

3

A técnica de amplificação e suas implicações teóricas e metodológicas na condução de um caso clínico relatado por C. G. Jung

3.1.

O conceito de amplificação

“Muito antes de anoitecer
 chega à tua casa aquele que trocou acenos com a escuridão.
 Muito antes de amanhecer
 Ele desperta
 e, antes de ir-se, atíça um sonho,
 um sonho ressonante de passos:
 o escutas medir as distâncias
 e jogas para lá a tua alma.”

Paul Celan

Este capítulo tem como objetivo principal delimitar o conceito de amplificação, bem como explicitar os usos que Jung faz dele na tentativa de justificar seus pressupostos teóricos. Isto será feito a partir de dois diferentes relatos de um mesmo caso clínico, o qual foi, segundo o próprio autor, sua principal motivação para incluir em seu sistema de pensamento os estudos que vinha realizando na área da alquimia⁸⁷.

A temática da amplificação surge na obra de Jung como resultado das suas reflexões sobre o significado e o conteúdo dos sonhos no âmbito da prática clínica, sendo caracterizada neste contexto como um “método de abordagem dos significados oníricos” (Jung, [1935] 1996a: 170).

⁸⁶ James Hillman produziu alguns textos onde relaciona as diferentes cores da obra com os diferentes processos psíquicos vivenciados na clínica analítica (vide bibliografia).

⁸⁷ “*The first stimulus was provided by a peculiar case (...). It was not, of course, the only one. I have seen a great many such cases in my practise, but it was the one wich gave me the first and strongest incentive to study alchemy*” (Jung, [1941] 1960: 81).

Segundo Samuels, o termo foi mencionado pela primeira vez por Jung de forma mais específica em 1908 “num ensaio em uma coleção editada por Freud⁸⁸ (...) onde Jung declarava não desejar que o processo de interpretação se encaminhasse ‘inteiramente no subjetivo’” (Samuels, 2002: 5) – ou seja, que se baseasse exclusivamente no material trazido pelo paciente. Em linhas gerais, a amplificação consiste em:

“(...) uma técnica que envolve o uso dos paralelos míticos, históricos e culturais de forma a esclarecer, tornar mais amplo e, por assim dizer, aumentar o volume do material factual, emocional e de fantasia, que pode ser obscuro, tênue e difícil de tratar.”

Samuels, op.cit.: 7-8

Ainda que possamos encontrar alusões ao tema de forma espaçada ao longo de toda a obra de Jung, há referências mais sistemáticas nas seguintes passagens: em 1935, na conferência de número três das *Tavistock Lectures*⁸⁹; em 1944, no livro *Psicologia e Alquimia*; em 1947, no ensaio “Considerações Teóricas Sobre a Natureza do Psíquico”, que faz parte do oitavo volume das Obras Completas. Enquanto em *Psicologia e Alquimia* Jung procura ressonâncias teóricas do método no discurso alquímico, nas outras obras ele elabora as suas considerações a partir de material clínico, em especial aquele referente à interpretação dos sonhos, como dito anteriormente⁹⁰.

A amplificação se consolidou a partir do desenvolvimento de um outro procedimento técnico, a imaginação ativa. Esta foi concebida à medida que Jung percebeu a necessidade de os pacientes construírem sentidos para as fantasias⁹¹ que emergiam paralelamente ao relato dos conteúdos oníricos. A técnica consiste no processo de desdobramento de “uma imagem onírica ou uma associação do paciente para lhe dar como tarefa elaborar ou desenvolver estas imagens, deixando a fantasia trabalhar livremente” (Jung, [1946] 1991: 139). Através de

⁸⁸ O trabalho mencionado foi posteriormente incluído no terceiro volume das Obras Completas de Jung.

⁸⁹ As *Tavistock Lectures* “compõem-se de uma série de cinco conferências proferidas, em 1935, por Jung em Londres”, no *Institute of Medical Psychology*, também chamado de *Tavistock Clinic* (Prefácio do editor ao Volume XVIII/1 da Obras Completas de Jung, 1996a: IX).

⁹⁰ A importância atribuída aos sonhos na psicologia analítica justifica-se uma vez que esta se estrutura em torno do conceito de inconsciente: “*The problem of dream analysis stands and falls with the hypothesis of the unconscious; without this the dream is a senseless conglomerate of crumbled fragments from the current day*” (Jung, apud Jacobi, 1945: 68).

⁹¹ Samuels et. al. entendem por fantasia um “fluxo ou agregado de imagens e idéias na psique inconsciente, constituindo sua atividade mais característica” (1988: 79).

formas de expressão as mais variadas (como, por exemplo, pintura, desenho ou modelagem), o paciente cria uma cadeia de fantasias associadas à imagem⁹² da qual partiu. Esta cadeia se desenvolve de maneira gradativa, seguindo uma lógica interna, própria, para então assumir “um caráter dramático” (Samuels et al., 1988: 99), de encenação, que será explorado analiticamente no contexto da clínica.

Embora a imaginação ativa designe um processo que pode ser comparado ao “sonhar de olhos abertos”, ela difere dos sonhos propriamente ditos – “que são experimentados passivamente” –, requerendo “a participação ativa e criativa do ego” (op. cit.: 99-100). Com isto, pode-se observar a configuração de novas situações psíquicas no paciente: através deste “drama encenado (...) os conteúdos inconscientes surgem em estado de vigília” (Jung, apud Samuels et al., *ibid.*).

Uma análise pormenorizada do material produzido através da técnica – que se mostrara em princípio “uma multidão caótica de imagens” (Jung, [1946] 1991: 140) – fez com que o autor percebesse a recorrência de determinados “temas ou elementos formais que se repetiam de forma idêntica ou análoga nos mais variados indivíduos” (*id. ibid.*). Foram observados motivos caóticos e imagens de ordem, a temática da dualidade representada em oposições tais como luz e trevas, a direita e a esquerda, o limitado e o infinito. Além destes, a união de opostos, a quaternidade (imagens da cruz ou do quadrado), o movimento de rotação através de círculos ou esferas, e também, “o processo de centralização e o arranjo radial, em geral dentro de um sistema quaternário” (*id. ibid.*).

O levantamento permitiu a constatação de que “as fantasias dirigidas por reguladores inconscientes coincidem com os documentos da atividade do espírito humano em geral, conhecidos através da tradição e da pesquisa etnológica”:

“Todas as configurações abstratas [acima apontadas] são conscientes, sob certo aspecto: cada um de nós pode contar até quatro e sabe o que é um círculo e um quadrado; mas como princípios formadores, elas são inconscientes e, pela mesma razão, seu significado psicológico também não é consciente.”

Jung, op. cit.: 140-141

Seriam, portanto, determinadas condições psíquicas inconscientes que, utilizando-se do material consciente disponível, atuariam “como reguladoras e

⁹² O termo imagem é utilizado aqui de forma ampla, “referindo-se a quaisquer elementos ativos na psique (...), e não meramente visualizações que se originam em estímulos externos” (Samuels et al., 1988: 81).

como estimuladoras da atividade criadora da fantasia” (Jung, op. cit.: 141). Estas condições são classificadas por Jung de coletivas, e referem-se, em última instância, à base arquetípica da psique⁹³.

Para Jung, o aspecto mais importante da imaginação ativa diz respeito à síntese promovida entre o material consciente e os processos inconscientes⁹⁴. A conseqüente assimilação – ou “tomada de consciência” – dos efeitos e implicações destes mecanismos produzem vínculos que preenchem as lacunas existentes entre consciência e inconsciente, e “representam [para o indivíduo] o ponto máximo do esforço espiritual e da concentração de forças psíquicas” (Jung, op. cit.: 148):

“Modelando um sonho, podemos continuar a sonhá-lo com mais detalhes, em estado de vigília, e um acontecimento isolado, inicialmente ininteligível, pode ser integrado na esfera da personalidade total.”

Jung, op. cit.: 19

Por este motivo, o método foi caracterizado como uma “amplificação espontânea dos arquétipos”⁹⁵ (op. cit.: 142).

Uma vez que os sonhos se comportam do mesmo modo que a imaginação ativa – “faltando apenas o apoio dos conteúdos conscientes” (id. *ibid.*) –, Jung baseia-se nela para desenvolver seu método de interpretação de sonhos, sobre o qual diz respeito a amplificação propriamente dita.

Como mencionado anteriormente, a amplificação é um método de associação⁹⁶ que envolve, em linhas gerais, “o uso de paralelismos míticos, históricos e culturais a fim de esclarecer e ampliar o conteúdo metafórico do simbolismo onírico” (Samuels et al., 1988: 26). A idéia é que se parta de um fio condutor comum ao tema trazido para que ele se enriqueça, criando-se, assim, um “tecido psicológico” mais amplo (op. cit.: 27), no qual se possa melhor contextualizar e visualizar a imagem trazida:

⁹³ Foi a partir da hipótese dos reguladores inconscientes que Jung formulou a tese do inconsciente coletivo (ver Capítulo 1).

⁹⁴ Esta síntese refere-se à *função transcendente*.

⁹⁵ No texto, Jung adverte várias vezes para o risco de se confundir a imagem com o arquétipo: “É preciso dar-nos sempre conta de que aquilo que entendemos por ‘arquétipos’ é, em si, irrepresentável, mas produz efeitos que tornam possíveis certas visualizações, isto é, certas representações arquetípicas” (Jung, op. cit.: 150).

⁹⁶ Samuels et. al. definem como associação “a ligação espontânea de idéias, percepções, imagens, fantasias, de acordo com determinados temas, motivos, semelhanças, oposições ou causalidades pessoais e psicológicos. A palavra pode designar o processo de fazer tais ligações (isto é, *por*

“É indispensável dar às fantasias emergentes, estranhas à consciência (...), um contexto que as aproxime da compreensão. Como a experiência mostra, isto ocorre favoravelmente através de (...) paralelos auxiliares e material analógico.”
Jung, [1944] 1994: 43

Ao descrever a amplificação, Jung geralmente lança mão de comparações entre o seu método – ao qual dá o nome de construtivo ou sintético – e o método da livre associação desenvolvido por Freud, apontando as diferenças e as supostas limitações que a técnica freudiana apresentaria⁹⁷. Estas diferenças, por sua vez, emolduram-se segundo as concepções de sonho formuladas de maneira distinta pelos autores: enquanto para Freud o sonho é a manifestação de um desejo reprimido que se assenta em impressões deixadas por vivências infantis (Laplanche & Pontalis, 2001; Roudinesco & Plan, 1998) – desejo este “expresso no sonho (...) sob múltiplos disfarces⁹⁸” (Jung, [1928] 1991: 183) –, para Jung, o sonho “é uma auto-representação, em forma espontânea e simbólica, da situação atual do inconsciente” (Jung, op. cit.: 201), “a mais freqüente e mais importante manifestação do mecanismo psíquico de formação de símbolos” (von Franz, [1975] s/d: 76).

O sonho ocupa uma posição central na obra de Jung, sendo considerado a melhor expressão possível, não só de mecanismos inconscientes como também de toda a dinâmica psíquica: “Existe uma qualidade ‘exata’ nos sonhos (...), nem positiva nem negativa, porém uma representação da situação como é realmente” (Samuels et al., 1988: 207-208). Segundo Jung ([1928] 1990), os sonhos dão informações inequívocas a respeito da situação analítica – entendendo-se como situação analítica toda tentativa de significação, tanto dos aspectos etiológicos dos problemas atuais, quanto do seu prognóstico e orientação terapêutica.

Compreender o processo onírico implica, portanto, a investigação de múltiplos e variados aspectos, “envolvendo a totalidade de uma pessoa, e não somente o seu intelecto” (id. *ibid.*). O método construtivo tem como propósito

associação) ou especificar um item em uma determinada cadeia (isto é, *uma* associação)” (1988: 40-41, grifos dos autores).

⁹⁷ As alusões que faço à metodologia freudiana baseiam-se em Jung.

⁹⁸ Jung afirma que, para Freud, o desejo se apresenta de forma velada em função da “incompatibilidade entre [ele] e o conteúdo moral da consciência. A instância psíquica postulada por Freud, a qual ele denomina *censura*, procura impedir que este desejo penetre abertamente na consciência” (Jung [1928] 1991: 180). Nos sonhos, ocorreria um afrouxamento do mecanismo de censura.

empreender esta investigação, procurando abordar o material onírico “como se este tivesse um significado interno coerente” (Jung, [1948] 2000a: 238). Para Jung, o sonho possui uma estrutura que se assemelha a um drama⁹⁹ cujos elementos constitutivos – trama, personagens, localização espaço-temporal etc. – fornecem a base do processo de interpretação.

Este, por sua vez, consiste primeiramente no recolhimento de material associativo fornecido pelo sonhador. Caso apareçam elementos sobre os quais “não ocorreram associações pessoais específicas do sonhador” (von Franz, [1975] s/d: 76) que estejam potencialmente relacionados a sistemas de significação coletivos, o analista pode lançar mão da amplificação: reúne-se motivos análogos àqueles presentes nos sonhos, “primeiro a partir do ambiente cultural do símbolo (onírico) e depois de outras áreas, até ficar evidente que esses motivos diferentes se assemelham a facetas do mesmo material básico” (von Franz, op. cit.: 108). É importante que não se perca uma relação de proximidade com o conteúdo onírico original:

“Amplification is accordingly a kind of limited, bound and directed association that returns ever and again to the centre of significance given in the dream, revolving as it were about this very centre.”

Jacobi, 1945: 81

Procura-se então situar as amplificações de modo seqüencial na narrativa referente ao sonho “que oferece ela mesma uma certa seleção (das) imagens amplificadoras” (von Franz, op. cit.: 108). Com esses elementos, parte-se para a interpretação propriamente dita, ou seja, “a tradução em linguagem psicológica (...) do que significa a vinculação ou associação das imagens com a *experiência psíquica que pode ser vivida no presente*” (id. ibid., grifos da autora). Através da amplificação, procura-se “expandir os horizontes e aprofundar a experiência do paciente no aqui-e-agora, tornando os eventos de análise em *experiências de análise*” (Samuels, 2002: 8, grifo meu).

Jung ressalta que a interpretação dos sonhos no âmbito clínico é, “antes e acima de tudo, uma experiência que só tem significado imediato e evidente para duas pessoas” (Jung, [1945] 1995a: 225). A compreensão deve ser estabelecida

⁹⁹ Ver acima, as considerações sobre a imaginação ativa, e também Jung, [1945] 1991: 234-236.

“por um consenso que seja fruto da reflexão conjunta” entre analista e paciente¹⁰⁰ (Jung, [1928] 1990: 17). Não há, portanto, uma interpretação absolutamente correta ou conclusiva a respeito de um sonho – “*Every interpretation is hypothesis, a mere attempt at deciphering an unknown text*”, observa Jacobi (1945: 71) –, mas ela pode ser considerada válida quando consegue produzir um efeito esclarecedor e/ou transformador no paciente: “A interpretação do sonho só é correta quando parece ‘evidente’ ao sonhador, quando estimula ou evoca uma alteração emocional da personalidade¹⁰¹” (von Franz, op. cit.: 77).

Neste sentido, é importante evitar interpretações estereotipadas dos motivos oníricos. O analista deve renunciar “a qualquer idéia pré-concebida” (Jung, [1928] 1991: 227) e considerar os sonhos “como uma informação sobre condições de natureza desconhecida, a respeito das quais o médico tem tanto a aprender quanto o paciente¹⁰²” (Jung, [1928] 1990: 18).

Embora os sonhos estejam geralmente cercados por uma “zona obscura” de significação (op. cit.: 21), é importante ater-se às suas imagens para que se possa apreender-lhes o(s) sentido(s): “A imagem manifesta (...) é o próprio sonho e contém o seu sentido por inteiro” (id. *ibid.*). As interpretações devem partir de um exame cuidadoso do contexto formado pelos elos associativos que foram construídos em torno do sonho:

“Devemos (...) aplicar o mesmo método usado para a leitura de um texto fragmentário, isto é, a consideração do contexto. Pode ocorrer que o significado da palavra desconhecida seja descoberto quando comparado com uma série de passagens que a contém.”

Jung, [1944] 1994: 53-54

Os paralelos fornecidos pela amplificação representariam então importantes contribuições na tentativa de reconstrução do contexto onírico. Essa “extensão do processo associativo” (Samuels et al., 1988: 42) é comparada por

¹⁰⁰ “Nos casos em que a compreensão é unilateral, eu diria tranquilamente que se trata de uma não-compreensão”, completa Jung ([1928] 1990: 17).

¹⁰¹ A autora observa que, embora Jung tenha postulado certos princípios gerais para a interpretação dos sonhos, esta não segue nenhum método rigorosamente delimitado, “sendo, em certa medida, uma habilidade prática” (von Franz, op. cit.: 77). Ela opta inclusive por usar o termo “arte da interpretação” ao invés de “método de interpretação” (id. *ibid.*).

¹⁰² Embora afirme que não há como prescindir de determinados pressupostos teóricos – “a própria expectativa de que um sonho tenha sentido é teórica” –, Jung alerta para o perigo de se estabelecer de forma dogmática o significado de um sonho: “As hipóteses (...) que dizem respeito à função e à estrutura do sonho, por exemplo, não passam de regras operacionais e têm que estar abertas à constante introdução de modificações” (Jung, [1928] 1990: 19-20).

Jung ao método filológico, através do qual, como já dito, o sonho é abordado “como se fosse um texto desconhecido (...) ou (...) fragmentário” (Jung, [1935] 1996a: 76): “(...) emprego o método filológico usado na análise de textos difíceis, tratando os sonhos pelo mesmo sistema” (op. cit.: 79).

Sobre este aspecto, é importante ressaltar que, no processo analítico, Jung privilegia o trabalho interpretativo aplicado em séries de sonhos. Para ele, é extremamente raro que um sonho isolado possa ser analisado com razoável eficácia, ao passo que, quando são analisadas séries oníricas, os sentidos descortinam-se de forma gradativa, tornando explícito “o contexto fornecido pelo próprio sonhador”:

“O desenrolar da série (...) nos dá todas as chaves necessárias para corrigir eventuais erros cometidos em passagens anteriores. É como se dispuséssemos não de *um* único texto, mas de muitos, iluminando de todos os lados os termos desconhecidos.”

Jung, [1944] 1994: 55-56

Sobre a *amplificatio* alquímica, Jung afirma que ela diz respeito à metodologia utilizada na parte da obra “concebida como ‘theoria’ pelo alquimista¹⁰³” (op. cit.: 300). Esta designaria o sistema de pensamento construído pelos adeptos o qual “(...) consta dos ‘dicta’ dos filósofos (herméticos) e de uma combinação de analogias com idéias alquímicas básicas” (id. ibid.), as quais dizem respeito à *amplificatio* propriamente dita.. Em *Psicologia e Alquimia*, ele atribui à ela o mesmo sentido do método clínico da amplificação:

“A ‘amplificatio’ é recomendada sempre que se trate de uma vivência obscura, cuja vaga insinuação deva ser multiplicada e ampliada através de um contexto psicológico a fim de tornar-se compreensível. Por isso na Psicologia Complexa aplicamos a ‘amplificatio’ na interpretação dos sonhos. O sonho é uma insinuação demasiado vaga para o entendimento, devendo, portanto, ser enriquecido com o material associativo e analógico e reforçado até tornar-se inteligível.”

id. ibid.

¹⁰³ O outro aspecto da obra seria a *operatio*, “uma parte prática (...) que podemos conceber como um experimento com corpos químicos” (Jung, op. cit.: 299).

Para o autor, “o método da alquimia, do ponto de vista psicológico, é o da amplificação ilimitada” (id. *ibid.*). As temáticas básicas da alquimia¹⁰⁴ (sobre as quais dizem respeito as amplificações), por remeterem à base arquetípica da psique, formariam núcleos (“nuclei”) que “manifestam uma tendência para a *auto-amplificação*, isto é (...) para a acumulação de sinônimos” (Jung, [1955-56] 1989b: 211, grifos do autor). O fato de os adeptos se utilizarem de um extenso número de sinônimos em seus escritos – de amplificações, portanto – se daria porque os processos e/ou substâncias aos quais eles aludem diriam respeito à natureza misteriosa da matéria, sobre a qual eram projetados os conteúdos psíquicos. É importante ressaltar que, dentro desta perspectiva, as amplificações têm a função de clarificar, de esclarecer¹⁰⁵ – ainda que, devido ao caráter iniciático da arte, estes esclarecimentos estivessem restritos aos seus praticantes¹⁰⁶:

“Os alquimistas contentam-se com a descoberta de novas expressões para circunscrever o segredo pressentido. A maneira como essas expressões se relacionam ou se distinguem entre si não tem muita importância para eles, pois não partem do pressuposto de que se possa reconstruir a Arte a partir de seus conceitos e noções; pelo contrário, partem do princípio de que, quem quer que se aproxime da Arte já está fascinado pelo segredo, já o percebe claramente ou o pressente, ou até já é escolhido e predestinado por Deus.”

Jung, [1946] 1990: 153

¹⁰⁴ Dentre elas, por exemplo, os pares de opostos, o quatérnio, a *coniunctio* como princípio de transformação e síntese.

¹⁰⁵ Em um ensaio onde analisa o modelo da semiose hermética, Umberto Eco (2000a) desenvolve uma tese contrária daquela exposta por Jung. Segundo Eco, o discurso alquímico tem menos uma função de esclarecer do que de ocultar os segredos iniciáticos da alquimia.

3.2. O Caso da Senhora X

“(...) O que vê
No escuro abismo do tempo passado?”
Shakespeare

A primeira exposição do que chamarei *O Caso da Senhora X*¹⁰⁷ deu-se em janeiro de 1941, no ETH (Instituto Federal de Tecnologia¹⁰⁸), em Zurique, como parte de várias conferências realizadas sobre alquimia no período – essa, especificamente, foi a de número 10. Tais conferências eram dirigidas a um público pequeno, em geral pessoas ligadas diretamente a Jung (analisando ou pessoas interessadas em suas idéias, já que, nesta época, ele estava formalmente desvinculado de Freud¹⁰⁹), mas de cuja “participação dependia da aprovação de Jung” (Cabrini [1997] 2001: 4). Essa particularidade dá a principal característica dos seminários: a sua informalidade. Muitas vezes, eles serviam como laboratórios para temas e idéias que Jung posteriormente desenvolveria de maneira mais acurada em seus livros. Muitos destes seminários foram transcritos por participantes/colaboradores, e não contaram com a revisão do autor – como é o caso daquele que irei trabalhar aqui – mas são considerados de grande importância para a compreensão da obra junguiana.

O segundo relato do *Caso da Senhora X* deu-se como 11º capítulo do livro *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, sob o título “Estudo Empírico do Processo de Individuação”, cuja última revisão feita por Jung data de 1950, e vem acompanhada da seguinte nota de rodapé: “Esta dissertação é uma re-elaboração

¹⁰⁶ Jung menciona um texto alquímico onde se lê: “Somente aquele que sabe como fazer a pedra dos filósofos entende as palavras deles (dos filósofos) a respeito da pedra” (citação extraída do *Rosarium Philosophorum*, Jung, [1946] 1990: 153).

¹⁰⁷ A alusão à paciente como “Senhora X” é utilizada por Jung em sua segunda apresentação do caso: “*Estudo Empírico do Processo de Individuação*” – ver adiante.

¹⁰⁸ *Eidgenössische Technische Hochschule*.

¹⁰⁹ O rompimento entre ambos se deu em 1913 (ver Cabrini [1997] 2001).

total, e complementa minha conferência de igual nome publicada pela primeira vez no *Eranos-Jahrbuch*, 1933¹¹⁰” (Jung, [1950] 2000a: 283).

Minha hipótese inicial foi a de que a amplificação poderia estar sendo usada de formas diferentes em cada um dos relatos do caso. Enquanto na 10ª Conferência ela viria exclusivamente responder a desdobramentos do caso clínico analisado, no 11º Capítulo, seu uso se daria mais para justificar a tese de Jung sobre a existência do inconsciente coletivo. Isto se confirmou em parte. De fato no 11º Capítulo Jung acumula amplificações com esse propósito, mas procura sempre relacioná-las com os conteúdos clínicos analisados. Com relação à 10ª Conferência, ele raramente faz uso de amplificações, limitando-se a citar de forma breve algumas associações trazidas pela Senhora X. Aqui, o relato do caso é utilizado como introdução para a apresentação de temas alquímicos à platéia¹¹¹.

Jung conheceu a Senhora X, uma americana, em uma viagem que fizera aos EUA na década de 20. Descreve-a como:

“Uma senhora de (intensa) formação acadêmica (...) que, durante nove anos, estudara psicologia. Havia lido todas as obras mais recentes nesse campo. Em 1928, aos 55 anos, veio à Europa a fim de continuar seus estudos sob a minha direção¹¹². Filha de um pai renomado, tinha múltiplos interesses, dispunha de uma cultura considerável e possuía uma mente vivaz. Não era casada (...).”

Jung, [1950] 2000a: 285

Pessoa fortemente ligada ao pai¹¹³, não tivera um bom relacionamento com a sua mãe. Jung observa ainda o quanto sua ida à Europa “possibilitou-lhe reconhecer que havia atingido um limite, chegando a um estancamento, o que fazia encarar a necessidade mais ou menos urgente de sair à procura de caminhos que pudessem levá-la adiante” (id. *ibid.*).

Antes de sua chegada a Zurique, a Senhora X havia passado pela Dinamarca, terra natal de sua mãe, o que suscitou nela intensas lembranças da sua

¹¹⁰ Embora as datas sobre a primeira exposição do caso não coincidam, não pude encontrar no material pesquisado até então um consenso no que diz respeito a elas. Ficarei com aquela explicitada na publicação da 10ª Conferência sobre Alquimia que tenho em mãos (com referências ao ano de 1941) – vide bibliografia.

¹¹¹ Ver acima, a primeira nota referente a este capítulo.

¹¹² Muitos dos alunos de Jung tornaram-se seus analisandos (como foi o caso da Senhora X), ou vice-versa.

¹¹³ Jung ressalta no 11º Capítulo que, embora a Senhora X não fosse casada, “vivia com o equivalente inconsciente do parceiro humano, o animus, aquela personificação do masculino em todo mulher” (id. *ibid.*). Isso se daria em função de um complexo paterno positivo (sobre a noção de complexo, ver Samuels et al., 1988).

juventude, bem como a conscientização de que esta viagem poderia ser também uma tentativa de volta “às suas próprias origens, colocando-a em vias de vivificar novamente um fragmento de sua infância ligado à mãe” (op. cit.: 286).

As paisagens com as quais tivera então contato despertaram nela uma intensa vontade de pintar (vontade que não havia sido manifesta antes): “(...) *and for the first time in her life she took to painting. She had no special talent in this direction, but she found great satisfaction in the attempt*” (Jung, [1941] 1960: 82).

Chegando a Zurique, a Senhora X, tomando contato clínico com Jung, continuou a produzir essas manifestações pictóricas. Com o uso da técnica de imaginação ativa, elas foram agregadas a impressões, sonhos e fantasias psíquicas. Através da amplificação, Jung vai analisar este material em seus relatos do caso. Na 10ª Conferência, ele atém-se às primeiras cinco pinturas realizadas pela Senhora X no decorrer do processo analítico; no 11º Capítulo do seu livro, embora sejam reproduzidas vinte e quatro pinturas da Senhora X, Jung trabalha na interpretação das doze primeiras da série, sendo que, destas, somente dez foram produzidas no contexto da análise¹¹⁴. Alguns breves comentários são traçados sobre algumas das pinturas seguintes, mas o autor prefere não se pronunciar acerca das demais¹¹⁵.

Tendo em vista que somente as cinco primeiras pinturas estão presentes em ambos os relatos do caso, irei me restringir a elas para explicitar o conteúdo dos textos.

Pintura 1¹¹⁶

A primeira pintura feita pela Senhora X reproduzia uma praia, com um bloco de pedras em primeiro plano – uma figura humana estava com a metade inferior de seu corpo encravada em uma das pedras:

“As pedras tomavam o aspecto de ovos duros cortados em dois com a gema no meio. Outras eram como pirâmides pontiagudas. Numa destas ela estava encravada. Seu cabelo puxado para trás e o mar agitado ao fundo indicam que soprava um vento forte.”

¹¹⁴ A décima pintura foi iniciada em Zurique, mas só foi “completada após o regresso da Senhora X à sua terra” (ibid.: 336).

¹¹⁵ Ver adiante, as Observações Finais do presente capítulo.

¹¹⁶ A reprodução das pinturas trabalhadas aqui se encontram em anexo.

Jung, [1950] 2000a: 286

Esse primeiro trabalho, realizado no dia anterior à sua primeira visita ao consultório de Jung, fora, em princípio, uma tentativa de retratar um tema bucólico¹¹⁷. No momento da sua confecção, a Senhora X foi tomada por uma fantasia: ela via-se enterrada da cintura para baixo em uma rocha, que se encontrava numa praia com vários blocos de pedras e o mar no fundo. A temática inicial deu lugar, então, à representação dessa fantasia (como descrito acima). Jung completa o relato:

“Ela sentiu-se presa e desamparada. De repente, viu-me nas roupas de um feiticeiro medieval. Ela gritou, pedindo socorro; aproximei-me dela e toquei a rocha com (uma) vara mágica. A pedra rompeu-se imediatamente e ela saiu de dentro inteira¹¹⁸.”

id. ibid.

Na 10ª Conferência, Jung atém-se à descrição da pintura e faz uma breve observação de que a fantasia por ela provocada fizera com que “(...) *the picture became symbolic under her hand (...)*” (Jung, [1941] 1960: 82), ressaltando que isso se dera porque “*her visual memory was not strong enough*”. Acrescenta também sua interpretação para a fantasia, na qual diz que, embora a Senhora X estivesse presa na rocha, “(...) *in a very unpleasant position*” (id. ibid.), ele não seria o feiticeiro que iria libertá-la magicamente, e que ela teria que descobrir uma maneira própria de se desprender das pedras. Por fim, recomenda que a paciente continue a produzir pinturas.

No que diz respeito ao Capítulo 11º, essas observações são melhor esmiuçadas, não se perdendo o caráter eminentemente individual do que fora representado nesta imagem. Como a Senhora X havia tentado, num primeiro momento, retratar uma temática ligada à terra natal de sua mãe, Jung associa a fantasia que se sucedeu à essa tentativa, observando o quanto a relação da paciente com a mãe se revelava então de forma conflituosa e obscura:

“Na medida em que ela sucumbe à magia do país materno, buscando expressá-lo através da pintura, torna-se claro que ainda está presa pela metade na terra

¹¹⁷ A idéia era reproduzir uma paisagem da Dinamarca – como já dito, terra natal de sua mãe.

¹¹⁸ Ainda sobre essa fantasia, Jung completa: “*This was a sort of vision and does not appear in the picture*” (Jung, [1941] 1960: 82).

materna, isto é, que está parcialmente identificada com a mãe, ou melhor, com a região do corpo que contém o segredo da mãe, nunca trazido à tona.”

Jung, [1950] 2000a: 287

Jung ressalta que a própria paciente percebe o quanto está presa a conteúdos inconscientes pouco explorados, e que precisa da ajuda dele para se libertar – seria esse o significado da imagem do feiticeiro e da vara mágica¹¹⁹. Novamente aqui há uma preocupação em remeter à própria Senhora X alguma possibilidade de libertação, tendo em vista que os processos psíquicos configuram-se de forma singular, pessoal – mesmo porque:

“Ela não queria saber como uma libertação em geral seria possível, mas sim como e de que modo uma libertação poderia realizar-se em seu caso. Eu o sabia tão pouco quanto ela. Sei apenas que tais soluções só são possíveis por um caminho individual, imprevisível.”

id. *ibid.* (grifo meu)

Neste momento a temática da individuação é introduzida no texto, na medida em que ela traduz, através da imagem produzida, não só o aprisionamento da paciente a conteúdos arcaicos, como também a sua necessidade psíquica de libertação.

E, para que a imagem de libertação suscitada a partir da pintura não ficasse meramente no nível da fantasia – o que poderia fazer com que ela se diluísse em meio a outros conteúdos psíquicos –, Jung recomenda então à Senhora X que continue a produzir imagens¹²⁰: “O objetivo deste conselho era trazer o máximo de suas fantasias para o quadro, pois o inconsciente obtém desse modo a melhor ocasião de revelar seus conteúdos” (id. *ibid.*).

O autor ressalta que, algumas vezes, durante estes primeiros momentos de análise, a paciente se mostrou por vezes refratária a produzir imagens: “Ela achou esta tarefa muito difícil por causa de suas inibições no tocante ao desenhar” (id. *ibid.*). Mas, embora houvesse essa dificuldade, ela poderia ser útil terapêuticamente – Jung observara, no desenvolvimento do caso “como o inconsciente se utilizara da falta de habilidade pictórica para fazer valer suas

¹¹⁹ Com relação a um possível simbolismo sexual da vara mágica, Jung ressalta o quanto a temática da salvação, neste caso, se sobrepõe a ele (id. *ibid.*).

¹²⁰ A estas recomendações, Jung sugeriu também que ela utilizasse “cores fortes”, uma vez que ele percebera, em suas experiências clínicas, “serem as cores intensas as prediletas do inconsciente” (id. *ibid.*).

próprias insinuações” (id. *ibid.*). Isto se mostrara, segundo ele, a partir das intenções iniciais da paciente em reproduzir blocos de pedra que, ao serem desenhados, tomaram formas semelhantes a ovos – como descrito anteriormente.

Jung então destaca a imagem do ovo para trabalhar com a primeira amplificação que aparece no texto: “O ovo é um germe de vida, dotado de alto significado simbólico” (id. *ibid.*). Ele trabalha então com a imagem do ovo a partir de referenciais órficos e alquímicos, ressaltando, a partir destes, seu caráter simultaneamente coletivo e individual: o ovo órfico representaria o início do mundo, e ovo filosófico, o vaso no qual se operam as transformações da matéria e do qual surge, ao final do *opus*, “o *homunculus*, isto é, o *anthropos*, o homem espiritual, interior e completo”¹²¹ (id. *ibid.*).

Pintura 2

A segunda imagem também representa um bloco de pedras e o mar. Aqui, algumas das pedras que antes se assemelhavam a ovos tomam formas claramente arredondadas, e outras são contornadas por linhas expressadas em uma forte tonalidade de amarelo. “Uma das formas redondas distingue-se pelo fato de um raio dourado removê-la ao explodir” (Jung, *op. cit.*: 289); “(...) o raio cai na pedra ‘dura’ e da escura massa confusa a explosão faz sair um rotundum e acende neste mesmo tempo uma luz” (*op. cit.*: 296). Essa pedra redonda ocupa uma posição central na gravura, e contém em seu interior uma espécie de núcleo desenhado em vermelho.

No processo de produção da segunda pintura, a Senhora X tentara, num primeiro momento, imaginar a mesma situação da imagem anterior – a temática da praia com as pedras e o mar vêm demonstrar isso – mas, efetivamente, os novos elementos da imagem vieram reafirmar que um processo psíquico mais profundo e, portanto, de caráter menos pessoal, já estava em curso¹²² no inconsciente: “Enquanto a Senhora X pintava essa imagem, fez uma série de descobertas” (*op. cit.*: 289).

¹²¹ A temática será retomada nas pinturas que irão se seguir.

¹²² É importante lembrar que Jung faz uma diferenciação topográfica do aparelho psíquico, no qual o inconsciente dito pessoal ocuparia um nível mais superficial, e o inconsciente coletivo diria respeito aos níveis mais arcaicos – e portanto mais profundos – do psiquismo.

Neste momento não há mais alusões à imagem do feiticeiro ou da vara mágica, o que seria, para Jung, um indício de que a relação pessoal com ele parecia haver desaparecido – “O quadro representa agora um processo de natureza impessoal”. Ele observa ainda que o “toque mágico torna-se um raio que atravessa seu (da Senhora X) estado inconsciente”¹²³ (id. ibid.). Não há mais indícios explícitos da figura feminina, e em seu lugar aparece uma esfera que é libertada por um raio.

Jung abre então um extenso parêntesis no texto para trabalhar com amplificações calcadas em imagens e textos alquímicos. Há uma retomada da temática do ovo, que, segundo o autor, se transforma nos círculos presentes nesta pintura: “Com essa alteração, ela (a paciente) reencontrou o sinônimo histórico do ‘ovo filosófico’, isto é, (...) o ‘redondo’, a forma originária do *anthropos*”. Jung alude a antigas tradições que concebem a alma como uma forma esférica, perfeita. Invoca ainda o pensamento de Cesário de Heisterbach, para quem a alma não só seria esférica, como também “provida de olhos de todos os lados”¹²⁴ (id. ibid.).

Sobre o raio, Jung associa-o primeiramente com a vara de Moisés que, ao fender a rocha faz jorrar a “água da vida” (id. ibid.) e transforma-se em uma serpente – imagem que será retomada nas próximas pinturas, mas sobre a qual o autor já chama a atenção aqui: ao apontar a aproximação do raio com a serpente, associa esta última com Mercúrio, “‘o espírito da fonte’ (...) que surge no ‘fogo raio’” (op. cit.: 290), trazendo uma citação do místico Jacob Böhme, cujos escritos serão trabalhados a partir de então. O raio teria, nesse contexto, uma função libertadora, já que possibilitaria “uma mudança inesperada e subjugante da condição psíquica”. A temática da transformação é então exemplificada através de uma citação de Böhme, acompanhada do comentário de Jung:

“(…) pois quando batemos na parte aguda da pedra o espinho amargo da natureza se aguça, irritando-se ao extremo, pois a natureza rompida em seu ponto agudo, *faz com que a liberdade apareça como um raio*. O raio é ‘o nascimento da luz’.”

Böhme, apud Jung, ibid. (grifos de Jung)

¹²³ Ver adiante.

¹²⁴ Em seus comentários sobre a 17ª pintura, Jung sinaliza que o tema da polioftalmia aponta “para a natureza particular do inconsciente, a qual pode ser concebida como ‘consciência múltipla’” (op. cit.: 341). Maiores detalhes no ensaio “O inconsciente como consciência múltipla”, pp. 128-137 do volume VIII/2 das Obras Completas (*A Natureza da Psique*, 1991).

Este “nascimento da luz” acima citado representaria o espírito divino que, tocando a matéria, liberta-a de sua condição mundana, sacralizando-a.

Jung dá especial destaque à associação que Böhme faz do raio com a quaternidade e com a imagem da cruz, que “desempenhar(ão) um papel importante nas pinturas que se seguem” (op. cit.: 291). Cita-o novamente:

“Quando o raio é encerrado e aquietado nas quatro qualidades, ou nos quatro espíritos, ‘o raio ou a luz ficam no *centro como um coração*’. Quando a mesma luz do meio ilumina os quatro espíritos, as forças deles ascendem na luz e tornam-se vivas, amam a luz, isto é, recebem-na e dela *engravidam*¹²⁵.”

Böhme, apud Jung, *ibid.* (grifos de Jung)

Uma vez tendo atingido a matéria, também referida como a “essência escura” (*id. ibid.*), o raio é “captado pela quaternidade dos elementos e das qualidades (que a representam), assim é dividido em quatro” (op. cit.: 293, nota 23). Trabalhando a partir dessas imagens, representadas no texto sob a forma de diagramas, Böhme une então a figura da cruz (simbolizando o raio) com um círculo (que simboliza a terra) para descrever o que se sucede a essa junção, “n(a) qual o fulgor faz uma tintura do fogo e da luz, como um verdejar e crescer, e uma manifestação das cores do fogo e da luz” (Böhme, apud Jung, *ibid.*).

Jung justifica essas alusões à obra do místico afirmando que “elas são extremamente elucidativas em relação à psicologia dos quadros em exame” (*id. ibid.*). As citações de Böhme viriam antecipar “(...) motivos-chave das pinturas subseqüentes da (...) analisanda, a saber, a cruz, a quaternidade, bem como a mandala divina¹²⁶” (op. cit.: 295).

Estes motivos são pormenorizados no texto, com especial destaque para a oposição entre luz/divino e escuridão/matéria. Em seguida, Jung retoma os diagramas trabalhados por Böhme, decompondo-os e reorganizando-os à maneira do alquimista para traçar alguns comentários sobre elementos e processos alquímicos.

¹²⁵ Para explicar o significado do quatérnio em Böhme, Jung acrescenta em nota: “As quatro qualidades correspondem (...) em parte aos quatro elementos, em parte às quatro qualidades como seco, úmido, quente, frio, em parte às qualidades de paladar, como acre, amargo, doce, em parte às quatro cores.” (op. cit.: 291, nota 17).

¹²⁶ Há no texto a reprodução de uma mandala que se encontra na obra de Böhme, na qual se destaca a imagem da cruz como representação da quaternidade (ver Jung, op. cit.: 292). Ainda sobre o simbolismo da mandala, ver Jung, o capítulo “O Simbolismo da Mandala”, na mesma obra.

Estas vastas ampliações parecem servir mais para demonstrar o conhecimento das temáticas sobre as quais Jung disserta, do que propriamente para comprovar sua tese sobre a matriz coletiva do inconsciente – ainda que este segundo motivo fosse o propósito alegado na referência a tantas ampliações.

A partir daí, o texto volta a tratar da pintura feita pela paciente de forma mais direta. Jung observa que sua intenção não é dar uma interpretação aos símbolos de Böhme, “mas apenas ressaltar que (...) o raio cai na pedra ‘dura’ e da escura massa confusa a explosão faz sair um *rotundum* e acende neste mesmo tempo uma luz” (op. cit.: 296). A pedra escura significaria “o negrume, isto é, o inconsciente, ao passo que o mar e o céu, bem como a metade superior da figura humana¹²⁷, apontam para o reino da consciência” (id. ibid.). Estes aspectos da pintura seriam semelhantes às considerações de Böhme sobre o raio, como explicitadas anteriormente.

A imagem surgiu após duas tentativas malsucedidas de representação de um ato de libertação através de figuras humanas, e da conseqüente recomendação feita por Jung para que a Senhora X usasse “qualquer tipo de hieróglifo” (op. cit.: 297). Agora, a figura feminina é simbolizada através de uma forma esférica, e o mago é substituído pictoricamente pela imagem do raio, cujo impacto na rocha desprende a esfera.

Sobre o uso de uma esfera para representar a si mesma, a Senhora X “tivera a idéia súbita de que a esfera seria um ‘símbolo’ adequado para o indivíduo humano” (id. ibid.). O fato de se tratar de uma idéia súbita – *Einfall* – indicaria a deflagração de um processo inconsciente de transformação (uma vez que a situação inicial fora modificada), “pois a idéia súbita irrompe espontaneamente” (sic).

Samuels et. al. apontam para dois diferentes conceitos de *idéia* na obra junguiana. O primeiro refere-se à idéia como o significado que se origina do contato com uma imagem – “imagens não são puramente visuais” (Samuels et al., 1988: 93). Neste caso, ela viria como um fenômeno psíquico secundário, envolvendo o uso consciente da linguagem. O segundo caracterizaria idéia como um fator psicológico primário, no qual o uso de imagens compõe “um tema, emoções ou intuições” (op. cit.:142).

¹²⁷ Há uma retomada da imagem do primeiro quadro.

Embora a segunda conceituação se aproxime mais da significação dada pela Senhora X à esfera, os autores supracitados atentam para o fato de que não há no psiquismo “uma divisão rígida entre produtos do intelecto e produtos da imaginação” (op. cit.: 93). Laplanche & Pontalis observam que, embora a idéia súbita¹²⁸ surja como um elemento isolado, ela “remete, conscientemente ou não, para outros elementos. Descobrem-se assim séries associativas (...)” que compõem amplas redes de significação (Laplanche & Pontalis, 2001: 37).

De acordo com as associações da Senhora X, o raio, por ser um desdobramento da imagem do mago com a vara mágica, é identificado com Jung¹²⁹. O autor observa que, a partir de então, a paciente promove um deslocamento, identificando internamente a possibilidade de libertação: o raio simboliza mais uma função psíquica presente na Senhora X – uma vez que ele representa uma força ou energia –, e menos a personificação concreta desta função na figura do terapeuta.

Retomando a imagem do mago, Jung associa-o a Hermes de Cilene que, segundo a Odisséia:

“(...) conclamou as almas (...)
E tomou nas mãos a bela vara de ouro
Com ela fecha os olhos mortais, segundo sua vontade
E desperta de novo os adormecidos”

ibid.

Hermes é o psicopompo, o condutor das almas, ou ainda o “guia dos sonhos” (Kerényi apud Jung, ibid.), cuja função psíquica, sob a ótica junguiana, define-se ao “conectar uma pessoa a um sentimento de seu propósito último, sua decisiva vocação ou destino; (...) atuando como um intermediário ligando o eu e o inconsciente” (Samuels et al., 1988: 174).

A forma que esta pintura adquiriu “não foi necessariamente bem vinda à consciência da paciente” (Jung, [1950] 2000a: 297):

“A Senhora X descobriu, porém, felizmente, enquanto pintava, que dois fatores estavam em jogo: a razão e os olhos, em suas próprias palavras. A razão queria sempre configurar as formas, segundo os seus pressupostos. Os olhos porém teriam se mantido fiéis à sua visão, forçando que o quadro saísse de acordo com a

¹²⁸ Na edição brasileira do *Vocabulário de Psicanálise*, o termo *Einfall* é traduzido como “uma idéia que ocorre” (Laplanche e Pontalis, 2001: 37).

¹²⁹ Ver comentários da Senhora X sobre a pintura 1.

realidade, na medida do possível, sem obedecer à expectativa racional. Sua razão – disse ela – tencionava representar uma cena diurna, na qual o calor solar derreteria a pedra, libertando a esfera, mas o olho teria preferido um quadro noturno e um ‘raio fulminante e perigoso’.”

id. ibid.

Para o autor, essa percepção da paciente ajudou-a a compreender que o resultado efetivo do seu “esforço pictórico” (id. ibid.), era um “processo objetivo e impessoal” (op. cit.: 298). Uma perspectiva exclusivamente personalista seria insuficiente para dar conta do conceito de individuação, aqui entendido como um processo de transformação da personalidade cujo propósito é “permitir que um indivíduo se torne completo”¹³⁰ (id. ibid.). A individuação é aludida no texto através da menção ao arquétipo do si-mesmo, expressão da “totalidade do ser humano, constituída pela consciência e pelo inconsciente, muito além do eu” (id. ibid.). Ainda sobre o si-mesmo, Jung associa-o a temáticas alquímicas:

“Trata-se na realidade do segredo da ‘pedra’ (...) na medida em que esta representa a matéria prima. Na pedra dorme o espírito de Mercúrio, o ‘círculo da lua’, o ‘redondo e o quadrilátero’, (...) o *anthropos* (...) que os alquimistas também simbolizavam com (o) *lapis philosophorum*.”

Jung, op. cit.: 299

A partir das associações que a analisanda faz com o raio – interpretando-o como sendo “a intuição” (Senhora X apud Jung, op. cit.: 298) –, Jung traça algumas considerações clínicas com referências ao seu esquema de tipos psicológicos. Sendo a Senhora X do tipo sensação, a sua função “inferior” seria a intuição, e:

“Como tal, caber-lhe-ia a função de solucionar e ‘redimir’. Sabemos pela experiência que a função inferior sempre compensa, complementa e equilibra a função principal (...). A função inferior é aquela que menos usamos conscientemente. Esta é a razão de sua qualidade indiferenciada, mas também de seu frescor e vitalidade¹³¹.”

id. ibid.

O fato de a função inferior atuar de forma autônoma no psiquismo, não estando subordinada à consciência, faz com que o indivíduo tome contato com os

¹³⁰ O processo de individuação seria considerado “impessoal” por remeter a conteúdos do inconsciente coletivo na segunda metade da vida.

¹³¹ Para maiores detalhes, ver Jung, *Tipos Psicológicos*, [1921] 1981.

processos inconscientes que apontam para a possibilidade de individuação: “(...) ela pode tornar-se a ponte que ultrapassa o abismo, separando a consciência do inconsciente e restaurando a conexão vital com este último” (op. cit.: 327).

O autor chama a atenção para a presença de outras formas pontiagudas e esféricas nesta pintura. Quanto às primeiras, ele as interpretaria “como algo que é impelido para fora, isto é, conteúdos inconscientes que se esforçam para chegar à luz da consciência” (op. cit.: 299). Já as segundas representariam outras pessoas do convívio da paciente: “Se a esfera significa o si-mesmo da analisanda, devemos necessariamente estender a mesma interpretação às outras esferas” (id. ibid.). A Senhora X tinha duas amigas com quem compartilhava os mesmos interesses intelectuais:

“As três amigas estão enraizadas por um laço do destino na mesma ‘terra’ do inconsciente coletivo, o qual é um e o mesmo para todas. Por isso provavelmente a segunda pintura tem um nítido caráter noturno, determinado pelo inconsciente, em oposição à consciência.”

id. ibid.

Jung finaliza seus comentários referentes a esta imagem afirmando que as associações com temas alquímicos se deram a posteriori: “(...) naquela época eu não me encontrava em condições de revelar à Senhora X algo referente a essas idéias, pelo fato de nem eu mesmo conhecê-las” (op. cit.: 300). Não obstante, para ele, esta pintura manifesta “um tema apontado inequivocamente para a alquimia”, representando “o estímulo definitivo” (id. ibid.) para a sua incursão no assunto.

Na 10ª Conferência, após uma breve descrição da imagem, sem fazer considerações mais detalhadas, Jung acrescenta apenas que “*this is her rescue, she has escaped as a stone*” (Jung, [1941] 1960: 83).

Pintura 3

Tendo surgido de forma espontânea como as produções anteriores, esta imagem se destaca por trazer cores mais claras: no centro do que Jung chama de “espaço nebuloso” (Jung, [1950] 2000a: 300), encontra-se:

“(...) uma esfera azul marinho com bordas vermelho-vivo. Ela é envolvida pelo meio por uma faixa ondulante e prateada, que mantém a esfera em equilíbrio através de ‘forças iguais e opostas’¹³².”

id. ibid.

No centro da faixa foi pintado o número 12. Há ainda algumas linhas negras ao longo da faixa, as quais a paciente classifica como sendo “linhas de força” (id. ibid.) que representam movimentos ondulantes. Acima, no lado direito da pintura, encontra-se uma serpente enrolada com a cabeça voltada para a esfera. A serpente é dourada, o que para Jung significa “um óbvio desenvolvimento do raio dourado do quadro 2” (id. ibid.). Ela foi inserida na pintura posteriormente, em função de certas “reflexões” (id. ibid.) da analisanda¹³³. A pintura representaria “um planeta em formação” (Senhora X, apud Jung, op. cit., nota 58).

Dentre as atribuições feitas pela paciente à pintura, Jung destaca algumas nas quais as linhas negras presentes na faixa são comparadas aos anéis de Saturno, e seus movimentos vibratórios seriam responsáveis pela flutuação da esfera. Acrescenta a analisanda:

“São as vibrações de Mercúrio, o mensageiro dos deuses. A prata é o mercúrio. Mercúrio, isto é, Hermes, o nous, o espírito ou intelecto, isto é, o animus¹³⁴ que aqui está fora e não dentro. É como um véu que oculta a verdadeira personalidade¹³⁵.”

Senhora X, apud Jung, op. cit.: 300-301

Enquanto pintava esta imagem, a Senhora X foi tomada pela lembrança de dois sonhos que tivera anos antes, e que “se intrometiam nesta visão” (Jung, op. cit.: 301). Haviam sido sonhos importantes em sua vida, classificados por Jung como “arquetípicos, os quais (...) possuem uma numinosidade¹³⁶ peculiar” (id. ibid.).

¹³² Conforme as palavras da paciente.

¹³³ Ver adiante.

¹³⁴ Em linhas gerais, o animus pode ser definido como “uma configuração que emana de uma estrutura arquetípica básica”, o qual comporta aspectos ditos masculinos da personalidade feminina. Ele “opera influenciando sobre o princípio psíquico dominante de (...) uma mulher e não simplesmente como a contraparte psicológica (...) de feminilidade (...). Pode se tornar um elo necessário como possibilidade criativa e instrumento da individuação” (Samuels et al., 1988: 35).

¹³⁵ Como se vê, a Senhora X domina a terminologia junguiana.

¹³⁶ Sharp define o termo “numinoso” da seguinte forma: “*Descriptive of persons, things or situations having a deep emotional resonance, psychologically associated with experiences of the Self. Numinous (...), comes from latin, ‘numinosum’, referring to a dynamic agency or effect independent of the conscious will*” (Sharp, *Jung Lexicon*, [1991] 2002).

Anos antes, a analisanda havia se submetido a uma cirurgia grave, e durante o período em que esteve anestesiada, teve as seguintes “visões oníricas”:

“Ela viu uma esfera cinzenta do mundo. Uma faixa prateada circulava na altura do equador da esfera, formando zonas de condensação e de rarefação, alternadamente, de acordo com as fases vibratórias. Nas zonas de condensação apareciam os números 1 a 3; sua tendência, porém era a de elevar-se até o número 12.”

id. *ibid.*

Estes números significavam, para a paciente, “pontos nodais” ou “grandes personalidades” que desempenharam um papel importante ao longo do desenvolvimento histórico (Senhora X apud Jung, *ibid.*). O número doze correspondia ao “ponto nodal” ou ao “grande homem, mais importante (ainda por vir) pelo fato de designar o ponto culminante ou da mutação no processo do desenvolvimento” (Senhora X apud Jung, *ibid.*).

O outro sonho ocorrera no ano anterior àquele citado acima. Eis sua transcrição:

“Ela viu uma serpente dourada no céu. Esta exigia, como sacrifício, um rapaz em meio a uma multidão de pessoas; o rapaz obedeceu à exigência com uma expressão dolorosa.”

id. *ibid.*

O sonho se repetiu depois de um curto espaço de tempo, mas, ocupando a posição do rapaz estava a própria sonhadora, que havia sido então escolhida pela serpente: “a multidão a olhava com compaixão, mas ela assumiu seu destino ‘orgulhosamente’” (id. *ibid.*).

Segundo os relatos clínicos, a Senhora X nascera pouco depois da meia-noite, o que punha em dúvida a sua verdadeira data de nascimento – se num dia 28 ou 29. Seu pai costumava brincar com tal fato, dizendo que ela nascera “antes do tempo” por se tratar do início de um novo dia (“de tal modo que se acreditava que ela tivesse nascido ‘na décima segunda hora’”). O número doze significava para a paciente “o ponto culminante da vida” (op. cit.: 302), o qual ela parecia estar atingindo agora. De acordo com Jung, o nascimento que se operava então era o nascimento do si-mesmo, enquanto expressão do processo de individuação da sonhadora.

Reflexões importantes surgiram a partir desta pintura: além do fato de a imagem condensar dois sonhos significativos, “a analisanda sente o momento em que pintava esse quadro como um ‘ápice’ de sua vida” (id. *ibid.*). Os aspectos “noturnos” presentes nas representações anteriores dão lugar a cores mais vivas:

“A esfera, impelida para fora da rocha na segunda pintura, subiu ao céu numa clara atmosfera (...). o acréscimo de luz indica uma conscientização; a libertação tornou-se uma realidade integrada à consciência.”

id. *ibid.*

Neste momento do processo analítico a paciente “compreendeu que a esfera flutuante representava ‘a verdadeira personalidade’”¹³⁷ (id. *ibid.*). Segue no texto uma série de associações da temática referida com imagens alquímicas, tais como o *chên-yen* (“o ‘homem verdadeiro’ ou ‘completo’”) da alquimia chinesa, e o *rotundum* mencionado na análise do segundo quadro.

Jung aponta analogias entre o processo de individuação e o *opus* alquímico, no qual “o ‘homem’ é considerado como um microcosmo, correspondendo totalmente ao mundo em escala pequena” (op. cit.: 302-303):

“No caso em questão, encontramos aquilo que no homem corresponde ao cosmos e o tipo de processo evolutivo equiparável à criação do mundo e à formação dos corpos celestes esféricos: é o *nascimento do si-mesmo*, em que este aparece como um microcosmo. Não é o homem empírico que constitui a *correspondentia* com o mundo (...), mas sim a totalidade do homem anímico (...), impossível de ser descrita porque o homem é composto pela consciência e pela extensão indeterminável do inconsciente.”

Jung, op. cit.: 303, grifos do autor

Para o autor, a designação do microcosmo prova a existência de uma “intuição geral” – também presente na Senhora X – de que “o homem completo é amplo como o mundo, um *anthropos*” (id. *ibid.*) Estas analogias entre a criação do mundo e o desenvolvimento da personalidade a partir do irrompimento do si-mesmo já estariam sinalizadas no primeiro sonho da paciente descrito acima.

Jung evoca um caso clínico de uma paciente com um “processo de individuação similar” (id. *ibid.*), onde também aparece a temática da criação cósmica em quatro pinturas, dentre as quais ele descreve a seguinte:

“Três gotas isoladas caem de um começo desconhecido e dissolvem-se em quatro linhas, isto é, em dois pares de linhas que são móveis e descrevem quatro caminhos, que inicialmente se separam para unir-se depois periodicamente em um ponto nodal, representando assim um sistema de vibrações. Os pontos nodais significam ‘grandes personalidades e fundadores de religiões’, como dizia minha antiga paciente.”

id. *ibid.*

Por se tratar da mesma temática presente no sonho da Senhora X, o autor afirma que “podemos designá(-la) como arquetípica”: “O inconsciente não produz suas imagens a partir de reflexões conscientes, mas sim da disposição onipresente do sistema humano para tais representações” (id. *ibid.*). Algumas dessas representações são aludidas no texto “(...) como os períodos do mundo dos parses, os yugas e avatares do hinduísmo e os meses platônicos da astrologia com seus deuses *Taurus* e *Aries* e o ‘grande’ *Pisces* do eon cristão¹³⁸” (id. *ibid.*).

Jung passa a dissertar sobre os aspectos numéricos levantados pela paciente, os quais, para ele, “aponta(m) para uma mística inconsciente dos números” (op. cit.: 305), cuja fenomenologia parece conter dois estágios: o primeiro iria até o número três e o segundo, até o doze. Esses números são “mencionados expressamente” na pintura:

“Doze é quatro vezes três. Suponho que aqui deparamos com o *axioma de Maria*, ou seja, com o dilema peculiar do três e do quatro, que já discuti diversas vezes, porquanto desempenha um papel importante na alquimia¹³⁹. Eu ousaria dizer que se trata de uma tetrameria (...) de um processo de transformação dividido em quatro fases de três, análogas às doze transformações do zodíaco e à sua divisão em quatro.”

id. *ibid.*, grifos do autor

O número doze teria, além de um significado individual (neste caso, a hora do nascimento da paciente), um significado “condicionado pelo tempo, na medida em que o eon presente de Peixes se aproxima de seu fim crítico, representando ao mesmo tempo a décima segunda casa do zodíaco” (id. *ibid.*).

Além dessas associações, “idéias gnósticas similares” são evocadas no texto, as quais fazem menção a gerações de anjos que se subdividem em

¹³⁷ “Permanece obscuro no entanto como ela imaginava a relação do eu com a ‘verdadeira personalidade’”, acrescenta Jung, *ibid.*

¹³⁸ Para maiores detalhes sobre a temática do eon, ver o livro *Aion*, volume IX/2 das Obras Completas de Jung – vide bibliografia.

¹³⁹ Para uma discussão mais pormenorizada sobre o assunto, ver, por exemplo, a Introdução de *Psicologia e Alquimia*, volume XII das Obras Completas.

“categorias” cujos valores numéricos também indicam os números três, quatro e doze. Há também uma menção à figura do círculo: “Os anjos movem-se em círculos, dançando” (id. *ibid.*).

Jung procura justificar as relações estabelecidas entre “coisas aparentemente remotas” através da noção de inconsciente coletivo, a “raiz comum” (id. *ibid.*) da qual surgiriam todas estas representações.

Nesta pintura, mercúrio forma a faixa que circunda a esfera, “faixa que usualmente é representada pela serpente¹⁴⁰. Mercúrio é uma *serpens* ou *draco* na alquimia (*serpens mercurialis*)” (op. cit.: 306). A serpente desta pintura, no entanto, mantém uma certa distância da esfera – “e aponta para a mesma, como se a ameaçasse” (id. *ibid.*). Como dito anteriormente, a esfera é mantida em flutuação por “forças iguais e opostas”, as quais são representadas por mercúrio: “De acordo com uma concepção antiga, o mercúrio é *duplex*, isto é, ele é uma antítese em si mesmo” (id. *ibid.*). Mercúrio também estaria relacionado a Hermes Trismegisto, “o patriarca da alquimia”: “sua vara mágica, o caduceu, é envolvida por duas serpentes. O mesmo atributo caracteriza também Asclépio, o deus dos médicos”¹⁴¹ (id. *ibid.*).

Para o autor, a temática subjacente à imagem da esfera cingida por mercúrio “deve ser a do ovo órfico do mundo, circundado por uma serpente” (id. *ibid.*):

“No caso em questão o símbolo da serpente de mercúrio é substituído por uma espécie de idéia pseudofísica, ou seja, por um campo de moléculas vibrantes de mercúrio. Isto parece um disfarce intelectual da situação real de que o si-mesmo ou seu símbolo está envolvido pela *serpens mercurialis*. Conforme a paciente observa (...), a ‘verdadeira personalidade’ é pois velada. Esta última seria provavelmente Eva envolvida pela serpente do paraíso.”

op. cit.: 306-307

O mercúrio presente no quadro da paciente se manifestaria sob dois aspectos, que poderiam ser classificados como ctônicos e celestes, respectivamente: “(...) *mercurius crudus* ou *vulgi* (o mercúrio bruto ou comum) e o *Mercurius philosophorum* (o *spiritus mercurialis*, ou espírito de Mercúrio, ou

¹⁴⁰ Jung acrescenta em nota algumas citações de escritos alquímicos e gnósticos, nos quais se pode encontrar menções a representações de imagens de serpente e/ou dragão que circundam o mundo (Jung, op. cit.: 306, nota 72).

¹⁴¹ Jung observa que estas idéias tinham sido projetadas nele pela Senhora X “ainda antes de iniciarmos sua análise” (id. *ibid.*).

Hermes-nous)”¹⁴² (op. cit.: 307).

O autor finaliza seus comentários observando o quanto o simbolismo ligado ao mercúrio ilustra de forma eficaz os conteúdos paradoxais vindos do inconsciente, sobre os quais ele completa:

“Não se trata de invenções de uma consciência, mas sim de manifestações espontâneas de uma psique não controlada pela consciência que possui toda a liberdade de expressar pontos de vista que não levam em conta de modo algum as intenções da consciência.”

op. cit.: 308

Na 10^a Conferência, após descrever brevemente a pintura, Jung traça algumas considerações sobre o sonho que a Senhora X tivera durante a cirurgia, o qual ela havia associado à imagem produzida:

“Such narcosis dreams are usually very important, for naturally people, who undergo an operation, are often occupied with the thought of death, which constellates a correspondingly intense content, that then appears in such a dream.”

Jung, [1941] 1960: 83

Sobre a hora do nascimento da paciente, que se refere ao número doze representado na esfera, Jung ressalta que *“astrologically speaking, this is her absolutely individual moment, the essential sign of her personality”* (op. cit.: 84).

Com relação à serpente, *“(it) was somehow disagreeable to her, for she was afraid it might embrace the sphere, after the manner of the quicksilver, and hatch something out of it”* (id. ibid.). O autor ressalta que a Senhora X tivera, com esta imagem, uma vaga lembrança do ovo órfico do mundo, circundado por uma serpente – *“but she knew very little mythology”* (id. ibid.). Os comentários referentes a esta pintura terminam com a observação de que *“she was just afraid that the snake might have some evil intention”* (id. ibid.).

Pintura 4¹⁴³

¹⁴² Para maiores considerações sobre o polimorfismo do símbolo do mercúrio, ver Jung, *“The Spirit Mercurius”* in: *Alchemical Studies*, volume XIII da Obras Completas.

¹⁴³ Algumas das considerações sobre a pintura quatro pareceram-me, em princípio, pouco esclarecedoras no contexto em que se apresentavam. As mesmas passagens na tradução inglesa das Obras Completas revelaram um conteúdo mais coerente do que aquele encontrado na edição brasileira, razão pela qual optei pela utilização da primeira nas citações referentes a esta pintura – vide bibliografia.

Jung, adotando uma interpretação seqüencial das imagens produzidas pela Senhora X, descreve este quadro como um desdobramento do quadro anterior:

“(...) the sphere has divided into an outhter membrane and an inner nucleus. The outhter membrane is flesh coloured, and the originally rather nebulous red nucleus in Picture two, now has a differentiated internal structure of a decidedly ternary character. The ‘lines of force’ that originally belonged to the band of quicksilver now run through the whole nuclear body.”

Jung, [1950] 1980: 313.

Sobre essa descrição, Jung completa: *“indicating that the excitation is no longer external only but has seized the innermost core”*– a própria paciente afirmara ter se iniciado nela *“an enormous inner activity”* (id. ibid.). Colocações de cunho interpretativo são incorporadas à descrição:

“The nucleus with it’s ternary structure is presumably the female organ, stylized to look like a plant, in the act of fecundation: the spermatozoon is penetrating the nuclear membrane. Its role is played by the mercurial serpent: the esnake is black, dark, chtonic, a subterranean ans ithyphallic Hermes.”

Jung, ibid.: 313-314

O autor procura explorar as ambigüidades do símbolo da serpente identificadas na pintura: apesar do seu aspecto ctônico, ela encontra-se inserida nas *“golden wings of Mercury and consequently posseses his pneumatic nature”* (op. cit.: 314). Isto remeteria a representações alquímicas que descrevem o caráter duplo do mercúrio: ora como serpente alada, ora sem asas, sendo a primeira considerada masculina e a segunda, feminina (id. ibid.).

Jung ressalta, no entanto, que a serpente em questão *“represents not so much the spermatozoon but (...) the phallus”* (id. ibid.), invocando passagens da obra de Leão Hebreu¹⁴⁴, para quem o planeta Mercúrio seria o *“membrum virile of heaven”* (id. ibid.). O espermatozóide parece estar mais relacionado à substância dourada que é injetada no *“invaginated ectoderm of the nucleus”¹⁴⁵*. As duas supostas pétalas prateadas representariam *“probably the receptive vessel, the*

¹⁴⁴ Em nota, Jung informa que a obra de Leão Hebreu, médico e filósofo, “foi muito popular no séc. XVI (...). Trata-se de uma continuação da linha neoplatônica desenvolvida pelo médico e alquimista Marsílio Ficino (...) em seu comentátrio ao Symposium de Platão” (Jung, [1950] 2000a: 309, nota 79). A obra utilizada por Jung é o *Dialogui d’amore* (id. ibid.).

moon-bowl in which the sun's seed (gold) is destined to rest". O círculo na parte inferior do núcleo – *"inside of the ovary"* (id. ibid.) –, por ser da cor violeta, indicaria *"'an united double nature', spirit and body (blue and red¹⁴⁶)"* (Senhora X apud Jung, ibid.). O halo amarelo claro próximo à cabeça da serpente revelaria o seu caráter numinoso.

O texto segue com a menção de um caso clínico no qual são destacados alguns paralelismos com a produção pictórica da Senhora X. Esboços de desenhos feitos por uma jovem paciente com depressão psicógena, em início de tratamento, são reproduzidos texto: o primeiro, um círculo negro, representa *"a state of profound depression"* (id. ibid.); o segundo, o mesmo círculo sendo atravessado (ou penetrado) por um raio, indicaria *"the beginning of the therapeutic effect"* (op. cit.: 315).

Neste caso clínico o raio *"has the (...) illuminating, vivifying, fertilizing, transforming and healing function"* (op. cit.: 314). Com relação à Senhora X, a mesma função caberia à serpente, uma vez que esta *"evolved out of the flash of lightning or is a modulated form of it"* (id. ibid.). Jung observa que termos idênticos são usados por ambas as pacientes para descrever o irrompimento da imagem: *"something 'strikes home' in a 'flash of revelation'"*¹⁴⁷ (op. cit.: 316).

A Senhora X ressalta que o que mais a perturbou no contexto desta pintura foi a faixa de mercúrio:

"She felt the silvery substance ought to be 'insight', the black lines of force remaining outside to form a black snake. This would now encircle the sphere. She felt the snake at first as a 'terrible danger', as something threatening the 'integrity of the sphere'".

id. ibid.

No exato lugar onde a serpente *"penetrates the nuclear membrane, fire breaks out (emotion)"* (id. ibid.). A paciente interpretou esse fogo como sendo *"a defensive reaction on the part of the sphere"* (id. ibid.). Ela teve, em princípio, grandes dificuldades em aceitar a situação representada na imagem. Não conseguindo terminar o desenho, levou um esboço a lápis para Jung, que teceu os

¹⁴⁵ Com relação à terminologia adotada, Jung acrescenta em nota: *"This pseudo-biological terminology fits in with the patient's scientific education"* (Jung, ibid., nota 81).

¹⁴⁶ Sobre o simbolismo das cores, ver Augras, 1998: 120.

seguintes comentários:

“She was obviously in a dilemma: she could not accept the snake, because its sexual significance was only too clear to her without any assistance from me. I merely remarked to her: ‘this is a well-known process which you can safely accept.’”

id. ibid.

Jung mostrou-lhe uma imagem de seu arquivo pessoal, bastante semelhante àquela trazida por ela: era o desenho de um homem, no qual uma forma fâlica negra, vinda de baixo, penetrava uma esfera flutuante. A partir daí, a Senhora X disse ter compreendido o processo de forma mais impessoal: *“It was the realization of a law of life to which sex is subordinated”* (id. ibid.). Ela pôde aceitar a serpente *“as a necessary part of the process of growth”* (Senhora X apud Jung, ibid.), e terminar o desenho da forma satisfatória.

Somente uma coisa a perturbou: ela precisou posicionar a serpente *“one hundred per cent at the top in the middle, in order to satisfy the eyes”¹⁴⁸* (Senhora X apud Jung, ibid.). Para o autor, o fato desta posição contrastar com a imagem do antigo paciente apresentada à Senhora X se dá pelo fato dela ser mulher:

“For a woman, the typical danger emanating from the unconscious comes from above, from the ‘spiritual’ sphere personified by the animus, whereas for a man it comes from the chthonic realm of the ‘world and woman’, i. e., the anima¹⁴⁹ projected on to the world.”

Jung, op. cit.: 317, grifos do autor

Novamente idéias gnósticas são mencionadas no texto: *“This idea sheds light on the polarity of red and blue in our mandala, and also on the attack by the snake, who represents knowledge”* (id. ibid.). Tendo em vista que, muitas vezes, o conhecimento da verdade representa um temor – no caso em questão, trata-se do temor da sombra¹⁵⁰ –, ela tende a se revestir de formas ameaçadoras.

A serpente se revela neste contexto como um *“pneumatic symbol, a*

¹⁴⁷ Jung completa dizendo que *“the only difference is that generally the image comes first, and only afterwards the realization which enables the [depressive] patient to say: ‘this has struck home’”* (id. ibid.).

¹⁴⁸ Vide comentários referentes à segunda pintura.

¹⁴⁹ Assumindo a mesma função que o animus despenha na mulher, a anima designa imagens de base arquetípica “do eterno feminino (em) um homem, que formam um elo entre a consciência do ego e o inconsciente coletivo” (Stein, 2000: 205).

¹⁵⁰ A sombra é o repositório daqueles traços incompatíveis ou inaceitáveis para a consciência do eu.

Mercurius spiritualis” (op. cit.: 318) em oposição ao *mercurius vulgi* que cinge a esfera retratada na terceira imagem. Mais do que um simbolismo de cunho exclusivamente sexual, a serpente itifálica relaciona-se a tudo que vem “de cima”: “(...) *all that is aerial, intellectual, spiritual*” (id. ibid.). De baixo viria tudo o que se relaciona à escuridão e à corporalidade. A partir desses dados, a paciente formulou a seguinte observação, endossada por Jung:

“(...) *‘the ego, despite its capricious manipulation of sexuality, is subject to a universal law’. Sex in this case is therefore no problem at all, as it has been subjected to a higher transformation process and is contained in it; not repressed, only without an object.*”

id. ibid.

A Senhora X disse ter sentido esta pintura como a mais difícil, “*as if it denoted the turning point of the whole process*” (id. ibid.). Na opinião de Jung, ela estava certa, uma vez que pôde deixar de lado o eu e “abandonar-se”¹⁵¹ no curso do seu processo de desenvolvimento anímico, da sua individuação¹⁵²:

“*As this case shows, relinquishing the ego is not an act of the will and not a result arbitrarily produced; it is an event, an occurrence, whose inner, compelling logic can be disguised only by wilful self-deception.*”

id. ibid.

A vivência dos paradoxos trazidos pelo inconsciente é possível devido à habilidade do “abandonar-se”, que tem uma importância crucial no processo de individuação. Por outro lado, este “abandonar-se” só pode ser experimentado de forma não-patológica através da mediação exercida pela consciência: “Este é o grande e insubstituível significado do eu que, no entanto, como aparece claramente no caso em questão, é relativo” (id. ibid.).

Na 10ª Conferência, Jung observa que os temores da paciente com relação à imagem da cobra¹⁵³ se justificam nesta pintura: “*The snake has become black, which accounts my patient’s fear: black represents evil*” (Jung, [1941], 1960: 84). Segue-se um breve descrição da pintura com especial destaque para a forma como o mercúrio é representado: “*(it) is now lining the sphere, and forms a threefold*

¹⁵¹ *Sich-Lassen*, segundo o original alemão, mencionado na edição brasileira das Obras Completas (Jung [1950] 2000a: 313).

¹⁵² Jung ressalta, no entanto, que este “abandonar-se” não é, de forma alguma, a *conditio sine qua non* de todas as formas de desenvolvimento anímico” (Jung, [1950] 2000a: 313).

image, containing a kind of seed wich makes the fourth” (op. cit.: 85). Sem maiores considerações, o autor finaliza dizendo que “*apparently this represents a process of growth*” (id. ibid.).

Pintura 5

Segundo a Senhora X, esta pintura “veio naturalmente em seqüência à pintura quatro” (Jung, [1950] 2000a: 314). Jung observa que:

“A esfera e a serpente separaram-se. A serpente dirige-se para baixo¹⁵⁴ e parece ter perdido seu caráter ameaçador. A esfera porém parece fecundada: não só aumentou de tamanho, como floresce em cores vivas. Em seu núcleo há uma divisão quadripartida, isto é, ocorreu uma segmentação.”

id. ibid.

Para Jung, esta “divisão quadripartida” presente na imagem não é indicativa de uma reflexão consciente, “pois a divisão em quatro do processo ou do símbolo central sempre existiu” (id. ibid.).

Esta passagem do texto parece pouco esclarecedora: o que se segue à colocação de Jung é a menção de manifestações do número quatro em diferentes sistemas mitológicos, bem como do simbolismo da cruz na obra de Böhme¹⁵⁵ e da tetrameria dos componentes da obra alquímica (quatro elementos, quatro qualidades etc.). Não há nenhum tipo de esclarecimento para o sentido do termo “processo” anteriormente citado, apenas a menção à quaternidade como um desdobramento da unidade através dos exemplos citados. Talvez se trate de alusões à individuação e ao arquétipo do si-mesmo, mas isto não fica explícito na passagem em questão.

Nesta imagem, a unidade seria representada pelo círculo verde central, posicionado entre os outros quatro círculos. Estes, por sua vez, são “indiferenciados. E cada um forma um vórtice aparentemente sinistrogiro (voltado para a esquerda)”. O direcionamento rumo à esquerda indicaria, de modo geral, “um movimento rumo ao inconsciente” e a conteúdos desconhecidos; já o

¹⁵³ Vide comentários referentes à terceira pintura.

¹⁵⁴ Embora a serpente esteja se dirigindo para cima na reprodução da pintura, podemos especular que se trata de um engano cometido no momento da impressão. A posição indicada por Jung – da serpente dirigindo-se para baixo – confirma-se na reprodução da mesma pintura presente na 10ª Conferência.

direcionamento para a direita – como “o ponteiro do relógio” (id. *ibid.*) – indicaria um movimento para a consciência: “o primeiro é *sinister* e o segundo é ‘direito’, ‘correto’ e ‘justo’”¹⁵⁶ (op. cit.: 315).

Para a Senhora X, “o processo parecia significar em primeiro lugar uma diferenciação da consciência” (id. *ibid.*). Novamente demonstrando intimidade com a terminologia e os conceitos junguianos, a paciente identifica as quatro esferas com “as quatro formas de orientação da consciência: pensamento, sentimento, sensação e intuição (‘pressentir’)”. Ela notou que os círculos eram iguais, mas as funções mencionadas eram diferentes entre si. Sobre isso, Jung comenta: “(...) não representou nenhum problema para ela, o que não aconteceu comigo”. Ele julgara serem insuficientes as interpretações dadas pela paciente aos quatro círculos, mesmo porque eles são aparentemente idênticos entre si, ao passo que as funções são “diversas *per definitionem*. Podem no entanto representar a possibilidade apriorística do surgimento das quatro funções” (id. *ibid.*).

A temática da quaternidade é abordada de forma sucinta¹⁵⁷: “Ela representa a conscientização de um conteúdo inconsciente”¹⁵⁸ (id. *ibid.*). Jung afirma que “a divisão em quatro da mandala denota um processo de conscientização” (id. *ibid.*), mas prefere não especular sobre o “significado preciso” dos quatro vórtices voltados para a esquerda – apenas reitera que o movimento sinistrogio indica “uma intensificação da influência inconsciente” (id. *ibid.*).

Algumas observações sobre o simbolismo das cores usadas na pintura são acrescentadas ao texto. A mandala “é de cor viva, vermelho brilhante” (op. cit.: 317), e os quatro vórtices, bem como o círculo central, são pintados em tons verde-azulados – cores “basicamente fria[s] que a paciente associa com ‘água’. Isto poderia estar ligado ao movimento sinistrogio, na medida em que a água é um símbolo favorito do inconsciente” (id. *ibid.*). A cor azul associada ao movimento

¹⁵⁵ Vide comentários sobre a pintura 2.

¹⁵⁶ Novamente aqui Jung recorre ao uso de amplificações para corroborar e ilustrar sua hipótese: são descritos os significados desses movimentos – para a esquerda e para a direita – no taoísmo e na religião Bön, do Tibete (para maiores detalhes, ver Jung, op. cit.: 315).

¹⁵⁷ O autor apenas comenta que “no quadro em questão aparece a quaternidade, o número quatro arquetípico, sujeito a numerosas interpretações, conforme mostra a história e eu mesmo demonstrei em outro texto” (id. *ibid.*). Jung, no entanto, não menciona o nome do texto ao qual se refere.

¹⁵⁸ A interpretação adotada por Jung nesta passagem é de cunho generalista – não se aplica especificamente a nenhum conteúdo trazido pela Senhora X.

sinistrogio representaria uma “compensação pneumática¹⁵⁹ em relação à cor vermelha muito acentuada, a qual significa afetividade” (ibid.: 315-317). O verde do círculo central tem, para Jung, o significado de vida “num sentido ctônico. Trata-se da *benedicta viriditas* dos alquimistas¹⁶⁰” (id. ibid.).

Os comentários sobre a quinta pintura se encerram com algumas considerações sobre a serpente negra. O fato dela estar fora “da totalidade do símbolo do círculo” (id. ibid.) parece ser terapêuticamente insuficiente para Jung: “na realidade, a serpente deveria estar incluída, para que a totalidade fosse realmente estabelecida” (id. ibid.). Ele ressalta, no entanto, o caráter negativo atribuído ao símbolo pelo senso comum, sendo compreensível que a sua assimilação pela totalidade psíquica gere resistências. São retomadas as considerações sobre o movimento sinistrogio que, como indicativo de um direcionamento para o inconsciente, “[revelaria] uma certa tendência à profundidade e ao aspecto sombrio do espírito, com os quais a serpente negra poderia ser assimilada” (id. ibid.).

Na passagem final do texto, percebe-se uma preocupação do autor em remeter as dificuldades da Senhora X para um contexto cultural mais amplo, no qual a serpente, “tal como o diabo na teologia cristã” (id. ibid.), estaria identificada com o princípio do mal. Estas dificuldades espelhariam uma incapacidade coletiva de lidar com a questão – postura que para Jung mostra-se problemática e ineficiente:

“Voltar as costas para o mal sem mais, a fim de poder assim evitá-lo, pertence ao vasto arsenal de ingenuidades antiquadas (...). O mal é o oposto necessário do bem; sem ele não existiria o bem. Nem mesmo podemos prescindir do primeiro. O estar fora da serpente negra exprime a posição crítica do mal em nossa visão tradicional do mundo.”

id. ibid.

Na 10ª Conferência, Jung observa que a cobra se encontra novamente fora do círculo, mas agora posicionada abaixo dele. Os quatro vórtices que circundam o seu centro são caracterizados como sendo a *quinta essentia*, sem maiores

¹⁵⁹ Jung afirma que “a cor azul indica ar=pneuma” (op. cit.: 315).

¹⁶⁰ A temática da *benedicta viriditas* é trabalhada na obra *Mysterium Coniunctionis*: “(...) de uma parte como *leprositae metallorum* (ela) indica o azinhavre, mas de outra parte também significa a morada oculta do espírito divino (...) em todas as coisas” (Jung, [1955-56] 1989b: 185).

considerações. Sobre a temática da quaternidade, Jung acrescenta apenas que “*it was the invasion of the snake wich brought about (it)*” (Jung, [1941], 1960: 85).

3.2.1. Observações finais referentes ao caso analisado

Embora sejam reproduzidas no texto vinte e quatro pinturas da Senhora X, Jung atém-se à interpretação das dez primeiras pinturas, uma vez que somente estas foram produzidas no contexto da análise¹⁶¹. O autor esboça alguns comentários sobre a décima primeira pintura, todos referentes a desdobramentos da imagem anterior que estejam explícitos na imagem. Algumas das pinturas seguintes são descritas de forma sucinta, e raramente vêm acompanhadas de observações de cunho interpretativo:

“(...) porque tenho a impressão de não compreendê-las suficientemente. Além disso, elas só chegaram há pouco tempo em minhas mãos, após a morte de sua autora, infelizmente sem o contexto e sem comentários. Nesta circunstância, o trabalho do intérprete torna-se um tanto inseguro, razão pela qual eu o omiti. Este quadro deve ser apenas um exemplo de como tais pinturas e as reflexões e observações são necessárias para sua interpretação.”

Jung, [1950] 2000a: 341

Para o autor, esta série de pinturas, produzida através da técnica de imaginação ativa, ilustra de forma significativa “o momento inicial do caminho da individuação” (op. cit.: 343), o qual diz respeito, mais especificamente, ao trabalho sobre conteúdos do inconsciente pessoal. Embora Jung privilegie os desdobramentos posteriores do processo – num aprofundamento que atinja os conteúdos do inconsciente coletivo –, ele afirma que “é importante tanto dialeticamente como terapeuticamente não encurtar os estágios iniciais”:

“Tais desenvolvimentos psíquicos não costumam de qualquer modo acompanhar o ritmo das evoluções intelectuais. Eles têm até mesmo como objetivo mais próximo reconectar uma consciência que disparou na frente com os fundamentos inconscientes aos quais ela deveria estar ligada. Foi este o problema do caso que aqui tratamos.”

id. ibid.

¹⁶¹ A décima pintura foi iniciada em Zurique, mas só foi “completada após o regresso da Senhora X à sua terra” (Jung, [1950] 2000a: 336).

As primeiras pinturas da série representam os processos psíquicos “que começam no momento em que nos lembramos da parte da personalidade que foi deixada para trás e esquecida” (op. cit.: 344). Uma vez restabelecida esta conexão, surgem também os símbolos referentes ao si-mesmo, “os quais pretendem transmitir uma imagem da personalidade total” (id. ibid.). Para o autor, o caso clínico em questão ilustra com clareza “a espontaneidade do processo anímico e a transformação de uma situação pessoal no problema da individuação, isto é, da totalização do indivíduo” (id. ibid.). Este, por sua vez, representa uma resposta à questão sobre a qual gira o processo analítico: “Como pode a consciência mais atual e avançada ligar-se novamente ao mais antigo, o inconsciente deixado para trás?”¹⁶² (op. cit.: 344).

O texto segue com algumas recomendações terapêuticas sobre a abordagem de conteúdos inconscientes: “Experiências anímicas, dependendo de sua compreensão correta ou incorreta, exercem efeitos diversos sobre o desenvolvimento posterior do indivíduo” (op. cit.: 345). Jung recomenda cuidado no manejo das interpretações – “interpretações obstinadas e violentas devem ser evitadas a qualquer preço” (id. ibid.) –, bem como na condução do processo analítico: “(...) um paciente não deveria jamais ser impelido a um desenvolvimento que não se apresente espontaneamente”¹⁶³.

Segundo o autor, a exposição deste caso teve como objetivo preencher uma lacuna na apresentação dos métodos terapêuticos desenvolvidos no seu trabalho clínico: “Apesar de ter falado bastante sobre a imaginação ativa, pouco escrevi sobre ela. Desde 1916 utilizo este método” (op. cit.: 346). As mandalas produzidas no contexto analítico constituem, para ele, “os melhores exemplos da eficácia universal de um arquétipo”¹⁶⁴ (op. cit.: 347). Isto se daria porque estas imagens afloram “de forma espontânea” no âmbito clínico, explicitando “um processo inconsciente de integração (...) que reúne o múltiplo em um só” (id. ibid.):

¹⁶² É importante ressaltar que, para Jung, qualquer tendência à unilateralidade no psiquismo é sinônimo de doença.

¹⁶³ As decisões sobre as atitudes a serem tomadas no contexto da análise dependem “do diagnóstico e da sutileza do terapeuta”, completa o autor (op. cit.: 346).

¹⁶⁴ “Jung entende (as mandalas) como imagens do si-mesmo através das quais a totalidade psíquica se exprime, a partir da condição de dispersão em que se encontra o sujeito” (Pieri, 2002: 305).

“Este trabalho representa uma tentativa de abrir os processos interiores da mandala à compreensão intelectual. Estes representam, por assim dizer, retratos das transformações obscuramente sentidas no íntimo, as quais são percebidas pelo ‘olho interior’ e tornadas visíveis com lápis e pincel, tal como se apresentam, incompreendidas e enigmáticas. As pinturas são uma espécie de ideogramas de conteúdos inconscientes.”

id. *ibid.*