente-se muito obrigada a ter um efeito sobre o analisando, dar-lhe algo, qualquer coisa, para ele levar para casa. E, curiosamente, parece que, quanto mais falham os outros dois métodos, ou seja, quanto mais *nós* falhamos em nossa resposta imaginativa ao sonho, mais insistente é nossa sensação de que agora devemos *realmente* fazer a conexão. Infelizmente, nosso fracasso com a imagem e a implicação se dá provavelmente em função de nossos próprios lapsos de psique, nossa própria perda de realidade imaginal e de um sentido de alma. E quando isso ocorre, como parece inevitável, nosso primeiro movimento para recuperar a alma é projetá-la em todos os lugares e então *reclamar* sua realidade. Quando o delicado movimento da metáfora se perde, nossa tendência é convidar substitutos mais fortes, mais literais.

Agora, parece que o sonho só pode se tornar verdadeiramente relevante se o conectarmos com uma noção mais simplista da realidade, um movimento feito às custas da imagem, cuja realidade

imaginal não mais podemos sentir. Perdemos nossa pedra de toque da imagem como psique e da psique como imagem e nossa premissa de que nada pode ser mais relevante ou real do que a própria imagem do sonho. Desesperadamente, tentamos conectar o sonho com a fantasia coletiva de uma realidade que chamamos vida, relacionamentos, o mundo do trabalho. Mas, curiosamente, esse movimento se torna um movimento rumo à magia. Pois, ao perdermos o poder verdadeiro da imagem, emprestamos poder de uma conexão mágica com o mundo da *materia* que o ego construiu. Aqui, por magia quero dizer: ler os aspectos impessoais do mundo em termos de minhas intenções e meus interesses pessoais (empregar os sonhos para prognose, diagnose, previsões, conexões secretas...). Uma forma moderna de pensamento mágico é o pensamento causal.

*Causalidade.* O sonho como imagem não faz nenhuma afirmação causal. Os eventos ocorrem em relação uns aos outros, mas esses eventos são conectivos, como na pintura ou na escultura, sem serem causais. Quando fazemos afirmações causais em nossas interpretações, ainda que algumas vezes isso seja útil, não estamos mais falando sobre a imaginação a partir da imaginação, mas, ao invés, a partir de um grupo de suposições físicas. Como o fazemos faz diferença em nossa interpretação. No fragmento de sonho "Estou numa sala com o Sr. X e de repente as luzes se apagam", poderíamos dizer:

(a) O Sr. X faz com que as luzes se apaguem. (Em termos analíticos grosseiros, isso seria o mesmo que dizer que minha sombra X – e todas as qualidades que ela carrega – causa inconsciência. Assim dizendo, procederíamos então focalizando principalmente o agente, sombra X.)

(b) Ou X é o resultado de as luzes terem se apagado. (Neste caso, a inconsciência é uma pré-condição para a aparição de X, e portanto dirigirmos nossa atenção para o estado inconsciente como agente.)

Vamos ver outro exemplo: "Meu noivo e eu estamos passeando nas montanhas num trenó puxado por cavalos. Paramos em frente à casa de minha mãe. Ela nos vê e então bate à porta de forma que os cavalos entram em pânico e nos puxam para baixo na montanha numa velocidade amedrontante". A afirmação causal mais aparente aqui é aquela dada pelo ego onírico — a batida de porta da mãe *causa* o pânico dos cavalos. Mas levar isso em conta como a base para a interpretação do sonho é ignorar a imagem total. Estarmos eu e meu noivo andando de trenó na montanha de neve poderia, igualmente, ser visto como a causa de minha mãe bater a porta ou a causa do pânico dos cavalos e a puxada para baixo. Se damos reconhecimento igual a cada aspecto do sonho, percebemos que todos os eventos afetam e simultaneamente se constelam uns aos outros. Portanto,

---

analiticamente é a situação total que devemos perceber, não um ou outro aspecto que, tomado causalmente, excluiria os outros. Talvez este seja o real perigo do pensamento causal, e o motivo para Jung nos ter alertado tanto com respeito a ele. Quando a prioridade de agente é dada a alguma coisa, todo o resto se torna subsidiário, meros aspectos não mais com intencionalidade própria. Então, o propósito é conferido apenas à causa inicial (ou causas), e o resto cai num estado sem *anima*, sem movimento ou intencionalidade.

*Avaliação.* Aqui nos referimos a qualquer afirmação positiva/negativa, qualquer julgamento de valor aplicado a um sonho ou a qualquer parte dele. No nível da imagem as avaliações não se aplicam, pois a imagem simplesmente é. Minha mãe espetando agulhas em mim não é nem positivo nem negativo; simplesmente é. Na implicação, entretanto, com sua ênfase na narrativa, os personagens assumem alguma qualidade — se não de bom ou de mau — ao menos de ajuda ou de impedimento. Minha mãe está me atrapalhando, o protagonista. Mas isso se dá somente porque tenho a idéia de mim mesmo como protagonista e assim preciso de outros posicionando-se como ajuda ou impedimento. Qualquer idéia de avaliação do comportamento de minha mãe com as agulhas — ela é uma personagem negativa, ou é tudo para o meu próprio bem — é pura suposição. Em nosso sonho inicial, com os sete exemplos de interpretação, poderíamos da mesma forma supor que é bom para o sonhador estar deitado, ou que é mera passividade, ou que o homem desconhecido é como uma intelectualização levando-a para cima e para nada, ou como um *animus* positivo guiando-a nas desconhecidas regiões de sua psique. Qual dessas alternativas supomos refletir nossas projeções específicas sobre o sonho ou nossas idéias sobre essas coisas em geral?

*Generalização.* Um sonho é uma afirmação específica de uma constelação particular de personagens e cenários, de forma que todas as tentativas de generalização são suposições. Muito do que fazemos em psicologia tem a ver com generalizações. Vemos uma ocorrência ou um fato particulares e imediatamente tentamos dar-lhes um significado geral, encaixá-los numa moldura mais ampla. Com base num único sonho, dizemos que o sonhador é deste ou daquele tipo de pessoa ou que tem este ou aquele problema. Fazemos uma identificação de "trabalho". As generalizações são extremamente úteis assim que enxergamos que são meramente suposições mais ou menos inteligentes. Mas muito do que ganhamos com elas também podemos alcançar por meio de amplificação. Ao amplificar, convidamos paralelos, padrões de significados. Contudo, na amplificação não se perde o particular de vista, o particular não é engolido pelo geral, mas colocado lado a lado, como uma segunda melodia no mesmo

tom. Motivos oníricos particulares podem facilmente ter motivos míticos como paralelos sem estarem subordinados a eles.

*Especificação.* Bem ligado à generalização está aquilo que pareceria seu oposto. Ao invés de ampliar o contexto do sonho, a especificação refere-se a seu estreitamento para uma aplicação específica. O sonho está focado numa ou noutra preocupação do sonhador. Dizemos "Este sonho tem a ver com a análise, ou com sua relação com seu pai, com seu casamento, com sua profissão...", com o que sugerimos o que deve o sonhador *fazer* a respeito dessas questões e que o sonho está dando as indicações. Na verdade falamos sobre os sonhos como se eles fossem uma entidade teológica: conhecedor como um Deus onisciente, cuidadoso como um Deus do Novo Testamento, criador como um Deus do Velho Testamento e, ainda assim, pensante exatamente como eu e você. Os sonhos estão preocupados com todas as coisas triviais com as quais estamos preocupados – onde ir, o que fazer – e então nos corrigem quando fizemos as coisas erradas ou tomamos as decisões erradas. Especificar o sonho numa mensagem tanto o antropomorfa quando o diviniza. Quer isso seja encarado como uma secularização do instinto religioso, um deslocamento, ou um novo jorro de significado, depende inteiramente de nossas tendências teológicas. Mas, qualquer posição que tomemos em relação a essa questão teológica, uma coisa permanece psicologicamente certa: todas as conclusões específicas a que chegamos estão no campo das suposições. O sonho não nos dá um conselho específico; nós é que o fazemos, utilizando o sonho como suporte.



Quando olhamos de volta todas essas suposições, percebemos que muito do que na verdade fazemos em terapia cai nessa categoria. Poderíamos então supor que a análise dos sonhos é algo altamente pessoal, tanto assim que as interpretações falam mais a respeito do intérprete do que do material sob observação. E, de fato, isso é assim, como sabemos a partir das sete diferentes interpretações com as quais começamos este artigo. Se a interpretação de sonhos é portanto tão subjetiva, podemos conjecturar como que ela funciona.

Exatamente aqui está o pulo do gato — pois ela funciona. Aquilo que a faz funcionar deve estar baseado em algo diferente da imagem do sonho e suas implicações. Uma vez que as relações entre a imagem do sonho e nossas suposições são tão tênues, não podemos mais afirmar que nossas interpretações são baseadas no sonho. Sua validade deve derivar-se de outra fonte, que eu suponho podemos chamar de habilidade terapêutica.

---

Será que isso quer dizer que completamos todo um círculo desde nosso ponto de partida apenas para retornarmos ao pragmatismo com o qual iniciamos e do qual tentamos escapar? Se nossas interpretações são principalmente suposições, e são bem-sucedidas em função de nossa habilidade terapêutica, então talvez tenhamos que basear nossa habilidade prática numa teoria da terapia diferente, ou seja, não mais disfarçada, de uma teoria dos sonhos. Demos um primeiro passo nessa direção ao tentar reconhecer e distinguir nossos movimentos com relação aos sonhos.

Quando olhamos novamente o que dissemos, podemos também nos perguntar *por que* tanto do que fazemos com os sonhos é suposição. Apesar da riqueza interna da imagem onírica, ou talvez exatamente por causa disso, parece que damos menos atenção a essa categoria. Será que então supomos exatamente por que não podemos mais imaginar? O sonho nos confunde com o poder de suas imagens e ficamos muito perdidos quando temos que responder com um poder equivalente. Nossa imaginação não é treinada, e não temos uma epistemologia adequada para a imaginação com a qual ir ao encontro da imagem onírica em seu próprio nível.

O treinamento de analistas nos ensina fundamentalmente como supor sobre os sonhos e como trabalhar com suas implicações. Aprendemos imitando as suposições de nossos analistas sobre nossos próprios sonhos. O que não aprendemos é uma psicologia da imagem comparável ao que aprendem estudantes de arqueologia, iconografia, estética ou crítica literária sobre a imagem em *seus* campos. Mas nós não podemos nem mesmo começar a descobrir o que seria uma psicologia da imagem enquanto estivermos, na psicologia, explorando a imagem em função daquilo que assumimos serem nossos objetivos terapêuticos. Talvez o caminho inverso fosse mais apropriado: descobrir o que quer a imagem e daí determinar nossa terapia.

Porém, treinar a imaginação e desenvolver-lhe uma epistemologia está cheio de perigos. Por um lado, precisamos reconhecer nosso atrofamento histórico com relação à imaginação, de forma que, quando começamos a imaginar respondendo a imagens de sonho, da literatura ou de qualquer outra coisa, não fiquemos surpresos com o empobrecimento e a subjetividade de nossas respostas. Por outro lado, como que para compensar a inconoclastia de nossa tradição, há uma glorificação indiferenciada de imagens, o que não nos leva nem à precisão, nem a uma conexão psicológica.

Talvez o único caminho através dessas duas limitantes alternativas seja uma *via negativa*, uma psicologia da imagem que se origine do reconhecimento de movimentos impróprios. Neste artigo, tentamos tal abordagem. Nosso objetivo foi trabalhar um método

para a autoconsciência interpretativa, clareando assim um pouco da confusão das imagens primárias da psique – aquelas que aparecem nos sonhos. Ao refletir sobre nossas movimentações interpretativas em face aos sonhos, podemos ganhar alguma diferenciação ao perceber quando não estamos respeitando o imaginal.

---

Este texto foi originalmente publicado na revista *SPRING*, 1974. Está também publicado no volume de ensaios reunidos de Patricia Berry, *Echo's Subtle Body – Contributions to an Archetypal Psychology*, Spring Publications, Dallas, 1982.

Tradução:  
Gustavo Barcellos

## Imagens da *Anima* nas Canções de Tom Jobim: "As Praias Desertas"

Durval Luiz Faria\*

**Sinopse:** Este artigo versa sobre as imagens da *anima* nas canções de Tom Jobim, através da compreensão simbólica da canção "As Praias Desertas". Para tanto, inicialmente discorreremos sobre a questão da *anima* na psicologia analítica e a música como expressão anímica. Numa segunda parte, colocaremos alguns dados sobre o compositor e sua importância para a música brasileira, encerrando com a análise de "As praias desertas".

**Palavras-chave:** música popular brasileira, Tom Jobim, *anima*, imagens, "As praias desertas"

**Resumen:** Este artículo versa sobre las imágenes de la *anima* en las composiciones de Tom Jobim, a través de la comprensión simbólica de la canción "As praias desertas". Así en primer lugar hablaremos sobre la cuestión de la *anima* en la psicología analítica y de la música como expresión anímica. Después traeremos algunos datos sobre el compositor y su importancia para la música brasileña, y por fin, concluiremos con el análisis de "As praias desertas".

**Palabras clave:** música popular brasileña, Tom Jobim, *anima*, imágenes, "As praias desertas"

**Abstract:** This article is about the *anima* images in Tom Jobim's songs, through the symbolic understanding of the song "As praias desertas" ("The desert beaches"). In order to do so, the issue of the *anima* in Analytical Psychology and the music as an expression of the soul will be initially discussed. In a second part, some data about the composer and his importance for Brazilian music will be posed, ending with the analysis of "As praias desertas".

**Key words:** Brazilian popular music, Tom Jobim, *anima*, images, "As praias desertas"

---

\* Durval Luiz de Faria é psicólogo, mestre em Psicologia da Educação pela PUC-SP e doutor em Psicologia Clínica pela PUC-SP. É analista junguiano pelo Instituto Junguiano de São Paulo, da AJB. É professor associado da Faculdade de Psicologia da PUC-SP e de pós-graduação em Psicologia Clínica. É autor do livro *O pai possível*, Educ/Fapesp, 2003, e de artigos em periódicos nacionais.  
E-mail: dl.faria@uol.com.br



A idéia que move este trabalho partiu de uma pesquisa sobre a masculinidade e a dificuldade dos homens de entrar em contato com aquilo que é irracional, emotivo e desconhecido. Talvez as canções pudessem revelar, através da voz de seus protagonistas, algo sobre esta relação do homem com sua *anima* (alma).

## I. A *anima*

Jung coloca, em vários momentos de sua obra, que os fenômenos inconscientes não são conceitos, mas imagens que devem ser compreendidas de forma analógica. Em se tratando da *anima*, o autor assinala que o conceito se refere a um grupo de fenômenos afins ou análogos.

Jung vai construindo e desvelando a idéia da *anima* no seu confronto com o inconsciente, que começou a partir do rompimento com Freud, em 1912. Em vários desses mergulhos na profundidade, às vezes lhe aparecia uma figura de mulher que, em geral, colocava pontos de vista diferentes aos que lhe eram conscientes. A *anima* aparecia personificada e agia como um complexo autônomo.

Observando também o fenômeno da *anima* nos sonhos de seus pacientes homens e nos sonhos que analisava em seus estudos, Jung identificou-a inicialmente como um elemento contra-sexual na psique masculina, que se oporia à *persona*, construída na relação da consciência com o mundo e adequada às exigências culturais de masculinidade e ao sexo biológico. De acordo com o princípio das polaridades, quanto mais o ego estivesse identificado com a *persona* masculina, mais a *anima* iria se constelando no inconsciente.

O desconhecimento do feminino no homem, relacionado aqui com sua interioridade e com o completamente *outro* interno, se levado a seus extremos, poderia levar o sujeito a um colapso, principalmente na segunda metade da vida, quando a libido se voltaria, na metanóia, para uma relação mais profunda com a vida. A ausência do contato com a *anima* pode levar a vários conflitos neuróticos e também psicóticos, colocando o indivíduo em cheque.

A fenomenologia da *anima*, no seu aspecto negativo, então apareceria como labilidade emocional, tristeza, depressão, obsessões e compulsões, transtornos psicossomáticos, um desgosto pela vida e uma sensação de fracasso existencial.

Jung notou também que os sintomas que a *anima* sinaliza poderiam, contudo, ser revertidos, na medida em que o sujeito se voltasse para sua vida interna, passando a considerar o feminino

---

dentro de si, criando um canal que desse vazão aos seus impulsos criativos e irracionais.

O trabalho com a *anima* pressupõe um trabalho de integração dos opostos, agora realizado de forma consciente. Isso é muito diferente de uma regressão ao feminino materno, pois implica uma diferenciação da *anima* do complexo materno. O arquétipo da *anima*, embora vivido projetivamente na mãe nos primórdios da formação do ego, agora é desprovido da conotação materna para se tornar um feminino transformado (NEUMANN, 1996).

Para Jung, “a *anima* é um fator de maior importância na psicologia masculina, na qual sempre estão em obra emoções e afetos” (JUNG, 2000, p. 82). Assim, a relação do homem com ambos os sexos e com a profissão pode ser fortificada, extremada e mitologizada pela *anima*. Aqui desponta o outro fator intrinsecamente ligado à *anima*, mas que não se confunde com ela, que é Eros.

Após Jung, muitos autores dedicaram-se ao estudo da *anima* e do *animus*, como Emma Jung (1991) e James Hillman (1990). Stein (2000), fazendo uma retrospectiva dos estudos de Jung sobre a *anima*, infere que inicialmente a *anima* era definida por ele como complementar ao ego e à consciência, mas que posteriormente considerou-se que a *anima* deveria ser considerada principalmente a partir da sua função na dinâmica inconsciente, isto é, ela não se dinamiza apenas como resposta à unilateralidade da consciência, mas tem uma função prospectiva e estimuladora do processo de individuação.

Stein também afirma que o par *anima/animus* representa o principal arquétipo da criatividade e do desenvolvimento adulto, presentes em homens e mulheres e que podem aparecer de forma mais masculina ou mais feminina, dependendo da dinâmica de cada indivíduo e da identificação egóica.

Um dos autores mais profícuos no estudo da *anima* foi James Hillman (1990), que fez um levantamento exaustivo na obra de Jung dos possíveis significados que este autor coloca, assim como sinalizou algumas críticas, no sentido de circunscrever melhor as características do arquétipo.

Hillman (1990) diferencia *anima* de Eros. Para ele, *anima* (psique) relaciona-se mais com a imagem da borboleta, com o ar, com a respiração e a inspiração. A *anima* é “úmida, vegetativa, receptiva, indireta, ambígua; sua consciência é reflexiva e flui”, enquanto Eros é ígneo, fálico, vivaz, direcionado, esporádico e desvinculado, vertical como uma flecha, uma tocha, uma escada” (p. 33)

Por outro lado, a *anima* relaciona-se com o corpo, a História é o tempo, enquanto Eros tem a característica de ser eternamente jovem,

não possui história, podendo levar o sujeito a devanear através da paixão e a criar suas histórias de amor (HILLMAN, 1990).

A alma (*anima*) precisa de Eros para poder se expressar, como aparece, por exemplo, no mito de Eros e Psiquê. Para crescer, Psiquê, até então um feminino ingênuo e desconhecido de si próprio, precisa da relação com Eros para se tornar adulta. Se entendermos a *anima* como um fenômeno que vai se revelando e se mostrando, para que ela se torne consciente, é necessária sua ligação com Eros: a alma precisa do amor para se realizar; e, no entanto, ela não é esse amor (HILLMAN, 1990).

No processo de individuação, a *anima*, integrada à consciência (embora para Jung ela nunca seria totalmente integrada), torna-se uma função que vivifica a experiência, dando-lhe significado. A *anima* é chamada por Jung como o arquétipo da vida, pois vida aqui pode ser traduzida como vida com significado. Não é à toa, portanto, que a *anima*, quase sempre, nos sonhos, mitos e contos de fada apareça associada a um velho sábio, portador do arquétipo do sentido.

A *anima* pode aparecer também de forma projetada, de forma a supervalorizar a mulher ou subvalorizá-la (SANFORD, 1986), colocando-a no âmbito das deusas benfazejas ou maldosas (a fada e a bruxa). Em geral, se o homem não se apercebe desses conteúdos irracionais, eles podem aparecer, subitamente, nas paixões avassaladoras ou nos conflitos conjugais ou de relacionamento, onde há uma grande carga de afetos descontrolados.

À medida que o ego masculino se desidentifica do processo anímico e recolhe essas projeções, as emoções e afetos se transformam em sentimentos e em experiências com significado. Por essa razão, a *anima* é identificada às vezes com o sentimento, e o trabalho com ela é entendido como um trabalho de educação do sentimento. Embora isso possa ser parcialmente verdadeiro, a *anima* não se confunde com o sentimento (HILLMAN, 1990). Para Jung, o sentimento como função psíquica é uma função racional e relaciona-se com valores atribuídos. A experiência da *anima*, por outro lado, não possui nada de racional, na medida em que somos invadidos por fortes emoções.

Um último aspecto que nos interessa sobre é a *anima* como uma função. Jung coloca que após o trabalho de integração da *anima* ela pode ser vista no que tem de mais rica. Despida de suas personificações e de seu poder demoníaco, porque autônomo, a *anima* passa a ser uma função de relacionamento com a vida interior e com os aspectos criativos do *Self*.

Na medida em que o homem considera o mundo interior e seus apelos e na medida em que ele estabelece um diálogo com a *anima* (o que ela quer?), este aspecto, que na origem poderia parecer

---

perturbador, se transforma em ponte para os significados mais profundos da existência, para o mistério da vida e da morte, para o seu potencial criativo e para a sua individuação.

No entanto, a falta de contato com a alma, na segunda metade da vida, significa “uma diminuição da vitalidade, da flexibilidade e da bondade humana. O resultado, via de regra, é uma rigidez prematura, rispidez, estereotipia, unilateralidade fanática, obstinação, pedantismo ou, mais ainda, resignação, cansaço, imundície, irresponsabilidade e, finalmente, um *ramollissement* infantil com uma tendência ao alcoolismo. Depois da metade da vida, portanto, a conexão com a esfera arquetípica da experiência deveria, se possível, ser restabelecida” (JUNG, 2000, p. 83).

## II. A música e as canções como expressão da *anima*

Podemos entender a *anima* como um dinamismo arquetípico que incita a criatividade e compele um indivíduo ou uma cultura a sua individuação. Essa forma de compreendê-la como arquetipo, já presente na obra de Jung, foi mais desenvolvida por Hillman (1990) e Sardello (1997), que colocam que a *anima* está presente no mundo, que pode ser visto de uma forma “almada”, ao contrário da concepção ainda vigente de que os homens possuem subjetividade (psique, alma) e o mundo é como se fosse um mundo sem alma, ao qual damos significados.

Assim, no contato com as pessoas e as coisas, produzidas ou não pelo homem, naturais, há uma reverberação de imagens que vêm dessas coisas e são significadas pelo homem, através de sua imaginação. É a *anima mundi*, a alma do mundo, que fala pelos eventos e nos transmite os estados de alma de um indivíduo, de uma cidade, de um país e do mundo.

Muitos são os meios de expressão através dos quais a *anima* se manifesta, e a arte pode ser um meio muito peculiar, pois em geral surge de um atividade do inconsciente para apenas ser, posteriormente, elaborada pela consciência.

A origem da música e das canções perde-se na noite dos tempos e provavelmente surge das atividades cotidianas que os homens há milênios praticavam – os sons da caçada, da sementeira, das canções de ninar das mães para os filhos (STORR, 1992), a captação e imitação dos sons dos animais, dos pássaros, dos fenômenos da natureza.

A música, que sempre teve muita importância na interação social, acompanhou e acompanha cerimônias religiosas e sociais, assim como pode ser um meio de comunicação com os poderes transcendentais.

Nas sociedades pré-alfabetizadas, as músicas participavam de cerimônias rituais. Música e poesia também eram um meio, na tradição oral, de divulgação dos feitos heróicos, e de criar um campo de vinculação que decerto contribui para a identidade dos povos (STORR, 1992). Em todas as sociedades tradicionais, as indígenas brasileiras, por exemplo, a música, o canto e a dança acompanham os vários rituais que marcam a vida das tribos, do nascimento à morte.

Na Grécia, antes de seu período clássico, não havia prosa e registro escrito, e a música era um elemento indissociável da poesia. 'Música' vem de 'musa'. Os poetas recebiam o dom das musas, captavam ou ouviam suas mensagens (os poetas em geral eram cegos), que eram repetidas pelos rapsodos e aedos, que, através da palavra cantada, viajavam pela Grécia e espalhavam nos mais diferentes recantos aquilo que as musas tinham-lhe inspirado. O poeta não era o criador, ele tinha recebido das musas a poesia, ele era o intérprete das forças imortais, pois o papel das musas era o de louvar o Cosmos, o todo, e seus deuses e heróis (KRAUS, 1989).

Torrano (1989), comentando o início da *Teogonia*, de Hesíodo, diz que as musas são "o princípio do canto, tanto no sentido inaugural como no dirigente-constitutivo (da *arkhé*)". A exortação "pelas Musas comecemos a cantar" diz também: "tenhamos nelas o princípio por que nos deixar guiar e exprime ainda a vontade de que seja pela força delas que se cante" (p. 21).

Havia, então, na consciência grega, a idéia de que o artista, o poeta, era inspirado por uma força transcendente e que a criação de seus versos não era aleatória, nem de seu ego inflado, mas de forças que estão além de seu ego e de sua vontade.

As musas podem ser vistas, dentro do referencial junguiano, como figurações da *anima*, que inspira, com seu potencial numinoso, as obras de arte, no caso, as produções musicais e as canções.

Jung, que sempre pareceu ser avesso à música, ao entrar em contato com Margareth Tilly, pianista e que fazia experimentos terapêuticos com música, ao submeter-se aos seus procedimentos, envolveu-se bastante, afirmando que aquela experiência abria um novo campo de pesquisas: "O que eu senti ouvindo-a"; "acho que doravante a música deve ser uma parte importante de toda a análise" (McGUIRE, HULL, 1982).

Jung reconheceu, pelo modo como tinha sido tocado pelo experimento de Tilly, que a música havia mobilizado o material arquetípico que, às vezes, se constela na análise. E sabemos o quanto Jung valorizava e se dedicava a relevar a importância do arquetipo da *anima*.

---

### III. Jobim e a canção brasileira

Antonio Carlos Jobim (1927-1994), nascido no Rio de Janeiro, iniciou seus estudos musicais tardiamente. No início de sua adolescência, interessou-se por um velho piano guardado por sua mãe na garagem de casa, na rua Saddock de Sá. Teve aula com bons professores de piano, entre os quais Lúcia Branco e Hans Joachim Koellreuter.

No entanto, a música não era seu único interesse. Jobim sempre foi um amante da natureza, observador, conhecedor e explorador; ainda menino, nadava na Lagoa de Freitas ainda não poluída e vivia num Rio de Janeiro tranqüilo. O amor à natureza o fez como um precursor do movimento ecológico, e isso fica evidenciado em todo seu percurso musical.

Segundo Souza (1995), o eixo monumental de sua obra “é o canto de um homem em comunhão instintiva com a natureza” (p. 146), desde as toadas regionalistas do início de sua carreira (como “A Chuva Caiu”, “Correnteza”) até as músicas que possuíam uma entoação sinfônica (como “Matita Perê”, “Borzeguim”, “Passarim”). Jobim cantou as estradas, a vegetação, os bichos e as águas, incorporando aquilo que ele era – um homem urbano brasileiro, de uma época em que nas cidades a tecnologia não sufocava a natureza e talvez esta predominasse na paisagem.

Jobim também pode ser considerado um romântico, pois teve influência em sua obra de autores como Debussy, Ravel e mesmo os russos, como Rachmaninoff e Rimsky-Korsacov (SOUZA, 1995). Para este autor, ele “reformou o romantismo por dentro e mudou a maneira de compor/tocar/cantar das gerações que o sucederam” (p. 146). Em seus acordes dissonantes, ele fazia uma economia das notas, trazendo para as canções a essência necessária e um enxugamento na forma de tocar, que se aliou na Bossa Nova à depuração emocional do canto e da maneira de cantar.

Jobim também foi muito influenciado por Villa-Lobos, especialmente em suas peças mais sinfônicas, trazendo no decorrer de sua obra um aprofundamento da temática brasileira, uma preocupação com nosso modo de ser e nosso jeito musical.

Jobim aliou sua formação erudita à de pianista da noite, nas boates da Zona Sul, onde obteve seu primeiro sustento. Trabalhando nos bares de Copacabana, ele foi influenciado pelo clima musical desse ambiente, onde, ao lado do samba-canção, desenvolvia-se um interesse pelos compositores do jazz norte-americano, como Countie Basie e George Schearing.

Assim, em meados dos anos 50, Jobim, assim como outros pianistas iniciantes e futuros compositores, entre eles Antonio Adolfo, foi criando os rudimentos de uma nova musicalidade. Suas composições, nesses primórdios, apresentam uma hesitação entre o dramalhão poético dos antigos compositores e um modo contido de compor, em que as linhas melódicas e harmônicas apresentam mais sutileza (SOUZA, 1995). São dessa fase algumas composições que foram interpretadas por cantores da velha guarda, como Nora Ney, Ernani Filho e Mauricy Moura: "O que é que vai ser de mim", "Pensando em Você" e "Incerteza".

Paulatinamente, Jobim foi se aproximando de cantores que tinham uma proposta mais contemporânea para o samba-canção, como Dick Farney, com o qual teve o primeiro sucesso de sua carreira de compositor, "Teresa da Praia", em 1954. Dessa fase, intermediária entre o antigo samba-canção e a Bossa Nova surgiram músicas como "Caminhos Cruzados" (com Newton Mendonça, que foi seu parceiro em várias canções), "Só Saudade", "De Você Eu Gosto" e "Foi a Noite", cuja gravação com Sylvia Telles (1956) representa, para muitos autores, o início da Bossa (SOUZA, 1995).

Associando-se ao poeta e diplomata Vinícius de Moraes, que junto com ele realizou a trilha de "Orfeu da Conceição" (1956) e com o qual compôs o hino oficial do movimento, "Chega de Saudade", Jobim amadureceu como compositor. A Bossa Nova, pelas suas características inovadoras e incentivada pelo sucesso de "Garota de Ipanema", foi uma onda que cresceu no mar, conquistando rapidamente o Brasil e a América do Norte, onde, posteriormente, Jobim e outros artistas ligados à música fizeram carreira.

A Bossa Nova, no entanto, passou como movimento, pois o Brasil entrava em outro período de sua história, com o golpe militar de 1964. Surgiram a música popular brasileira de protesto, a "redescoberta" do samba do morro e das fontes populares e o Tropicalismo, que abriu as portas da canção para a diversidade, questionando uma concepção hegemônica de música popular (havia na época uma luta entre a MPB "autêntica" e compositores e músicos ligados ao *rock* e seus instrumentos eletrônicos).

As composições de Jobim, a partir de "Matita Perê" e "Águas de Março" (1972), tomam uma nova direção, deslocando o eixo de sua obra do litoral para o interior, para o mato e as florestas; do romantismo amoroso para um romantismo mítico e histórico, em que o foco parece ser o desenho de personagens e arquétipos, para além da experiência amorosa pessoal. Esses elementos aparecem nas trilhas sonoras dos filmes "Gabriela", adaptação do romance de

---

Jorge Amado, "Crônica da Casa Assassinada", das mini-séries "O Tempo e o Vento", adaptação da obra homônima de Érico Veríssimo, e "Anos Dourados".

Jobim também abraça a causa ecológica, de um jeito musical, evidentemente, trazendo elementos para a reflexão sobre a questão indígena ("Borzeguim"), a poluição ("Forever Green") e a valorização dos elementos da natureza (desde suas primeiras composições), como a água e as chuvas ("Chovendo na Roseira"), as flores, o sol ("Estrada do Sol") e a lua ("Luiza"), o mar ("Fotografia") e os rios ("Correnteza"), os pássaros ("Urubu", "Passarim") e os bichos, assim como o trabalho em cima dos mitos ("O Boto", "Matita Perê").

Um dos eixos centrais de sua obra, no entanto, a natureza não é meramente literal, mas simbólica, palco e metáfora de todas as vivências humanas (como parece ser na obra de Gilberto Freyre). Ela não é uma natureza des-almada, ou objeto sem alma. Na obra de Jobim, a natureza parece estar em *participation mystique* com o autor, uma experiência do *unus mundus* (Jung, 1990), que talvez só exista para os grandes criadores, os artistas, os místicos e eventualmente, em certos momentos da vida, para todos nós.

Em Jobim, a natureza também é cenário para o amor e os sentimentos profundos da alma, o ciúme, o sofrimento, o abandono, a alegria, a felicidade e o medo de amar. Talvez possamos ver em "Águas de Março" todos esses elementos – elementos da natureza (as águas, a chuva, o verão, o pau, a pedra, as árvores) e experiências humanas em antinomia (a vida e a morte, o ser e o não ser, a marcha estradeira e o fim da canseira), as várias polaridades desfilando em nossa audição, um todo que lembra uma vivência profunda do *Self*.

Jobim, chamado por Souza (1995) de "o bardo da beleza", parece condensar em sua obra tudo aquilo que corresponde à nossa identidade e alma mais profunda, de brasileiros, para além das heterogeneidades de classe, cor ou posição social. Ele revela, em suas canções, aquilo que temos de mais genuíno e nossa contribuição maior para o mundo.

#### **IV. As praias desertas: o chamado**

A canção "As Praias Desertas", de Tom Jobim (letra e música), foi gravada pela primeira vez por Elizete Cardoso em 1958, no disco *Canção do Amor Demais*. Este disco passou a ser antológico, em função de nele aparecer pela primeira vez a batida da Bossa Nova, no violão de João Gilberto. O disco também consagra a dupla Tom

amor presente do protagonista, há como um destino nefasto, que impede a realização do encontro. Embora desponte o amor pelo outro, aparece a impossibilidade desse amor, movida por uma força desconhecida.

Aqui vemos que o amor ocupa o centro da cena e que ele é o alvo da procura do sujeito. Ainda não é, no entanto, o momento certo para o amor, embora o chamado exista (as praias esperam). Assim, embora tudo esteja preparado para que ele aconteça, a praia como intermediadora e o mar como fonte profunda e inesgotável da possibilidade de amar, há um impedimento que barra a disposição dos amantes.

Podemos notar também que nos versos “Se eu gosto de você e você gosta de mim”, a força da melodia torna colocar o texto em dúvida, pois o final ascendente sugere uma incerteza no que diz respeito à crença do sujeito em ser amado.

Alguns compassos se seguem, em que se destaca o piano, que realiza uma progressão harmônica, a qual funciona como uma ponte que permite retornar ao tema e à tonalidade do início da canção. Reaparecem a flauta e a trompa, seguidas de um acorde dissonante do piano, que sugere algo inacabado e não resolvido.

Embora o chamado das praias não tenha sido atendido, por impossibilidades obscuras, ele permanece. O final da canção, “As praias desertas continuam/ Esperando por nós dois”, mostra que o chamado da praia é contínuo. A canção termina como começou, evidenciando que o convite para o encontro está sempre presente e é sempre uma possibilidade.

## **V. Comentários**

Jobim nos mostra que as praias desertas não são apenas um acidente geográfico, mas um símbolo. Em seu nível coletivo, não encontramos em nossa pesquisa uma simbologia para ‘praia’ ou ‘praia deserta’, mas podemos imaginar que a praia, psicologicamente, pode representar uma instância psíquica de conexão entre o sujeito e o outro, quer este outro seja o mar ou a amada. O mar está também sempre a chamar; assim, as praias desertas podem representar uma condição para se alcançar o chamado do mar, reverberam esse chamado.

As praias são feitas de areia, que podem ser entendidas, segundo Chevalier e Gheerbrant (1988), como um símbolo de quantidade e, na tradição xintoísta, de abundância. Ela é, como a água, purificadora e abrasiva, como o fogo. Passível de penetração, ela se molda, e nesse aspecto é um símbolo da matriz, do útero, do repouso, da segurança e da regeneração.

---

Ao lado do contorno da natureza, tão bem expresso musicalmente, a canção diz que “As praias desertas continuam/ Esperando por nós dois” e que “A este encontro não devo faltar”. Aqui aparece a idéia de que as praias desertas esperam a presença do sujeito e este se coloca como alguém que deve estar lá.

No entanto, as praias não se referem a um lugar fortuito, mas têm uma função – a de chamar, de atrair. Ela é a sede de um encontro, ou, em outras palavras, ela é o espaço do encontro, podendo ser vista como uma ponte para ele. O ambiente aqui não aparece desvinculado do encontro, mas como intrínseco a essa experiência: a praia chama.

Encontro do sujeito com quem? Em primeiro lugar com o mar, que, brincando na areia, está sempre a chamar, já que agora o sujeito sabe que não deve faltar. O chamado do mar induz no protagonista uma responsabilidade, uma urgência, corroborada pelos sinais – o vento que venta lá fora, o mato aonde não vai ninguém, tudo lhe diz que não pode mais fingir.

O fingimento não é para os outros, mas para aquele que ocorre para si mesmo – há uma realidade maior que precisa ser reconhecida, um chamado da profundidade, da totalidade que ultrapassa e chama o eu ao compromisso. O chamado do mar nos avisa que algo desconhecido e profundo poderá se dar.

Em “A este encontro não devo faltar”, a melodia sugere uma idéia importante, que não estaria tão evidente se o poema fosse desacompanhado de música. Eis a força da canção: no final da frase, a conclusão da última nota/sílaba em movimento ascendente (para o agudo) sugere uma dúvida, uma atmosfera interrogativa quanto à convicção do personagem em relação ao seu dever de não faltar ao encontro. Parece haver uma hesitação do personagem frente a esse dever.

No entanto, a dúvida desaparece no final da estrofe seguinte. Após uma breve descrição do mar, “que brinca na areia”, e da força de seu chamado, “Está sempre a chamar”, o personagem tem a certeza de que não pode faltar ao encontro. Em “A este encontro eu não devo faltar”, a melodia termina de forma decisiva, em movimento descendente, em direção ao grave, o que mostra um sujeito persuadido a comparecer ao encontro.

Aqui aparece a idéia de que o movimento de ir e vir do mar sugere o chamado para o encontro que está sempre presente, embora, a cada momento, possa se apresentar de maneira diferente.

No entanto, algo detém o sujeito, uma visão ou uma crença, que aparece na interrogação: “Porque tudo na vida há de ser sempre assim”, “Se eu gosto de você/ E você gosta de mim”. Apesar do

amor presente do protagonista, há como um destino nefasto, que impede a realização do encontro. Embora desponte o amor pelo outro, aparece a impossibilidade desse amor, movida por uma força desconhecida.

Aqui vemos que o amor ocupa o centro da cena e que ele é o alvo da procura do sujeito. Ainda não é, no entanto, o momento certo para o amor, embora o chamado exista (as praias esperam). Assim, embora tudo esteja preparado para que ele aconteça, a praia como intermediadora e o mar como fonte profunda e inesgotável da possibilidade de amar, há um impedimento que barra a disposição dos amantes.

Podemos notar também que nos versos “Se eu gosto de você e você gosta de mim”, a força da melodia torna colocar o texto em dúvida, pois o final ascendente sugere uma incerteza no que diz respeito à crença do sujeito em ser amado.

Alguns compassos se seguem, em que se destaca o piano, que realiza uma progressão harmônica, a qual funciona como uma ponte que permite retornar ao tema e à tonalidade do início da canção. Reaparecem a flauta e a trompa, seguidas de um acorde dissonante do piano, que sugere algo inacabado e não resolvido.

Embora o chamado das praias não tenha sido atendido, por impossibilidades obscuras, ele permanece. O final da canção, “As praias desertas continuam/ Esperando por nós dois”, mostra que o chamado da praia é contínuo. A canção termina como começou, evidenciando que o convite para o encontro está sempre presente e é sempre uma possibilidade.

## **V. Comentários**

Jobim nos mostra que as praias desertas não são apenas um acidente geográfico, mas um símbolo. Em seu nível coletivo, não encontramos em nossa pesquisa uma simbologia para ‘praia’ ou ‘praia deserta’, mas podemos imaginar que a praia, psicologicamente, pode representar uma instância psíquica de conexão entre o sujeito e o outro, quer este outro seja o mar ou a amada. O mar está também sempre a chamar; assim, as praias desertas podem representar uma condição para se alcançar o chamado do mar, reverberam esse chamado.

As praias são feitas de areia, que podem ser entendidas, segundo Chevalier e Gheerbrant (1988), como um símbolo de quantidade e, na tradição xintoísta, de abundância. Ela é, como a água, purificadora e abrasiva, como o fogo. Passível de penetração, ela se molda, e nesse aspecto é um símbolo da matriz, do útero, do repouso, da segurança e da regeneração.

---

O deserto pode ser entendido como o lugar do eremita, da vida interiorizada. Jesus sofreu suas tentações e os eremitas sofreram os assaltos dos demônios (desejos) no deserto. Também pode significar um tempo de errância antes do encontro com a Terra Prometida (os judeus erraram pelo deserto durante quarenta anos), um lugar de espera e de reflexão, de pôr-se à prova na solidão.

Emerge então a idéia da praia deserta como um lugar onde pode-se estar só para meditar ou juntos para o encontro, a intimidade, a proximidade. Sentado na beira da praia e olhando o mar, nosso ser se despe da racionalidade e nos faz entrar em contato com nossos sentimentos, imagens e o que for para emergir. É um dos lugares do imprevisível.

Storr (1986) assinala que a solidão pode ser um recurso valioso de crescimento, pois abre a possibilidade de aceitação dos sentimentos, da perda, e nos coloca em contato com a imaginação. Mas como colocamos a questão da solidão se estamos falando do encontro?

Diríamos que estar na praia deserta é uma pré-condição para o encontro. E podemos entender o encontro da canção de duas formas: o encontro com o mar, o outro interior (e aí entraríamos numa dimensão mais subjetiva da imagem) ou um encontro com o tu, o parceiro amoroso, numa perspectiva objetiva.

Hillman (1985) assinala que o encontro com outro ser humano (seja ele amigo, paciente, amante) implica duas direções: a vertical, que aprofunda a nossa vida interior, e a horizontal, que se estende em direção ao outro. Quanto mais profundo formos conosco, mais cresce a possibilidade da profundidade no encontro com o outro.

Nesse sentido, tudo conspira para que o encontro se realize: "O vento que venta lá fora/ O mato onde não vai ninguém". Para Chevalier e Gheerbrant (1988), o vento é sinônimo de sopro, do espírito e do "influxo espiritual de origem celeste" (p. 935). Esse também é o significado que Jung lhe dá (1984).

O vento, soprando, traz todos os odores, os bons e os fétidos; na sua função benfazeja, afasta as nuvens carregadas e faz nascer a luz. Na tradição bíblica o vento é o sopro de Deus: "ordenou o caos primitivo; animou o primeiro homem" (p. 936). São manifestações do divino, que comunica suas emoções, desde a doçura até a cólera.

Já o mato está associado ao simbolismo da vegetação; o vegetal pode ser relacionado ao caráter cíclico de toda a existência: nascimento, maturação, morte e transformação. Essencialmente relacionado à Mãe Terra, a vegetação é um símbolo do desenvolvimento e "das possibilidades que se atualizarão a partir do grão, do germe; e também a partir da matéria indiferenciada que a terra representa" (CHEVALIER; GREERBRANT, 1988, p. 933).

Apresenta-se então um cenário onde as praias desertas estão no centro do chamado; ela é o centro e ao redor dela tudo conspira para que o protagonista realize o encontro: o aspecto espiritual, o terreno e as possibilidades da profundidade. O sujeito está às portas desse encontro, não pode mais fingir para si mesmo da necessidade do apelo.

No entanto, o impedimento aparece como a força de um destino funesto ("Porque tudo na vida há de ser sempre assim"), em que o amor não pode ser vivido, tanto no nível interno, quanto no externo.

As praias desertas ainda não puderam exercer sua função maior: uma força de conexão entre o sujeito e o outro, entre o eu e o tu. Aqui levantamos a hipótese de que as praias desertas podem estar simbolizando a *anima* como função de relacionamento entre o sujeito e o *Self*, tal como Jung coloca: "O encontro com a *anima* leva logicamente a uma expansão da nossa esfera de experiência. A *anima* é um representante do inconsciente e, assim, uma mediadora" (JUNG apud HILLMAN, 1995).

Nessa frase, Jung estabelece o lugar da *anima*, que não deve se interpor no relacionamento amoroso, mas colocar-se como uma função de relação do ego masculino com o inconsciente, fonte da criatividade.

Na canção, não pode haver um encontro com o outro, pois as possibilidades criativas e prospectivas da *anima* ainda não foram reveladas e desenvolvidas na consciência.

No relacionamento amoroso, muitas vezes encontramos possibilidades construtivas que apontam o caminho de um encontro profundo, mas essas possibilidades ainda não podem se tornar conscientes e concretizadas. Embora o *Self* apresente os sinais por onde possa fluir a energia criativa, muitos impedimentos detêm o sujeito.

## Referências Bibliográficas

- HESÍODO (1986). *Teogonia: a origem dos Deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Roswitha Kempf Editores.
- HILLMAN, J. (1995). *Anima: anatomia de uma noção personificada*. São Paulo: Cultrix.
- \_\_\_\_\_ (1985). *Uma busca interior em psicologia e religião*. São Paulo: Paulinas.
- JUNG, E. [1967] (1991). *Animus e Anima*. São Paulo: Cultrix.
- JUNG, C. G. (1990). *Mysterium Coniunctionis*. Petrópolis: Vozes.

- 
- \_\_\_\_\_ (2000). *Os arquétipos do inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes.
- KRAUS, L. (1989). *Curso de Mitologia Grega*. Anotações em aula.
- McGUIRE, W.; HULL, R. F. C. (1982). *C. G. Jung: entrevistas e encontros*. São Paulo: Cultrix.
- SARDELLO, R. (1997). *No mundo com alma: repensando a vida moderna*. São Paulo: Ágora.
- SANFORD, J. A. (1986). *Os parceiros invisíveis*. São Paulo: Paulinas.
- STEIN, M. (2000). *Jung: o mapa da alma*. São Paulo: Cultrix.
- SOUZA, T. (2003). *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34.
- STORR, A. (1992). *Music and the mind*. New York: Ballantine Books.
- \_\_\_\_\_ (1995). *Solidão*. São Paulo: Paulus.

## Dra. Ruth Ammann: uma trajetória desde a arquitetura até o *sandplay*

Entrevista



Tão logo começamos a dar forma à nossa primeira edição, e até por conta dos inúmeros colegas que utilizam o *sandplay* em sua prática diária, a equipe dos **Cadernos Junguianos** vem insistindo na tentativa de trazer aos leitores o relato de experiências com essa técnica terapêutica, que vem conquistando cada vez mais espaço nas últimas décadas.

Durante a mais recente das inúmeras visitas que a analista junguiana suíça, Dra. Ruth Ammann, tem feito ao Brasil sentimos que essa oportunidade se apresentava mais efetivamente. E não fosse o esforço de membros e trainees da AJB-Associação Junguiana do Brasil e da SBPA-Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, novamente nossa expectativa estaria frustrada.

O intercâmbio entre esses profissionais — que fazem uso do jogo de areia como instrumento capaz de permitir aos pacientes (crianças e adultos) acessar e expressar de forma livre e criativa as camadas mais profundas do inconsciente — possibilitou fazer com que nossas perguntas chegassem às mãos da Dra. Ruth. Em especial, nossa colega Virginia Sant'Anna, do Instituto Junguiano de São Paulo da AJB, ajudou-nos a pensar e formular algumas dessas perguntas.

Suas respostas — mais do que a exposição de uma técnica e a explanação de conceitos, como o de “ressonância” — são o relato de uma incrível trajetória de vida e respeito à sabedoria da alma, e uma forma de incluir o que ela chama de “a terceira dimensão do corpo” no trabalho analítico.

S.G.

**Cadernos Junguianos:** *Como foi sua trajetória desde a arquitetura até a psicologia analítica e o Sandplay?*

**Ruth Ammann:** Por que mudei da arquitetura para a psicologia junguiana? É uma longa história. Mais ou menos na metade de meus estudos de arquitetura — minha turma era composta de seis jovens

---

mulheres e mais de cem jovens homens — recebemos a tarefa de planejar um conjunto habitacional na periferia de Zurique. Trabalhamos em equipes. Eu estava em um grupo com quatro homens. De acordo com a tendência da época, planejamos um grupo de altas torres tecnicamente bem concebidas. Aço, concreto e vidro foram previstos; estruturas sóbrias e funcionais, planejadas. Depois que os planos e modelos estavam terminados, percebemos que havíamos esquecido do *playground* do condomínio. Sem pensar muito, colocamos uma pequena cabana no meio das torres gigantes. Naturalmente pensamos que nosso projeto era inventivo, corajoso e bom.

Bem, na avaliação, nosso professor, um arquiteto muito bom e humano, levou um longo tempo para estudar nosso projeto. Então ele se afastou dos desenhos na parede, olhou para mim nos olhos, a única mulher no grupo, e disse: “E como você pensa que uma criança pequena vai se sentir no meio desses gigantes cinzentos de concreto?”

Essa observação me atingiu tão profundamente e eu fiquei tão envergonhada, que ela me acompanhou durante meus anos posteriores como arquiteta. Eu tive vergonha de que nós, melhor dizendo, de que *eu* havia simplesmente ignorado o sentimento existencial de crianças pequenas e, olhando para isso hoje, eu também diria, dos adultos que habitariam o conjunto. Por causa puramente da grandiosidade das torres, eu havia perdido o sentimento, o entendimento empático e o respeito pela qualidade de vida das pessoas.

Mais tarde, na prática de minha profissão, eu continuava a me lembrar desse evento e pensei: “Um dia vou aprender mais sobre a alma humana!”

Depois de catorze anos trabalhando como arquiteta e como mãe de três filhos, eu me divorciei. Trabalhar em tempo integral como arquiteta e cuidar das crianças se tornou então impossível. Foi nesse momento que retomei meu velho desejo de saber mais sobre a psique humana e comecei o treinamento no Instituto C. G. Jung de Zurique.

Durante meus estudos lá, conheci Dora Kalff e, em paralelo à psicologia junguiana, aprendi o método de terapia do *Sandplay*. Isso me ajudou a sobreviver no mundo da psicoterapia porque acrescentou ao — na época — treinamento intelectual um tanto quanto unilateral do Instituto Jung a possibilidade de ao menos “usar minhas mãos”, usar um pouco de meu conhecimento e talento artístico e de arquitetura e integrar em pequena escala na psicoterapia uma criatividade prática. Para mim o *Sandplay* acrescentou a terceira dimensão do corpo que faltava ao trabalho analítico, enquanto que o modo clássico de análise que aprendi em Zurique estava baseado

em sonhos, que na realidade não têm dimensão, e em desenhos e pinturas bidimensionais, que, na tradição de C. G. Jung, integramos ao trabalho analítico.

O *Sandplay* é um modo excelente de trabalhar com doenças psicossomáticas, pois ele une o corpo e a psique. Hoje, meu interesse se concentra muito nesse campo. Mas também a conexão entre arquitetura e psicologia é para mim um tema sempre em andamento.

*CJ: Como a sra. caracterizaria o legado de Dora Kalff?*

**RA:** Em um nível coletivo, é mérito de Dora Kalff ter formulado a terapia do *Sandplay* como um diálogo prático, criativo e contínuo entre a consciência e o inconsciente de um cliente. Dora Kalff não inventou a brincadeira com areia e miniaturas, mas desenvolveu o *Sandplay* como um método profundamente junguiano de terapia.

Em um nível pessoal, o legado de Dora Kalff para mim é muito importante. Trabalhei três anos como assistente em seu consultório. Ela sempre me impressionou por sua maravilhosa abertura às pessoas e à vida e por seu profundo entendimento dos símbolos e processos psíquicos. Acima de tudo, aprendi com ela paciência e respeito pela sabedoria da alma.

*CJ: A sra. vem trabalhando com o conceito de ressonância. Seria possível discorrer um pouco a esse respeito?*

**RA:** Quando comecei a formular o conceito de ressonância, eu ainda não conhecia as mais novas pesquisas sobre neurônios-espelho. Hoje incluo esses *insights* na minha perspectiva da "ressonância". No entanto, eu acho que, além do conceito clássico de transferência e contra-transferência, há muitos outros fatores que influenciam uma análise ou psicoterapia. Assim como existe uma ressonância entre todas as coisas vivas, existe, por exemplo, uma ressonância entre a sala de terapia, sua luz, seu cheiro, seu formato, toda a sua atmosfera e o analisando. Além disso, existe uma ressonância entre o *setting* da sala de terapia, especialmente da sala de *Sandplay* com as caixas de areia e as miniaturas, e o analisando. Acima de tudo, existe ressonância entre o analisando e o analista. Não só o que é transferido, projetado no analista e vice-versa, influencia a terapia, mas, mais que isso, existe a personalidade total do analista.

O fenômeno da ressonância é mais conhecido com relação à música. Seu princípio é simples, mas poderoso. Se você toca uma tecla no piano, logo a oitava, a quinta e a terceira começam a vibrar e logo o piano todo ressoa.

Ou, se você tem em suas mãos um violino com quatro cordas e outro violino com quatro cordas está em uma mesa a seu lado,

---

as cordas do violino na mesa vão começar a vibrar tão logo você comece a tocar seu violino. Se você for um violinista pobre e possuir um violino com apenas uma corda, então apenas uma corda do violino na mesa vai se mover. Mas se você tem um maravilhoso instrumento com dez cordas, então não apenas o violino na mesa vai pegar as vibrações, mas talvez outros instrumentos na sala começarão a estremecer.

Sei que esse exemplo do violino pobre não é bem correto, mas é uma metáfora excelente para o quanto a ressonância interage entre os seres humanos. Se um analista é um “instrumento pobre”, ele não vai ser capaz de trazer à vida o instrumento do analisando. E, por outro lado, um analista com um “instrumento muito diferenciado com muitas cordas”, que significa um analista com uma personalidade bastante diferenciada, rica, vai ter enorme dificuldade em despertar ou fortalecer uma corda dormente ou ainda não existente em seu analisando. Certamente não é necessário que analista e analisando estejam sempre em uma ressonância bem balanceada ou harmonia. Na verdade, o oposto é que é verdadeiro. Analista e analisando transferem diferentes vibrações, mas as ondas predominantes, como amor, Eros e confiança na vida e no desenvolvimento psíquico, devem vir da parte do analista.

Agora, quero voltar a explorar o princípio da “ressonância”. A partir do exemplo do piano, entendemos que o princípio da ressonância cria uma totalidade, uma harmonia dos sons, tons e sobretons. Isso não acontece apenas na música ou na acústica.

Eu gostaria de citar algumas idéias da obra de Friedrich Cramer. O professor Cramer, doutor em ciências naturais, nasceu em 1923, e de 1962 a 1991 foi diretor do Max Plank Institute de medicina experimental em Göttingen, Alemanha.

Em seu livro *A Sinfonia das Coisas Vivas (Symphony des Lebendigen)*, Cramer diz que a ressonância torna a totalidade possível em todos os sistemas vibratórios, como átomos, moléculas, o cérebro humano, a evolução e muitos outros. Cramer define a “ressonância” como o elemento que mantém o mundo coeso em sua mais íntima essência (*im Innersten*), e que cria todas as interações entre corpo e mente, entre uma pessoa e outra, entre um indivíduo e a sociedade etc. Todas essas interações podem ser vistas como vibrações em sintonia. A ressonância significa sempre que vibrações interagem, modificam e fortalecem umas às outras. Ao fazê-lo, elas podem estimular e intensificar ou diminuir e extinguir umas às outras.

Uma vibração ou ondulação é definida por sua amplitude e sua frequência. Ela também precisa de um meio, como a água, o ar, o campo eletromagnético, a terra ou uma corda de violino.

A ressonância transfere energia, efetua e causa movimento e mudanças. Portanto, porque a ressonância é uma forma de transferência de energia, é muito importante que sejamos o mais atentos e sensíveis quanto possível às múltiplas vibrações que nos tocam e emanam de nós. Assim como todas as coisas, nós humanos também podemos transferir melhora de vida, energias construtivas, ou podemos emanar bloqueio de vida, energias destrutivas. Para o bem de nossa saúde e das outras pessoas, devemos ser cuidadosos para não pegar e não emanar energias negativas, destrutivas.

*CJ: Quais conceitos de Winnicott a sra. utiliza e qual a importância deles no Sandplay?*

*RA: Vou deixar essa pergunta de lado, pois uso os conceitos de Jung no Sandplay.*

*CJ: A sra. tem viajado pelo mundo divulgando e ampliando o conhecimento e a prática do Sandplay. Existe algum aspecto que lhe chama a atenção quanto ao uso do Sandplay aqui no Brasil?*

*RA: Eu fico surpresa e contente em ver o grande interesse que há pelo Sandplay no Brasil! Será que os brasileiros são mais brincalhões, menos unilateralmente intelectuais, mais físicos que outros povos? Como o Brasil é um país "jovem", os brasileiros provavelmente têm menos preconceitos com o corpo, a areia, a matéria, a criatividade e a brincadeira. Certamente eles são mais alegres.*

*CJ: Para um analista junguiano que utiliza Sandplay, é importante ter miniaturas folclóricas e religiosas de seu país?*

*RA: Sim, é muito importante ter miniaturas de sua própria cultura. Existe não apenas uma consciência e um inconsciente que são tanto pessoais quanto coletivos, mas também uma consciência e um inconsciente culturais.*

*CJ: Como a sra. vê e quais são os novos desenvolvimentos em Sandplay?*

*RA: Cada vez mais o Sandplay tem sido usado na psiquiatria e em casos psicossomáticos. Mas também em contextos interculturais, como com migrantes, refugiados, vítimas de guerra etc. O Sandplay também pode ser usado em grupos com crianças de rua muito pobres. Basicamente vemos os mesmos desenvolvimentos no Sandplay que vemos na psicologia junguiana.*

*CJ: Qual sua formulação simbólica do "espaço livre e protegido" no Sandplay?*

*RA: O "espaço livre e protegido" no Sandplay é o mesmo que em qualquer análise! (Ver a ressonância!) A única diferença é que o*

---

campo interativo no *Sandplay* é tangível e visível tanto para o analista quanto para o analisando.

**CJ:** No *Sandplay*, vemos a interação dos elementos terra, água e ar. Qual o lugar do fogo?

**RA:** O fogo no *Sandplay* pode ser o fogo real ou simbólico na caixa de areia, mas eu vejo o elemento fogo no *Sandplay* como o fogo do vaso alquímico, que significa o fogo interior, principalmente do analista, que mantém o processo analítico vivo e contínuo. É por isso que nós analistas muitas vezes ficamos tão cansados, pois precisamos manter nosso fogo interno vivo, e — pelo princípio da ressonância — somente então podemos acender o fogo interno de nossos analisandos.

**CJ:** Como a sra. vê a resistência de alguns pacientes ao trabalho com a caixa de areia? Essa resistência estaria ligada a algum tipo psicológico específico?

**RA:** Não, não acredito que a resistência ao *Sandplay* esteja relacionada à tipologia. Existem diferentes tipos de preconceitos, mas acima de tudo existe o medo, a angústia, o pânico diante do desconhecido, do inconsciente, que não está tanto relacionado às miniaturas — estas estão muito mais próximas da consciência — mas à areia em si. A areia seca é imprevisível, a areia molhada é corpo, que é provavelmente o que há de mais inconsciente nos humanos.

A caixa de areia é como uma janela para o desconhecido; ela espelha nossa alma com sua luz e escuridão, bem e mal, alegria e tristeza, amor e ódio. O que vemos lá é um *tremendum*. Não serão razões suficientes para sentir resistência ou ao menos respeito perante janela tão especial?

Tradução:  
Leticia Capriotti

## SER DIFERENTE: do patinho feio ao pingüim Mumble

*Happy Feet* – O pingüim  
Direção: George Miller  
Austrália, 2006

\*Denise Maia

O Pingüim conta a história de Mumble, um pingüim-imperial, que nasce diferente de todos da sua espécie e, por isso, é desvalorizado pela comunidade. Como os demais, logo ao nascer é estimulado a cantar "a canção do seu coração" – a voz interior que precisa ser encontrada para que cada pingüim possa descobrir quem realmente é.

Mas Mumble não consegue cantar nem perceber essa voz, embora sapateie e dance de uma maneira especial e singular. Seus pés, que não param de saltitar, incomodam a todos, em especial o pai, que quando percebe a diferença entre o filho e os outros pingüins quer logo entender o que há de errado. Ao que Mumble simplesmente responde: sou feliz e meus pés expressam isso.

Esse "diferente" e "desconhecido" assusta e provoca estranhamento. Talvez por isso, o movimento dos pés de Mumble foi considerado pelos pais e pela comunidade como bizarro e inadequado.

O filme de George Miller atualiza o conto "O Patinho Feio", de Hans Christian Andersen, e foi

recorde de bilheteria nos Estados Unidos.

Como as demais histórias e contos de fada, esta também fala diretamente ao imaginário infantil, habitado por diversos personagens cujas peripécias são repletas de magia. O mundo da fantasia é a única forma que o pensamento infantil admite, pois através dele a criança entra em contato com os inúmeros símbolos que falam sobre conflitos, possibilidades de apreensão e reelaboração do universo.

Repletos de conteúdos arquetípicos, os livros e imagens de um filme estão imersos na fantasia. E as lutas e experiências de seus personagens fornecem as melhores pistas para a compreensão dos processos que se passam na psique coletiva – metáforas das diversas fases de desenvolvimento da personalidade. Essas imagens arquetípicas despertam um enorme fascínio, tanto que se tornam eternas, re-significando, a cada geração, a existência humana.

Na história de Andersen, o patinho nasce diferente dos outros da ninhada e, como Mumble,

Resenha



também não é aceito. Os intensos sentimentos de rejeição e exclusão surgem a partir da segregação e não-aprovação coletiva, deixando os protagonistas dessas histórias fracos e solitários na busca da própria identidade. Eles precisam se descobrir, se reconhecer e se sentir acolhidos como parte integrante do grupo.

Partem, então, para sua heróica peregrinação. Mas o herói, que a princípio é frágil, traz em si a semente de uma vida futura. Tudo está predisposto internamente como possibilidade.

A criança também é assim no seu "vir a ser", para quem o olhar materno e coletivo são fundamentais no seu desenvolvimento como pessoa.

Segundo Brandão, no trabalho Identidade e Etnia, o "outro", diferente de mim, sugere a necessidade de ser decifrado, para que lados mais estranhos de mim mesmo sejam traduzidos, também, através dele.

Ao ser rejeitado, Mumble parte rumo a aventuras e respostas para seus questionamentos. Vive perigos e desafios em suas experiências, além de descobrir pingüins de outras comunidades e com eles se identificar.

Encontra Lovelace, um pingüim sábio, com quem compartilha suas dúvidas e questões.

O que será que esse pingüim diferente traz como possibilidade de transformação no consciente coletivo daquele grupo?

Os arquétipos são ativados numa dada situação e, se sua importância for apreendida por um grupo de pessoas, com o tempo podem ser assimilados pela comunidade, acarretando mudanças significativas, como uma espécie de individuação grupal.

Ser diferente e dançar atrai a atenção de outros pingüins e também de seres humanos. Mumble passou a ser interessante e, a partir de sua habilidade com os pés, trouxe para seu grupo a possibilidade de ser olhado e respeitado em suas necessidades de sobrevivência.

Os pingüins-imperiais, a partir de então, aprendem com ele a dançar.

Existe uma capacidade nos seres humanos de, apesar de submetidos a situações adversas e de grande sofrimento psíquico, sobreviver, se recuperar e se superar. Essa capacidade é a resiliência, que permite, mesmo com as dificuldades inevitáveis da vida, a tolerância e a transformação.

Assim, metaforicamente falando, tanto o patinho feio quanto Mumble conseguiram desenvolver uma proteção interna e crescer, embora o mundo externo lhes tenha sido extremamente hostil e ameaçador.

O patinho feio tornou-se um esplêndido e respeitado cisne, e Mumble descobriu que sua canção do coração estava na dança dos seus pés.

---

\* Denise Diniz Maia é psicóloga, membro analista da Associação Junguiana do Brasil (AJB).  
E-mail: casamaia@terra.com.br

## O SONHO DE UMA CIÊNCIA

SHAMDASANI, S. *Jung e a construção da psicologia moderna.*

Tradução de Maria Sílvia Mourão Netto.

Aparecida, SP: Idéias & Letras, Coleção Psi-Atualidades, n. 6, 2005.

\*Roque Tadeu Gui

Resenha



Sonu Shamdasani (1961- ) é historiador da psicologia e pesquisador associado do Wellcome Trust Centre for the History of Medicine, da Universidade de Londres. Publicou em 1998 o livro *Cult Fictions: C. G. Jung and the Founding of Analytical Psychology*, merecedor do Prêmio Gradiva como o melhor trabalho histórico e biográfico, concedido pela Associação para o Progresso da Psicanálise, (ainda) não publicado no Brasil. O autor publicou inúmeros artigos sobre o desenvolvimento da psicologia analítica, alguns dos quais são referenciados na bibliografia do livro ora em destaque, ele mesmo resultado de pesquisa realizada ao longo da década de 1990 até os dias de hoje. Shamdasani é também um dos editores da revista *Jung History*, publicada pela Philemon Foundation<sup>1</sup>.

Shamdasani adverte, logo no capítulo introdutório, que seu livro é um "retrato cubista", uma "abordagem multifacetada" da obra de Jung, talvez para fazer jus ao estilo multifacetado do criador da psicologia complexa. Algo do método de

circunvoluções e circum-ambulações de Jung pode ser encontrado aqui. De fato, trata-se de um livro que "tem mais de um começo e mais de um fim", como, mais uma vez, lembra o autor. Idas e vindas em torno do mesmo tema, com olhares diversos de protagonistas e perspectivas múltiplas sobre as questões abordadas. Impossível não sentir certa vertigem ao longo da leitura! Ao mesmo tempo, a seqüência dos capítulos, a sucessão abundante de subtítulos, catalisam a atenção, hipnotizam pelas informações, muitas delas inéditas, sobre fatos e circunstâncias que moldaram o desenvolvimento da psicologia complexa.

Exemplo das controvérsias expostas e enfrentadas por Shamdasani, logo às páginas 27-32, é a questão da denominação "psicologia complexa" versus "psicologia analítica". O autor aponta uma "surpreendente desconsideração (dos junguianos) pelo nome escolhido por Jung para sua disciplina (psicologia complexa) (p. 28), em favor da expressão mais voltada para a prática analítica.

O livro é composto por quatro capítulos, sob os títulos "O individual e o universal", "Noite e dia", "Corpo e alma", "O antigo e o moderno". Cada um desses títulos dá guarida a um grande número de tópicos, ou subtítulos. Fica-se com a sensação de que os capítulos representam recurso um tanto aleatório para conferir coesão aos temas, tão diversos, abordados por eles. O próprio autor admite que os tópicos podem ser lidos em qualquer seqüência, pois uns remetem a outros, conferindo ao texto um caráter circular. A obra é labiríntica e o autor pretende ajudar o leitor a não se sentir excessivamente perdido durante a leitura.

Tentemos, contudo, compreender os critérios de ordenamento dos capítulos. O capítulo 1, "O individual e o universal", trata de questões epistemológicas – psicologia é uma ciência?, o que é ciência?, o que é psicologia?, quais são os critérios de cientificidade? – passando pelos procedimentos de pesquisa empírica adotados por Jung e outros psicólogos de fins do século XIX e início do século XX, tais como William James e Wilhelm Wundt. O autor aproveita para situar as origens do conceito de "equação pessoal", no campo da astronomia, utilizado para designar a variabilidade dos cálculos de observação. Jung o adotará, tornando-o "o motivo central da pretensão da psicologia complexa de ser uma ciência superordenada, a única disciplina capaz de comportar o fator subjetivo, tido como subjacente a todas as ciências" (p. 44). O título "A equação pessoal na

psicanálise" (p. 64 ss.) demonstra a utilização por Jung do conceito de equação pessoal para explicar as divergências teóricas dos criadores da psicologia do inconsciente.

O capítulo 2, "Noite e dia", faz uma densa revisão histórica sobre o estudo dos sonhos, discutindo a influência decisiva de Freud e Jung na compreensão dos sonhos como revelações da personalidade oriundas do inconsciente e no surgimento das culturas oníricas contemporâneas.

"Corpo e alma", capítulo 3, faz ampla retrospectiva das idéias filosóficas e genealógicas do inconsciente, passando por Schelling, Schopenhauer, Carus, Von Hartmann, Nietzsche. O capítulo contém, ainda, uma oportuna discussão sobre o conceito de energia psíquica e as relações entre psique e soma, instinto e arquétipo.

Por fim, no capítulo 4, "O antigo e o moderno", Shamdasani procura descrever o desenvolvimento das disciplinas da antropologia, sociologia e psicologia social, mostrando como essas ciências compuseram uma matriz para o surgimento da psicologia complexa de Jung, que "tentava incorporar o objeto dessas disciplinas a seu campo de estudos, embora se diferenciasse delas" (p. 293). O autor procura demonstrar como Jung lança mão dessas disciplinas para construir uma "psicologia coletiva transindividual" e um projeto de reconciliação do indivíduo e da sociedade, em busca de resolver o mal-estar das sociedades ocidentais contemporâneas. Mostra, ainda,

a repercussão desse projeto nas ciências sociais, longe de serem pacíficas mas, ao mesmo tempo, inspiradoras de futuros desenvolvimentos teóricos.

O livro finaliza com reflexão sobre o ceticismo de Jung a respeito dos programas de treinamento analítico. O pai da psicologia complexa acreditava que a organização de pessoas interessadas em estudar e aprofundar os conhecimentos dessa disciplina não deveria ir além do que se pudesse evitar. Curioso relato mencionado por Gene Nameche e R. D. Laing (*Jung and Persons: A Study in Genius and Madness*, que, segundo Shamdasani, é "a biografia esquecida de Jung") conta que, no discurso inaugural do Instituto Jung de Zurique, em 1948, Jung teria dito: "Meu avô, Carl Gustav Jung, fundou uma casa para crianças retardadas. Agora estou fundando outra, para adultos retardados" (p. 369). Em seguida, a despeito da própria ironia, passou a expor os direcionamentos que, acreditava ele, assumiriam os futuros estudos no âmbito da psicologia complexa. Para citar apenas alguns: experimentos da psicologia complexa relacionados com a associação; padrões familiares nas associações; pesquisa com sonhos, em conexão com o simbolismo comparado, incluindo sonhos dos primeiros anos de vida, sonhos precedentes a catástrofes, sonhos que acompanham enfermidades; investigação de fenômenos pré e post mortem que poderiam colaborar no esclarecimento da relativização do tempo e do espaço, o caráter compensatório dos casamentos

e relacionamentos emocionais. Shamdasani, seguindo o mesmo tom crítico de Jung, pergunta-se: "Cinquenta anos após ter sido feito esse discurso, é justo perguntar em que medida os itens desse programa foram trabalhados pela psicologia analítica. Evidentemente, muito poucos" (p. 371).

As linhas finais do livro são dedicadas à atitude de Jung em relação ao futuro do mundo. Atitude de crescente pessimismo diante da Segunda Guerra Mundial, do surgimento dos artefatos nucleares e da explosão populacional. No final de sua vida, Jung concluía que sua psicologia complexa, assim como os demais esforços de compreensão psicológica, estaria longe de causar impacto social suficiente para alterar os rumos do mundo.

Jung e a construção da psicologia moderna possui relevância para os pesquisadores das ciências humanas e sociais em geral mas sobretudo para aqueles que têm interesse no estudo da psicologia complexa/analítica. É obra que vem suprir importante lacuna na literatura disponível em língua portuguesa sobre o papel de Jung para a constituição do campo dos estudos da psique.

O livro de Shamdasani junta-se a três outras obras traduzidas para o português que perseguem esse intento: o pequeno livro de J. J. Clarke, *Em busca de Jung: indagações históricas e filosóficas*, publicado em 1993; a obra de Marilyn Nagy, *Questões filosóficas na psicologia de C. G. Jung*, publicado em

---

2003, e, mais recentemente, as mais de 1.000 páginas, em dois volumes, da jornalista Deirdre Bair, *Jung: uma biografia*, publicada em 2006. Nenhuma delas, contudo, apresenta tão ampla contextualização crítica das idéias de Jung quanto a que é oferecida por Shamdasani<sup>2</sup>.

Dada a extensão e profundidade dos temas abordados, bem como a diversidade de fontes e informações, muitas delas inéditas, a obra será particularmente útil para alunos de graduação e de

pós-graduação em psicologia, para analistas seniores e para aqueles que se encontram em formação. O leitor poderá realizar facilmente consultas pontuais sobre determinado tema de seu interesse, dadas as características estruturais do texto mencionadas no início desta resenha. O livro é, sobretudo, de agradável leitura, deixando-nos à cada parágrafo no aguardo de uma nova informação sobre o instigante patrimônio cultural representado pelas idéias de Carl Gustav Jung.

## Notas

- 1 A revista está disponível para download em: <<http://www.philemonfoundation.org/junghistory/index.html>>.
- 2 Fazendo o “trabalho sujo” – papel da sombra –, poderíamos referir dois livros de Richard Noll. A despeito de uma indisposição radical a Jung e da “mão pesada” do autor na denúncia do que ele considera a promiscuidade, o ocultismo, a charlatanice e a megalomania de Jung, seus dois livros representam importante fonte de informações sobre a história da psicologia analítica. No livro *Cult Fictions: C. G. Jung and the Founding of Analytical Psychology*, mencionado na abertura desta resenha, Shamdasani examina e contesta muitas das afirmações de Noll. Para os que se dispuserem a fazer a *separatio*, cito os livros de Noll *O culto de Jung: origens de um movimento carismático* (Ática, 1996) e *Jung: el cristo ario* (Ediciones B, 2002, em espanhol). Por razões óbvias, é pouco provável que o segundo livro de Noll seja publicado no Brasil.

---

\* Roque Tadeu Gui é psicólogo analítico, mestre em psicologia pela Universidade de Brasília.

## JUNG DE CARNE E OSSO

BAIR, D. (2006). *Jung: uma biografia*. Volumes I e II. Tradução de Helena Londres. São Paulo: Globo

\*Nelson Blecher

Demorou, mas, finalmente, Carl Gustav Jung (1875-1961) parece ter encontrado uma biógrafa à altura. Ao colocar a figura de Jung ao nível da terra, a americana Deirdre Bair humanizou-o, convertendo o príncipe coroado da psicanálise em personalidade histórica – algo que nenhum de seus discípulos poderia operar, seja pela falta de distanciamento do personagem em si, seja pela distância de tempo necessária para que isso ocorresse. Professora de literatura comparada, premiada com o National Book Award pela biografia de Samuel Beckett, Deirdre fez com Jung: uma biografia o mesmo que Peter Gay com Freud: escreveu uma biografia pós-moderna, sem os constrangimentos derivados da convivência e do partidarismo, algo que seria impossível para o freudiano Ernest Jones, o primeiro biógrafo do viennense Sigmund Freud.

É preciso reconhecer que o manto de silêncio imposto pela família, mas principalmente pelos discípulos de Jung, fez mal à sua reputação muitas décadas depois de sua morte. O suposto namoro

com o nazismo, as atribuições com o casamento e seu polêmico relacionamento amoroso com as amantes discípulas foram combustíveis inflamáveis na vida de Jung, uma trajetória repleta de contradições. Não que ele próprio não tenha contribuído para fomentar tudo isso com seu comportamento por vezes imprevisível e incompreensível, como Deirdre deixa claro em várias passagens de sua obra. Alguns críticos mundo afora se queixaram de que a autora se concentrou mais na vida do Jung de carne e osso do que em suas descobertas e teorias cada vez mais influentes neste planeta instável e desequilibrado. Penso ser esta uma crítica equivocada. Para tanto, não faltaram discípulos altamente competentes capazes de traduzir para o mundo o hermetismo do mestre, a exemplo de Marie-Louise von Franz, sua maior intérprete. Diferentemente de Freud, dono de uma prosa solar e elegante, os textos de Jung carecem muitas vezes de clareza. Seu estilo circular, repleto de referências, nem sempre é inteligível para leigos. O que faltava mesmo era uma pesquisadora

Resenha



---

tenaz e escritora competente capaz de dar conta do homem enredado em sua história e pela História.

Recorrendo a fontes primárias, os arquivos suíços onde está depositada a documentação de Jung, e a testemunhos que colheu, além de contar com relativa boa vontade da família – desde que atendidas certas condições –, Deirdre conseguiu com seu livro iluminar o percurso acidentado com sobriedade e integridade. Expôs à luz, mais do que julgou, cada polêmica em que Jung se envolveu, a maioria delas involuntária. Situações até então mal esclarecidas que prejudicaram sobremaneira a difusão de sua obra no Ocidente. Neto de um precursor do sionismo (seu avô, Samuel Preiswerk, foi assim considerado pelo ideólogo Theodore Herzl por estar entre os primeiros a indicar a Palestina como lar dos judeus), Jung passou a vida atormentado por acusações de anti-semitismo. Eis aí uma irônica contradição, fruto da tempestuosa política da psicanálise e do teatro da Segunda Guerra Mundial. Nos embates com os freudianos, tais acusações eram recorrentes. Num dos congressos profissionais, Freud teria atirado a pecha contra Jung, numa confiança a seu discípulo Maeder. O mesmo Freud que o havia sagrado como príncipe herdeiro para evitar que a incipiente psicanálise fosse tomada como “ciência judaica”.

Outra fonte permanente de confusão foram as comparações feitas por Jung entre os inconscientes coletivos germânico e judaico numa época em que os

cidadãos judeus já haviam sido deserdados de seus direitos civis na Alemanha. Na histórica visita que fez a Harvard, nos Estados Unidos, esses comentários haviam causado má impressão. “O intrigante é que Jung tenha escolhido um momento crítico para chamar a atenção deliberadamente para o problema judaico, pois ele sabia que os nazistas estavam usando sua psicologia como combustível para a propaganda e como alimento para suas perseguições”, espantasse Deirdre, ao comentar artigos no jornal da Sociedade Internacional, baseada na Alemanha. A autora prefere atribuir tudo à falta de tato ou mesmo à ignorância política de Jung. Este, por sua vez, atribui à sua integridade de cientista, uma vez que analisara igualmente características de inconscientes de outras nacionalidades. Se as revelações contidas em Jung: uma biografia tivessem vindo à luz nas últimas décadas, possivelmente a névoa de suspeições que contra ele se agitaram teria sido dissipada. Uma delas dá conta de sua participação, ainda que indireta, num dos vários complôs germinados na Alemanha para depor Hitler. Outra, mais contundente, detalhadamente narrada no capítulo “Agente 488”, dá conta de que Jung serviu à inteligência dos aliados traçando perfis de líderes nazistas e até prevendo o suicídio de Hitler.

A autora levou às últimas conseqüências a determinação de expor o que pôde apurar não apenas em relação ao envolvimento de Jung com seu tempo, mas também à família. Não ficou

de fora o sofrimento resignado de Emma, mulher de Jung e uma das mais ricas herdeiras suíças, no triângulo amoroso com Toni Wolf e Sabina Spilreiner. Nem o comportamento de Jung para manter as coisas da maneira como ele achava mais conveniente, a despeito dos sentimentos das demais pessoas envolvidas. Também não ficaram de fora as intrigas que cercavam

a comunidade junguiana, tão ou mais acaloradas do que os embates com os freudianos. Ao desenrolar esse novelo com a sensibilidade que só os grandes escritores possuem, Deirdre escreveu uma obra fascinante e de leitura prazerosa, além de legar para a História o retrato mais completo de um dos maiores pensadores de todos os tempos.

---

\* Nelson Blecher é jornalista paulistano, diretor de Redação de *Época NEGÓCIOS*.

## **PAIXÕES PERIGOSAS - (Notas sobre um Escândalo/Notes on a Scandal)**

Direção: Richard Eyre.

Roteiro: Patrick Marber, baseado no romance de Zoe Heller. Inglaterra, 2006.

\*Klecius Borges

A grande tragédia que espreita paixões de natureza homoerótica não se dá no plano das possibilidades da vivência amorosa plena, mas sobretudo no modo como elas são vividas nos domínios da alma. Notas sobre um Escândalo, do diretor inglês Richard Eyre, retrata com admirável sensibilidade os caminhos sombrios pelos quais uma paixão dessa natureza pode enredar, expondo com grande realismo suas complexas ramificações nas teias familiar e social.

O filme conta a história da paixão de Bárbara, uma professora madura e solitária, por Sheba, a bela, jovem e aristocrática professora que chega à escola para lecionar artes. Bárbara, amarga, ressentida, cinica e brilhantemente ferina em suas observações sobre todos à sua volta, vislumbra na fragilidade de Sheba a vulnerabilidade capaz de lhe permitir criar com ela o elo emocional pelo qual tanto anseia. Passa a lhe dedicar uma atenção obsessiva, dissimulada numa persona de proteção e de cuidados e sob a qual oculta seu verdadeiro interesse erótico.

Como um predador à espreita de sua presa, Bárbara vai forjando, pouco a pouco, com Sheba um padrão de intimidade e um modus de relacionamento que acabarão levando-a a descobrir "por acaso" o segredo que Sheba esconde e que será responsável pelo escândalo que dá título ao filme. A partir daí, põe em movimento uma sofisticada trama ardilosa, cujo objetivo é dominar e possuir sua amada.

Bárbara é na verdade uma homossexual enrustida, que passa seus dias destilando amargura e enorme frustração afetiva no diário que escreve enquanto cuida de sua gata moribunda. Envergonhada de seu desejo homoerótico e aprisionada a um padrão de amar profundamente infantil, só consegue vivê-lo de uma forma perversa. Sente-se inferior a Sheba, na classe social, na beleza e na capacidade de atração. Despreza, invejando, a liberdade interior com que seu objeto de desejo vive a paixão pelo aluno adolescente, e, incapaz de nomear e viver sua paixão de forma aberta e direta, mergulha numa estratégia sombria

Resenha



e sinuosa. Para ela, o fim justifica os meios e, em seu delírio narcisista, acredita saber o que é melhor para sua amada. Sua auto-imagem grandiosa é colocada a serviço de uma empreitada sem limites éticos e totalmente desvinculada dos desejos e necessidades emocionais de Sheba.

As armadilhas e perigos dessa atitude psicológica são evidentes. Ainda que Sheba se deixe dominar e, de certa forma, até alimente essa paixão, aceitando por conveniência algumas manifestações desse amor doentio, relações com tal assimetria de desejo e de propósito são inva-

riavelmente fadadas ao fracasso e à desilusão.

Bárbara, assim como fazem muitos indivíduos com baixa aceitação de sua orientação homoafetiva, ao esconder propositadamente a motivação homoerótica contida no seu amor, estabelece a base frágil sobre a qual será impossível sustentar qualquer relação amorosa saudável e fértil. Rejeitando um aspecto essencial de sua alma e, portanto, negando seu verdadeiro padrão pessoal, sela seu destino trágico. Nesse caso, o de repetir sucessivamente experiências de abandono e de rejeição.

## O CHEIRO DO RALO

Direção: Heitor Dhalia.  
Roteiro: Marçal Aquino e Heitor Dhalia.  
Brasil, 2007.

\*Sílvia Graubart

Você pode amar ou odiar. Mas é certo que nunca o cinema brasileiro transpôs para a tela os conflitos existenciais, numa linguagem tão metafórica, como fez com esse romance – primeiro do cartunista Lourenço Mutarelli – que conta a história do dono de uma loja de bugigangas e quinquilharias usadas, obcecado pelas nádegas da garçonete que mata a fome de sua solidão. Em síntese é esse o enredo do filme. Orçamento e cenário modestos, dramaticidade à exaustão e, paradoxalmente, uma boa dose de risadas.

Tudo que se comercializa nessa loja é densamente carregado de histórias e lembranças pessoais, que a sucessão de personagens troca pela própria sobrevivência. Lá também se negocia um refinado humor negro, humilhação e as mais variadas tragédias a que o ser humano é vulnerável. A todos que exibem seus pertences, o comerciante explica que o cheiro fétido do ambiente vem do ralo, não dele – uma analogia ao seu mundo caótico, à loja que mais parece um depósito de lixo, ao jeito como destrata quem o procura, à insensibilidade que o torna incapaz de

amar e, especialmente, ao processo que moldou sua própria maneira de pensar e sentir, que "coisifica" o ser humano e estabelece relações mediadas pelo dinheiro.

Original, ousado e irreverente, como avaliou o protagonista, o ator Selton Melo, o filme desperta opiniões contraditórias e abre para nós, psicoterapeutas, as mais variadas opções de interpretação psicológica. Ninguém sai da sala de projeção imune ao cheiro do ralo.

Para a escuta psicanalítica, freudiana, aquele odor (que chegamos a sentir), o apego ao dinheiro, a desordem do ambiente e até a sexualidade do personagem poderiam aludir a certa fixação na fase anal.

Mas ao olhar junguiano, para o qual a imagem é a própria revelação da psique, o que mais se impõe no filme são conexões arquetípicas e figuras de metáfora.

Todas muito significativas. Citando apenas um exemplo: no imaginário do protagonista o pai morrera na guerra e o olho de vidro – seu fetiche predileto, que a tudo e todos observa – poderia sugerir a

Resenha



implicação com o aspecto destrutivo de um pai ausente, que perturbou sua autoconfiança e determinou a necessidade de dominação e poder, que o leva a tratar homens e mulheres com rispidez, ironia e agressividade.

A esse pai também pertenceria uma perna mecânica, que ele consegue resgatar de outro freqüentador da loja. Seria denúncia de sua estru-

tura psicológica capenga, cindida? Ou o retrato do homem contemporâneo e da vida de uma cidade – que poderia ser São Paulo, Nova Iorque ou qualquer outra – onde o ser humano se sinta refém, oprimido, perseguido e dissociado, cobrando a unidade rompida por meio da alucinação e confrontando a própria sombra (o ralo) em um contínuo processo de fazer alma.

---

\* **Silvia Graubart** é psicóloga, terapeuta sexual, jornalista, analista junguiana, membro da International Association for Analytical Psychology (IAAP), membro da Associação Junguiana do Brasil (AJB) e membro do Instituto Junguiano de São Paulo (IJUSP).  
E-mail: [silvia.graubart@uol.com.br](mailto:silvia.graubart@uol.com.br)

## Orientações aos autores para publicação

As edições dos Cadernos Junguianos estão abertas para receber apenas contribuições inéditas no Brasil, que tratem de qualquer aspecto da psicologia junguiana, sua prática clínica e reflexão teórica, assim como resenhas de livros, filmes ou outras manifestações artísticas. Os artigos recebidos serão selecionados para publicação pela Comissão Editorial. Os Cadernos Junguianos se reservam o direito de editar todo o material aceito para publicação. Para a próxima edição, as colaborações deverão ser enviadas até 30 de Março de 2008.

1. Os originais dos artigos devem ser entregues em disquete/cd (gravados em *rtf-rich text format* ou *.doc* do WORD) ou via email para o endereço eletrônico: [cadernos.junguianos@uol.com.br](mailto:cadernos.junguianos@uol.com.br)
2. Os artigos devem conter: a) no máximo 8000 palavras ou 50000 caracteres com espaço; b) página com sinopses e palavras-chave em português, inglês e espanhol, de no mínimo 100 e no máximo 180 palavras, e cinco palavras-chave nos três idiomas; c) folha de rosto com biografia sucinta do autor, seu endereço para correspondência, telefone, fax e e-mail; d) autorização para publicação assinada e datada, em folha separada.
3. Normas para o corpo do texto: a) tipologia *Times New Roman*, corpo 12, espaço duplo, sem qualquer formatação, exceto recuo de parágrafo; b) títulos e subtítulos em **negrito**; c) destaques de texto e palavras estrangeiras em *italico*; d) títulos de obras em *italico*; e) títulos de artigos entre aspas (" "); f) a palavra *Self* (com letra maiúscula) e em *italico* e as palavras *anima* e *animus* em *italico*; g) uso de minúsculas para os termos da psicologia (psicologia analítica, sombra, persona, arquétipo, complexo, ego, psique, etc ).
4. Citações de até três linhas devem aparecer entre aspas (" ") no corpo do texto, com o sobrenome do autor, data de publicação e o número da página ou parágrafo entre parênteses ( ). Para citações com mais de duas linhas mudar de parágrafo, dar espaço e usar corpo 10, sem aspas, indicando no final, entre parênteses ( ) o sobrenome do autor, data de publicação e número da página ou parágrafo. Ex: (Bachelard, 1990: 75).
5. Não inserir notas de rodapé. As notas devem ser numeradas no final do texto.
6. Os artigos devem ser acompanhados de **Referências Bibliográficas** completas ao final do texto, com a lista dos autores em ordem alfabética pelo sobrenome do autor. Conferir exemplos abaixo.
7. Gráficos e ilustrações (no máximo três por artigo) podem ser incluídos apenas se estritamente necessários, e devem ser enviados em mídia eletrônica de alta resolução (300 dpi).



8. Resenhas de livros e filmes, bem como comentários sobre artigos já publicados, não devem exceder 8000 caracteres com espaço.
9. A Comissão Editorial reserva-se o direito de aceitar, recusar ou reapresentar o original ao autor com observações e sugestões de alteração. Os originais recebidos não serão devolvidos.
10. Os originais em disquete/cd devem ser enviados para:  
**Cadernos Junguianos** – Revista da Associação Junguiana do Brasil  
rua Deputado Lacerda Franco, 300 – cj. 51  
Pinheiros – São Paulo – SP – 05418-000  
a/c de Gustavo Barcellos.

### Exemplos de referências bibliográficas:

#### LIVRO

SOBRENOME, Prenome (Ano de publicação). *Título*. Nota de tradução. Edição. Local: Editora.

Ex: BACHELARD, Gaston (1990). *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martins Fontes.

Padrão específico de referência para as obras de C. G. Jung:

JUNG, C. G. *The Collected Works of C. G. Jung*, traduzidos para o inglês por R. F. C. Hull, editados por H. Read, M. Fordham, G. Adler e Wm. McGuire. Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series XX, volumes 1-20, referidos pela abreviatura CW seguida do número do volume e do parágrafo. Londres: Routledge & Kegan Paul. Ou pela abreviatura OC (*Obras Completas de C. G. Jung*), seguida do número do volume, brochura e parágrafo da edição brasileira da Editora Vozes, Petrópolis.

#### PERIÓDICO

**TÍTULO DA PUBLICAÇÃO** (Ano de publicação). Local: editor, ano do primeiro volume e do último, se a publicação terminou. Periodicidade (opcional). Notas especiais (títulos anteriores, ISSN etc.).

Ex: *EDUCAÇÃO & REALIDADE* (1975). Porto Alegre: UFRGS/FACED

#### ENTREVISTA

ENTREVISTADO (SOBRENOME, Prenome) (Data). *Título*. Publicação. Nota da Entrevista.

Ex: EDINGER, Edward (2004). *Tomas B. Kirsch Interviews Edward Edinger*. The San Francisco Jung Institute Library Journal, vol.23, nº2, p.48-66.

#### DISSERTAÇÃO E TESE

SOBRENOME, Prenome. (Ano da defesa). *Título: subtítulo*. Local: Instituição, nº de pag. ou vol. Indicação de Dissertação ou Tese, nome do curso ou programa da faculdade e universidade, e local.

Ex: OTT, Margot Bertolucci. (1983) *Tendências Ideológicas no Ensino de Primeiro Grau*. Porto Alegre: UFRGS, 1983. 214 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

---

## CONGRESSOS E SIMPÓSIOS

SOBRENOME, Prenome (Data). Nome do Evento, nº de edição do evento, ano, local. *Título*. Local: Editor, nº de pág. (opcional).

Ex: WOOD, D. R. Augusto (2004). Congresso Latino-Americano de Psicologia Junguiana, 3, 2003, Salvador. *Anais*. São Paulo: Lector Editora.

## DOCUMENTO ELETRÔNICO

SOBRENOME, Prenome. *Título*. Edição. Local: ano. Nº de pág. ou vol. (Série) (se houver) Disponível em: <[http://....](#)> Acesso em: dia.mês(abreviado).ano.

Ex: WOOD, Daniel Ricardo Augusto. *A Metáfora Alquímica*. Disponível em <http://www.milenio.com.br/danwood/psi/psia001.htm>. Acesso em: 10.jan.2005.

