

ENTRE A PSICOLOGIA ANALÍTICA E A POESIA

Dr. Ricardo Gessner¹

Resumo: Este artigo objetiva elaborar uma teorização sobre um campo de estudos que permeia a Literatura e a Psicologia Analítica, enfocando as possíveis relações entre uma disciplina e outra, assim como sobre os ganhos terapêuticos ao incluir o texto literário como ferramenta de auxílio ao processo terapêutico.

Introdução

O objetivo deste texto é formular uma justificativa para um campo de estudos entre a Literatura e a Psicologia Analítica. Qual a relação entre uma e outra? Ao expor essa pergunta, também é necessário explicitar seu pressuposto: de que existe, de fato, uma relação entre esses campos, e isso podemos justificar pela constante e referência de Carl Gustav Jung a textos literários, inclusive como fundamento para seus postulados. Mas a respeito da pergunta que incide especificamente sobre qual(as) essa(s) relação(ões), o próprio Jung chegou a formular algo, argumentando que o interesse da Psicologia Analítica pela Literatura se deve pelo processo criativo, pois é aí que se encontra uma manifestação psíquica explicável pela psicologia analítica. Explicar as características do que seja Arte e sua elaboração, isso estaria reservado ao campo da Estética.

Gostaria de dar um passo adiante e verificar em outro ponto essa possível relação, considerando não apenas o processo criativo, mas a obra literária *per se*. A psicologia analítica não é uma teoria nem uma crítica literária, ao que Jung sempre deixou claro seu resguardo. Por outro lado, frequentemente utilizou a Literatura como respaldo para aprofundar suas discussões, vide a frequência com que se refere ao *Fausto*, de Goethe, ou *She*, de Ridegard. Há uma dinâmica interna ao texto literário que pode encontrar seu correspondente psíquico, e é isso o que me interessa e que procurarei demonstrar.

Ego, inconsciente, criação: da psicologia analítica a obra de arte poética

¹ Doutor em Teoria e História Literária (Unicamp); Especialista em Psicologia Analítica (Instituto Freedom); Analista em formação pelo Centro de Estudos Junguianos Analistas Associados (CEJAA).

Jung inicia sua abordagem separando a obra de arte dos aspectos estritamente pessoais de seu criador. Em muito, isso se deve para se diferenciar da perspectiva causalista, que tenta identificar no autor as causas psíquicas que levaram à produção da obra, frequentemente transformando-a numa espécie de sintoma ou manifestação psicopatológica. “Quando uma obra de arte é interpretada da mesma forma como uma neurose, de duas uma: ou a obra de arte é uma neurose ou a neurose é uma obra de arte” (Jung, 2020, Vol. 15, § 100). Essa é a perspectiva de Freud, conforme apresentada no seu estudo sobre Leonardo da Vinci, por exemplo.

Jung rejeita essa perspectiva, centrada exclusivamente no autor, reconhecendo que a obra vai além disso. Uma obra de arte possui aspectos que transcendem o individual, adquirindo características particulares que interessam tanto para o analista quanto para o crítico literário, e é este o lugar que me coloco. Diz Jung:

A insistência no pessoal, surgida da pergunta sobre a causalidade pessoal, é totalmente inadequada em relação à obra de arte, já que ela não é um ser humano, mas algo suprapessoal. É uma coisa e não uma personalidade e, por isso, não pode ser julgado por um critério pessoal. A verdadeira obra de arte tem inclusive um sentido especial no fato de poder se libertar das estreitezas e dificuldades insuperáveis de tudo o que seja pessoal, elevando-se para além do efêmero do apenas pessoal (Jung, 2020, Vol. 15, § 107)

Do ponto de vista analítico, a obra de arte precisa ter um respaldo conceitual próprio, isto é, precisa ser olhada, observada, descrita, discutida sob uma perspectiva fundamentada em critérios específicos, visto que ela é mais do que uma pessoa. Desse modo, a pergunta não deve ser feita em relação às causas de uma obra, mas, sim, em relação ao seu sentido.

Assim, a obra de arte deverá ser considerada uma realização criativa, aproveitando livremente todas as condições prévias. Seu sentido e sua arte específica lhe são inerentes e não se baseiam em suas condições prévias externas, aliás poderíamos até falar de um ser que utiliza o homem e suas disposições pessoais apenas como solo nutritivo, cujas forças ordena conforme suas próprias leis, configurando-se a si mesma de acordo com o que pretende ser (Jung, 2020, Vol. 15, § 108)

Ao falar sobre “um ser que subjugaria o artista para realizar a obra segundo suas (do ser) ordens”, Jung se vale de uma metáfora (a “subjugação”) para representar uma dinâmica psíquica autônoma, que independe da vontade do indivíduo, e que o leva a elaborar sentidos dos quais ele mesmo, criador da obra, desconhece². Em linguagem analítica, trata-se do inconsciente. A obra de arte é o resultado de uma relação bastante específica entre o ego e o inconsciente. É uma

² Platão utiliza um recurso similar, ao associar o poeta com as musas para explicar a irracionalidade e autonomia desse processo, ao qual chama de “inspiração”. Discutirei mais adiante.

relação criativa, mas que não se restringe ao pessoal, permitindo que pensemos também se tratar de manifestações vindas do inconsciente coletivo.

Isso cria uma cadeia de relações muito delicada, que precisa ser matizada para não separar ou misturar inadequadamente os processos. Jung foi claro e preciso quando afirma que uma obra artística não é uma psicopatologia, nem uma psicopatologia é uma arte em si. Podem ter aspectos em comum e até se imiscuírem em alguns casos, pois ambas têm origem inconsciente. Porém a obra passa por uma elaboração e possui sentidos que uma manifestação pura e direta do inconsciente não tem. Isso é algo que Nise da Silveira também reforça, quando trabalhou com os internos do Engenho de Dentro.

Da perspectiva de Jung, a relação entre ego e inconsciente se apresenta de duas maneiras distintas: uma em que a obra nasce da intensão consciente do autor, que assume maior controle do conteúdo elaborado e produz uma obra que respeita sua vontade e propósitos conscientes.

Nesse tarefa, o poeta é, por assim dizer, idêntico ao processo criativo, tanto faz que ele se tenha colocado deliberadamente à frente da moção criadora ou que esta o tenha tomado por inteiro como instrumento, fazendo-o perder qualquer consciência deste fato. Ele é a própria realização criativa e está completamente integrado e identificado com ela com todos os seus propósitos e todo o seu conhecimento (Jung, 2020, Vol. 15, § 109)

Nessa maneira de composição, o criador se identifica com a obra criada, está “integrado com ela”, pois o criador é movido por um desejo, um ímpeto, que o leva a elaborá-la, manipulando sua composição em respeito a esse desejo no qual a consciência também tem papel importante.

Outra maneira de composição acontece quando a consciência não tem participação alguma do processo, sendo que todo o conteúdo se manifesta inteiramente de modo autônomo. Por mais que o criador queira através da consciência estabelecer algum controle ou modificar algum aspecto da obra, essa ação será menosprezada.

A obra traz em si a sua própria forma; tudo aquilo que ele gostaria de acrescentar, será recusado; e tudo aquilo que ele não gostaria de aceitar, será a ele imposto. Enquanto seu consciente está perplexo e vazio diante do fenômeno, ele é inundado por uma torrente de pensamentos e imagens que jamais pensou em criar e que sua própria vontade jamais quis trazer à tona (Jung, 2020, Vol. 15, §110)

Nessa maneira, é o próprio conteúdo inconsciente que se manifesta na criação, tendo a consciência participação alguma. Não há uma identificação entre o criador e a obra nem uma integração, já que o conteúdo é exclusivamente uma manifestação inconsciente e, portanto, diferenciada da consciência, a qual o criador pouco ou não se identifica.

Em síntese, há duas formas de o ego e o inconsciente estabelecerem relações para produção criativa: quando há uma participação efetiva da consciência, Jung associa a uma atitude introvertida, já que a energia criativa é introjetada; quando não há uma participação consciente, associa-se a uma atitude extrovertida, visto que toda a energia criativa e seus conteúdos são postos para fora.

Tanto um como outro são processos inconscientes, sendo a diferença apenas na participação ou não do ego. Por mais que o poeta esteja consciente de seu desejo e do objetivo artístico almejado, o aspecto inconsciente é o movimento criativo que gera esse desejo e o faz produzir; cria-se uma parente sensação de controle, mas que, no fundo, o poeta é guiado pelo seu ímpeto criativo

(...) este poeta, apesar de consciente, esteja absorvido de tal modo pelo impulso criativo, que já nem possa lembrar-se de outra vontade; assim como o outro tipo que não consegue sentir diretamente sua própria vontade na inspiração que se apresenta como alheia, embora o si-mesmo fale claramente por ele. Assim sendo, a convicção do poeta de estar criando com liberdade absoluta seria uma ilusão de seu consciente: ele acredita estar nadando, mas na realidade está sendo levado por uma corrente invisível (Jung, 2020, Vol. 15, § 113)

É importante salientar que o processo criativo possui um aspecto *numinoso*, e que a atitude criativa introvertida ou extrovertida não implica numa obrigatoriedade de o poeta ser igualmente introvertido ou extrovertido. Para isso, não há padrão; um mesmo poeta, independentemente do seu tipo predominante, pode realizar uma obra de um modo ou de outro.

Até o momento, falou-se predominantemente do processo criativo, caracterizado como uma relação específica entre inconsciente e consciente. É similar ao encontro da Musa com o poeta, em Platão, ou do fingimento poético, em Fernando Pessoa, conforme veremos adiante. Agora, depois de elaborada e depois de passar pelo processo criativo, cabe examinar sobre o sentido da obra. Quanto a isso, Jung é categórico: indagar pelo sentido pressupõe uma atitude externa à obra, visto que ela mesma *per se* não o tem: é uma espécie de fenômeno natural e, assim como a natureza, não tem um sentido; simplesmente *é*.

Enquanto estivermos presos ao processo criativo, não vemos nem entendemos, e nem devemos entender, pois nada é mais nocivo e perigoso para vivência imediata do que o conhecimento. Para o conhecimento, porém, devemos deslocar-nos para fora do processo criativo e olhá-lo desse lado, pois só então ele se tornará imagem que exprime sentido. Neste caso, não só podemos, mas até devemos falar de sentido. E assim, o que antes era mero fenômeno, transforma-se em algo que, juntamente com outros fenômenos, terá sentido, algo que representará determinado papel, servirá a certos propósitos e terá efeitos significativos. E quando vemos tudo isso, temos a sensação de ter

conhecido e esclarecido algo. Desta forma, ficam garantidos os requisitos da ciência (Jung, 2020, Vol. 15, § 121)

Em síntese, o processo criativo não tem sentido porque sua natureza é irracional, não pode e não deve ser explicada. O “sentido”, por sua vez, é de natureza racional, e precisa ser elaborado seguindo e respeitando padrões de raciocínio que caracterizam o conhecimento, assim como a ciência. Ao falarmos do sentido, transpomo-nos para fora da obra e cabe ao leitor a interpretação, a elaboração de um sentido para a obra, e isso é possível justamente porque a obra tem um caráter numinoso.

Outro aspecto importante a ser salientado é que, segundo Jung, o conteúdo que aparece simbolizado na obra se origina no inconsciente coletivo, fonte daquele “patrimônio comum da humanidade”, cujas imagens sustentam as narrativas mitológicas; noutros termos, o que está na base de uma obra de arte é um *arquétipo*. O sentido indagado é por ele e a interpretação é um modo de dar uma forma a ele, o que não deixa de ser um ganho significativo para a consciência e, por extensão, para a cultura. Isso justifica os limites extravasados do plano individual, assim como a estreiteza de se explicar uma obra somente a partir do inconsciente pessoal – este é o campo dos sintomas, ao qual a teoria freudiana já proporcionou uma discussão rica e profícua.

Linhas acima, mencionei o caráter numinoso do processo criativo. O efeito é comparado ao de estar diante uma entidade sobrenatural, como Platão argumentou no diálogo *Íon*: as Musas, que habitam o espaço dos deuses, são as responsáveis por gerar esse efeito; estar diante de um(a) deus(a), mesmo que inspirado, promove uma carga emotiva no indivíduo. Em termos psicológicos, o caráter numinoso do processo criativo se deve pelo arquétipo – é uma estrutura em latência que compõe o inconsciente coletivo.

A imagem primordial, ou o arquétipo, é uma figura (...) que reaparece no decorrer da história, sempre que a imaginação criativa for livremente expressa. É portanto, em primeiro lugar, uma figura mitológica. Examinando estas imagens mais detalhadamente, constataremos que elas são, de certo modo, o resultado formado por inúmeras experiências típicas de toda uma genealogia. Elas são, por assim dizer, os resíduos psíquicos de inúmeras vivências do mesmo tipo. Elas descrevem a média de milhões de experiências individuais apresentando, dessa maneira, uma imagem da vida psíquica dividida e projetada nas diversas formas do pandemônio mitológico (Jung, 2021, Vol. 15, § 127)

Desse modo, os arquétipos são projetados inconscientemente em manifestações criativas, que refletem essas experiências vividas e promovem o efeito numinoso. São diversas as formas de elaboração. Os arquétipos, em si, não possuem uma forma ou imagem pré-estabelecida, mas

como representam vivências, servem como estruturas que ganham figurações à medida que o indivíduo vive e experiência. Sendo assim, um mesmo arquétipo pode ter infinitas representações, a depender destas variáveis: condições naturais da psique do indivíduo, ambiente de consciência, cultura na qual se insere e/ou se identifica, formas como vivenciou suas experiências. Sendo assim, há diversas formas de se representar um arquétipo, ao que Jung dá o nome de *imagens arquetípicas*. Apesar do termo, nem sempre são representações imagéticas; também podem ser narrativas, a exemplo das mitologias.

(...) as formas mitológicas já são, por si sós, uma elaboração da fantasia criativa aguardando ainda transcrição para uma linguagem compreensível da qual existem apenas inícios difíceis. Esses conceitos, cuja maioria ainda está por ser criada, poderiam transmitir-nos um conhecimento abstrato e científico dos processos inconscientes que são as raízes das imagens primordiais. Cada uma destas imagens contém um pouco de psicologia e destino humanos, um pouco de dor e prazer repetidos inúmeras vezes na nossa genealogia, seguindo em média também a mesma evolução (Jung, 2020, Vol. 15, § 127)

As mitologias, portanto, são histórias que retratam dinâmicas psíquicas e, assim, são capazes de despertar afetos no indivíduo que, até então, eram desconhecidos. E assim ocorrem nas outras formas de arte, quando criadas a partir da elaboração de um arquétipo. É importante lembrar que o arquétipo é sempre uma forma inconsciente, e que sua elaboração não representa uma imagem verdadeira e única. O arquétipo tem infinitas possibilidades de representação, como afirmado linhas acima. Contudo, é o contato com ele por meio dessas representações que justifica o aspecto numinoso do processo criativo e, por extensão, da arte. “Toda referência ao arquétipo, seja experimentada ou apenas dita, é “perturbador”, isto é, ela atua, pois ela solta em nós uma voz muito mais poderosa do que a nossa” (Jung, 2020, OC Vol. 15, § 129).

Assim, a função da arte, sob a perspectiva analítica, é sensibilizar o indivíduo para essas experiências

O processo consiste (...) numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada. De certo modo a formação da imagem primordial é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista, dando novamente a cada um a possibilidade de encontrar o acesso às fontes mais profundas da vida que, de outro modo, lhe seria negado. É aí que está o significado social da obra de arte: ela trabalha continuamente na educação do espírito da época, pois traz à tona aquelas formas das quais a época mais necessita (Jung, 2020, OC Vol. 15, § 130).

Este é o “segredo” da ação da arte, isto é, uma justificativa psicológica de tantas obras exercerem um efeito sedutor nas pessoas.

Da psicologia analítica para a poesia

Segundo Jung, “é certo e até mesmo evidente que a psicologia, ciência dos processos anímicos, pode relacionar-se com o campo da literatura” (OC Vol. 15, § 133). Nesse sentido, o que a psicologia pode oferecer, ou o que dela se espera é que “(...) por um lado, pudessem ajudar no tocante ao estudo da estrutura psíquica de uma obra de arte e, por outro, explicar as circunstâncias psicológicas do homem criador” (Jung, 2020, OC Vol. 15, § 133). Isso significa que a psicologia pode ter um olhar para a obra de arte, assim como para o ser humano criador, “como personalidade única e singular” (§ 134).

Ao se estudar a obra, a crítica estética não entra no mérito da questão, e Jung faz questão de estabelecer uma diferença nesse tocante, afirmando, inclusive, que “obras de valor literário extremamente duvidoso podem, muitas vezes, ser particularmente interessantes para o psicólogo” (Jung, 2020 Vol. 15, § 136). Existem obras que podem interessar mais, e outras que podem interessar menos. O “romance psicológico” abarca as que interessariam menos, visto “que tem sua razão de ser em si mesmo, explica-se a si próprio; tem por assim dizer sua própria psicologia, que o psicólogo poderia, no máximo, completar ou criticar (§136). Apesar de Jung nomear como “romance psicológico”, o conceito não se restringe ao gênero romance, mas engloba qualquer manifestação literária conforme apresentada acima. Já o “romance não psicológico” interessa mais ao psicólogo, pois “O autor não tem intenções psicológicas, não antecipa a psicologia particular de seus personagens; por isso, não só deixa espaço à análise e à interpretação, como as solicita, pela objetividade de suas descrições” (Jung, 2020 OC Vol. 15, § 137).

Para cada tipo de romance existe um modo equivalente de criação, que são, respectivamente: o modo psicológico e o modo visionário.

Quando nos defrontamos com o tema da obra de arte psicológica nunca sentimos a necessidade de inquirir em que consiste e o que significa. Mas no tocante às experiências visionárias, essas questões e impõem por si mesmas. Há uma exigência óbvia de comentários, explicações; sentimo-nos surpreendidos, desconcertados, confusos, desconfiados ou, o que é pior, chegamos a experimentar repugnância. Elas nada evocam do que lembra a vida cotidiana, mas tornam vivos os sonhos, as angústias noturnas, os pressentimentos inquietantes que despertam nos recantos obscuros da alma (Jung, 2020, OC Vol. 15, § 143)

Formulando de um modo mais técnico: a obra de arte psicológica e seu processo criativo equivale a uma elaboração que passa pela consciência e dá forma a um conteúdo; já a obra

visionária e seu processo criativo equivale a uma manifestação mais ou menos direta de conteúdos inconscientes, sem (ou com pouca) intervenção da consciência.

Em relação à obra visionária, Jung procura preservá-la da redução a um sintoma psicopatológico, pois seria uma perspectiva que se desvia da obra para se concentrar no poeta. Jung direciona seus esforços para a obra visionária, cujos conteúdos são imagens do *inconsciente coletivo*.

Para a crítica literária, Jung propõe que a obra seja considerada uma forma de compensação, similar ao que ocorre nos processos psíquicos, isto é, dinâmicas inconscientes pode ser compensações de dinâmicas conscientes, e vice-versa.

Sempre que o inconsciente coletivo se encarna na vivência e se casa com a *consciência da época*, ocorre um ato criador que concerne a toda a época; a obra é, então, no sentido mais profundo, uma mensagem dirigida a todos os contemporâneos (...). Todas as épocas têm sua unilateralidade, seus preconceitos e males psíquicos. Cada época pode ser comparada à alma de um indivíduo: apresenta uma situação consciente específica e restrita, necessitando por esse motivo de uma compensação. O inconsciente coletivo pode proporcionar-lhe tal instrumento, mediante o subterfúgio de um poeta ou de um visionário, quando este exprime o inexprimível de uma época, ou quando suscita pela imagem ou pela ação o que a necessidade negligenciada de todos está almejando; isto, tanto para o bem quanto para o mal, para a salvação, ou para a destruição dessa época (Jung, 2020, Vol. 15, § 153)

E aqui vemos como Jung está inserido ao princípio romântico, de que o artista é um visionário por ser “gênio”, isto é, ter a capacidade (voluntária ou não) de acessar, de perceber conteúdos que grande parte das pessoas não tem ou, quando o fazem, manifestam de outros modos que não necessariamente artístico. É o mesmo princípio que está no diálogo *Íon*, de Platão (do poeta inspirado), de Ezra Pound, quando afirma que os poetas são a antena da raça, ou, ainda, Marshall McLuhan. Também é aqui que vemos certa unilateralização por parte de Jung, que escolhe apenas os visionários como objeto de interesse para a perspectiva psicológica, deixando de lado os psicológicos, gesto equivalente ao de Platão, quando apresenta e diferencia os rapsodos que são inspirados daqueles que utilizam uma técnica. Acredito e defendo que os romances psicológicos também têm seu espaço, afinal, são manifestações anímicas. Também considero importante trazer para a discussão outro elemento que fica apenas pressuposto no ensaio de Jung, que é o leitor. Creio que o leitor seja peça fundamental para a obra, pois seu interesse acontece pelo ato numinoso que a obra que causa, independentemente se é visionária ou psicológica. Isso tem consequências para o *setting* terapêutico, quando um analisando, favorável a experiência literária, traz seus relatos e interesses para a análise. A crítica literária, ao desvelar ou elaborar um conteúdo dentro do *setting*, pode ocasionar um efeito numinoso – contribuir para

aquela corrente magnética de que fala Platão – contribuindo para o andamento terapêutico. Dessa forma, o texto literário é não apenas uma compensação para a consciência da época, mas também pode ser para a consciência (ou inconsciência) do analisando, que está inscrito na época.

Ao tratar especificamente do poeta, Jung reitera sua crítica à perspectiva freudiana, que reduziria a obra à aspectos pessoais do poeta, funcionando como manifestação de um sintoma neurótico. Para Jung

A essência da obra de arte não é constituída pelas particularidades pessoais que pesam sobre ela – quanto mais numerosas forem, menos se tratará de arte; pelo contrário, sua essência consiste em elevar-se muito acima do aspecto pessoal. Provinda do espírito e do coração, fala ao espírito e ao coração da humanidade. Os elementos pessoais constituem uma limitação, e mesmo um vício da arte. Uma “arte” que fosse única ou essencialmente pessoal mereceria ser tratada como uma neurose (Jung, 2020, OC Vol. 15, § 156)

Isso se deve porque existe uma diferença entre o ser humano e o criador (o poeta); existe um criador dentro do artista, ao que podemos associar com a dinâmica inconsciente que cria os conteúdos, que se impõem ao artista, justificando o interesse de Jung pela obra visionária: “(...) enquanto artista ele é sua obra, e não um ser humano” (Jung, OC Vol. 15, § 156). O artista e a obra são os mesmos.

Todo ser criador é uma dualidade ou uma síntese de qualidades paradoxais. *Por um lado, ele é uma personalidade humana, e por outro, um processo criador, impessoal.* Enquanto homem, pode ser saudável ou doentio; sua psicologia pessoal pode e deve ser explicada de um modo pessoal. Mas enquanto artista, ele não poderá ser compreendido a não ser a partir de seu ato criador (...) (Jung, 2020, OC Vol. 15, § 157)

Mais adiante:

(...) a psicologia específica do artista constitui um assunto coletivo e não pessoal. Isto, porque a arte, nele, é inata como um instinto que dele se apodera, fazendo-o seu instrumento. Em última instância, o que nele quer não é ele mesmo enquanto homem pessoal, mas a obra de arte. Enquanto pessoa, tem seus humores, caprichos e metas egoístas; mas enquanto artista ele é, no mais alto sentido, “homem”, e *homem coletivo*, portador e plasmador da alma inconsciente e ativa da humanidade. É esse o seu ofício, cuja exigência às vezes predomina a ponto de pedir-lhe o sacrifício da felicidade humana e de tudo aquilo que torna valiosa a vida do homem comum (Jung, 2020 OC Vol. 15, § 157)

O produto final, a obra criada, na perspectiva visionária, é mais do que uma produção pessoal, mas um símbolo. Ela traz à tona uma “imagem originária” que durante muito tempo permaneceu calada, mas que devido as circunstâncias ela foi reativada e se manifesta

A obra em crescimento é o destino do poeta e é ela que determina sua psicologia. Não é Goethe quem faz *Fausto*, mas sim a componente anímica *Fausto* quem faz Goethe. E afinal, o que é *Fausto*? É um *símbolo*, e não apenas uma indicação semiótica ou uma alegoria de algo há muito conhecido, a expressão de um dado antigo, vivo e atuante na alma alemã, que Goethe devia dar a luz (Jung, 2020, OC Vol. 15, § 159)

Esse efeito todo se justifica pelo fato de o conteúdo ser uma forma arquetípica, cujo efeito ocasionado é sempre numinosos e, por isso, sedutor.

As necessidades anímicas de um povo são satisfeitas na obra do poeta e por este motivo ela significa verdadeiramente para seu autor, saiba ele ou não, mais do que seu próprio destino pessoal. Ele é, no sentido mais profundo, um instrumento de sua obra, estando por isso abaixo dela. Não podemos esperar jamais que o poeta seja o intérprete de sua própria obra. Configurá-la foi sua tarefa suprema. A interpretação deve ser deixada aos outros e ao futuro. Uma obra prima é como um sonho que apesar de todas as suas evidências nunca se interpreta a si mesmo e também nunca é unívoco (Jung, 2020, OC Vol. 15, § 161)

A analogia entre a obra literária visionária e o sonho é muito interessante, afinal, explica e justifica a origem de ambas. Desse modo, se para a lida com o sonho é necessário a figura do analista, que auxilia o analisando a perceber suas figuras; para a obra literária também é importante a figura do analista – o crítico literário – capaz de oferecer uma conciliação das imagens ofertadas pela obra com o público. Lembrando que para isso é mais importante encará-la como um humano, já que não se diferencia do artista, do que expressão técnica. “Para compreender seu sentido, é preciso permitir que ela nos modele, do mesmo modo que modelou o poeta” (Jung, 2020 OC Vol. 15, § 161)

É necessário que haja uma sintonia entre os polos da criação, da obra e dos leitores.

O segredo da criação artística e de sua atuação consiste nessa possibilidade de reimmergir na condição originária da *participation mystique*, pois nesse plano não é o indivíduo, mas o povo que vibra com as vivências; não se trata mais aí das alegrias e dores do indivíduo, mas da vida de toda a humanidade (Jung, 2020, OC Vol. 15, § 162)

A partir do momento em que o poeta é inspirado pelas musas, conforme elaborado por Platão, em *Ion*, deixa de ser humano e indivíduo, e passa a ser criador e coletivo, isto é: poeta. O poeta é aquele que é tomado por esses conteúdos e os transmitem, cabendo ao público não apenas interpretá-lo, mas vivenciá-los – “deixar-se moldar” – por eles, o que não significa praticá-los literalmente. É deixar agir o efeito numinoso do(s) arquétipo(s) na obra e seu sentido simbólico. Nesse momento, portanto, todos comungam da mesma condição; todos são indivíduos e obra, humanos e arquétipo, leitores e poetas.

A imaginação educada

A Literatura é uma forma de estabelecer um laço com a realidade. É uma ligação com o real por meio da linguagem, mas de uma linguagem específica, com características próprias. Nesse sentido, é imprescindível matizar o conceito de Literatura e realizar uma descrição de suas características distintivas, trabalho que nos levaria a uma pesquisa infinitamente extensa. Para isso, utilizarei os escritos de Northrop Frye, em *A imaginação educada*.

Frye descreve a Literatura como uma linguagem específica, diferenciando-a em três níveis. O “primeiro nível”, ao qual podemos chamar de *perceptivo*, se caracteriza pela utilização da linguagem para nomear, classificar, descrever a realidade e seus processos. “É, em grande medida, uma linguagem de nomes e adjetivos. Temos de dar nomes às coisas e a atribuir-lhes qualidades tais como ‘úmido’ ou ‘belo’ para descrever como elas se nos afiguram” (Frye, 2017, p. 14).

O “segundo nível” pode ser chamado de *prático*. Refere-se a linguagem utilizada para a comunicação e interação, assim como para elaborar e formular um raciocínio suficiente para intervir na realidade, modificando-a para que seja habitável. É o momento em que ocorre um ganho de consciência, pois se percebe que um indivíduo não é o mundo externo, apesar de habitá-lo e fazer parte dele. Com isso:

Você vai trabalhar para construir um abrigo ou cultivar um jardim e, assim que se põe a trabalhar, passa para outro nível da vida humana. Já não está somente separando-se da natureza, mas construindo um mundo humano e separando-o do resto do mundo. Seu intelecto e suas emoções estão agora empenhados na mesma atividade, já não se distinguindo mais um do outro (Frye, 2017, p. 16)

Esse nível, apesar de mais complexo do que o anterior, ainda mantém um aspecto “primitivo”, pois está submetido a uma adaptação predominada pelo instinto. “É o processo de adaptar-se ao meio ambiente ou, antes, de transformá-lo para atender aos interesses de uma espécie-processo inato aos animais e às plantas tanto como aos seres humanos” (Frye, 2017, p. 17). Ainda assim, esse nível tem um aspecto importante, que é marcar uma divisão entre o mundo natural e o mundo humano. Aplicando-se a linguagem prática, o ser humano passa a construir um mundo que é seu, mas em função de seus interesses mais instintivos, como a possibilidade de se organizar para arar a terra, cultivar plantas das quais pode se alimentar ou se beneficiar futuramente; construir um abrigo para se proteger de animais selvagens e intempéries da natureza, assim como se juntar a outros da mesma espécie para que, juntos e organizados,

consigam construir um ambiente mais favorável para a sobrevivência. Contudo, ressaltado, é um ambiente que já traz as características da espécie humana.

Por fim, ao “terceiro nível” podemos chamar de *imaginativo*. É um passo adiante, que harmoniza a *percepção* e a *habilidade prática*, relacionadas aos níveis anteriores. Este é um nível que expressa a *capacidade imaginativa* do humano, o desejo de atribuir e elaborar uma forma humana à realidade:

(...) há ainda o desejo de trazer à existência uma forma humana social: a forma das cidades, jardins e fazendas a que chamamos civilização (...). Começamos então a perceber o lugar da imaginação no quadro das ocupações humanas. Ela é o poder de construir modelos da experiência humana. No mundo da imaginação vale tudo que seja imaginável, mas nada acontece de verdade. Se acontecesse, sairia do mundo da imaginação para entrar no mundo da ação (Frye, 2017, p. 18)

Em outros termos, o nível da imaginação é aquele que *fundamenta* a Literatura, é o que “(...) produz a linguagem literária dos poemas, peças teatrais, romances” (Frye, 2017, p. 19).

Se o segundo nível marca uma separação entre o humano e o mundo natural, o terceiro nível marca uma separação dentro do próprio mundo humano ao possibilitar a imaginação, isto é, criar mundos possíveis, que não têm existência no mundo natural, mas que podem estabelecer laços entre um e outro. Posso criar um mundo que considero ideal para, a partir desse modelo, compreender como o externo funciona, recurso esse utilizado, por exemplo, por Platão, n’*A República*, assim como em todo o gênero utópico e distópico³. É uma forma de compreensão, portanto; mas de uma compreensão a partir da capacidade imaginativa, e não de uma organização metodológica, como se dá com a ciência.

A partir daí podemos formular que a Literatura expressa um desejo (talvez “o” desejo) humano: o de atribuir a sua forma à realidade, o que significa projetar-se; busca-se uma afinidade que, no limite, é uma busca pelo sentido. Imaginamos porque não temos sentido. “A arte parte do mundo que construímos, e não do mundo que observamos. Ela começa com a imaginação, e então dirige-se para a experiência comum, isto é, procura fazer-se tão convivente e reconhecível quanto possível” (Frye, 2017, p. 19).

Como houve aquelas duas rupturas – uma entre o humano e o mundo natural, outra entre o humano com ele mesmo – agora, o humano cria e projeta porque busca a si mesmo.

(...) na imaginação vale tudo o que possa ser imaginado, e o limite da imaginação é um mundo totalmente humano. Aqui resgatamos, em plena consciência, aquele perdido sentimento original de identificação com o que nos

³ O gênero utópico imagina e descreve um mundo perfeitamente correto para entender as mazelas da atualidade; o gênero distópico, imagina um mundo perfeitamente errado para o mesmo fim.

cerca, onde nada é externo à mente humana, onde tudo é idêntico à mente humana (Frye, 2017, p. 24)

Em outras palavras, a busca é pelo reconhecimento: onde o indivíduo se reconhece como indivíduo e a si mesmo em particular. A Literatura é um retorno formado pelo enlace – por uma religação e, portanto, por uma religião⁴ – entre o indivíduo e a realidade, um laço que apresenta a busca pela própria identidade e seu sentido. “A história da perda e reconquista da identidade é, a meu ver, o arcabouço de toda a literatura. (...) a literatura não só conduz a reconquista da identidade, mas também separa este estado de seu oposto: o mundo de que não gostamos e de que nos queremos afastar” (Frye, 2017, p. 48).

A Literatura é uma linguagem que expressa a busca pela reconquista de uma identidade perdida, identidade caracterizada pela indiferenciação entre o humano e o natural. No entanto, a partir do momento em que há uma diferenciação, o retorno àquela identidade, no fundo, é uma busca por um sentido que se perdeu quando houve a diferenciação. A Literatura é uma busca pelo sentido. E é nisso que ela se aproxima da psicologia analítica, que também busca pelo sentido. Conforme Jung, em passagem já citada: “Com relação à obra de arte é supérfluo investigar o condicionamento prévio a que estão sujeitas as pessoas em geral. É preciso perguntar pelo sentido da obra” (Jung, 2020, OC Vol. 15, § 107).

Ao indagar pelo sentido da obra, estamos indagando pelos aspectos humanos, individuais, psíquicos, que estão gravados nela e que, por sua vez, orientam-nos nesse intrincado labirinto que é a busca pelo sentido da vida. Ademais, essa busca não pressupõe algo pronto; na verdade, mais do que uma busca, trata-se de uma *construção*. O sentido é elaborado e formulado durante a busca, caracterizando-se como um processo. O sentido não é o fim, mas o caminho que justifica o andar. Isso se aplica tanto ao processo terapêutico quanto a hermenêutica literária.

A Literatura, por ser uma expressão humana, expressão recorrências temáticas e estruturais ao longo do tempo, às quais Frye dá o nome de “convenções”. Essas convenções estabelecem alguns padrões, como se disse, que passam a ser identificáveis em diferentes épocas, obras e autores.

Todos os temas, personagens e histórias que encontramos na literatura pertencem a uma grande família interligada (...). Estamos toda hora associando nossas experiências literárias: lembramo-nos de outra história já lida, de outro filme já visto ou de outra personagem que nos marcou. Com a maior parte das pessoas, pela maior parte do tempo, isso ocorre inconscientemente, mas só o

⁴ O sentimento religioso seria uma religação que enlaça o humano e o reconecta, através do sentido, do significado, com o mundo natural. Não se trata exclusivamente de dogmas ou ortodoxias, que também podem ser formas de religião. Trata-se, antes, de uma cosmovisão, ou, atualizando em outro termo, de uma cosmo percepção: não apenas uma forma de entender, mas também de perceber o mundo natural, discussão que será retomada em outra oportunidade.

fato de que chega a ocorrer sugere que, na literatura, talvez não se leia um livro ou poema após o outro, mas antes exista um tema real a ser estudado, assim como na ciência, e que quanto mais se lê mais se aprende sobre a literatura como um todo (Frye, 2017, pp. 41 e 42).

Esse “personagens” e “histórias” representam as projeções de experiências vividas, que marcaram a psique humana, sendo, portanto, *imagens arquetípicas*. Conforme Jung definiu:

A imagem primordial, ou arquétipo, é uma figura (...) que reaparece no decorrer da história, sempre que a imaginação criativa foi livremente expressa (...) Elas são, por assim dizer, os resíduos psíquicos de inúmeras vivências do mesmo tipo. Elas descrevem a média de milhões de experiências individuais apresentando, dessa maneira, uma imagem da vida psíquica dividida e projetada nas diversas formas do pandemônio mitológico (Jung, 2020, OC Vol. 15, § 127)

A história da Literatura, portanto, é a história da psique humana, a história de suas experiências e projeções. Conhecer um pouco dessa história é uma forma de conhecer o nosso psiquismo, assim como encontramos na mitologia, contos de fadas, manifestações espontâneas das visões e experiências místicas. Daí a importância de o analista também conhecer um pouco de Literatura, principalmente de como sua linguagem funciona, justamente por ser, assim como no sonho, uma linguagem simbólica.

Para aprofundarmos nessa dinâmica de como a linguagem literária (simbólica) funciona, podemos dar um salto de dois séculos e meio na história de nosso pensamento e trazermos à discussão a filosofia de Platão.

Platão e a poesia

A reflexão mais conhecida de Platão a respeito da poesia está no diálogo *A República*. Seu tema central é elaborar uma definição a mais rigorosa e perfeita possível do conceito de “justiça”. Para isso, Sócrates e seu principal interlocutor, Glauco, imaginam uma cidade perfeita, onde a justiça estaria plenamente fundamentada e aplicada. O diálogo tem vários momentos famosos, como no Livro III, em que ensaiam uma “pré-teoria literária” sobre os gêneros literários, assim como no Livro X, quando abordam o tema da imortalidade da alma. Contudo, é no Livro VII que se encontra a passagem mais conhecida e utilizada para sintetizar o pensamento de Platão: a alegoria da caverna.

Platão elabora essa narrativa para explicar a diferença entre os objetos verdadeiros, que deveriam ser eternos e imutáveis, assim como a verdade, e habitarem um outro plano, igualmente eterno e imutável, que seria o “mundo das ideias”. Em contraposição, existe o “mundo sensível”,

que é este em que habitamos, composto por seres e objetos percíveis e mutáveis, pois é nossa a condição de imperfeição. E é imperfeito, percível e mutável, pois não passa de uma “imitação” do “mundo ideal”. A caverna equivale ao mundo sensível e as sombras, aos objetos que o compõem, assim como o ambiente externo à caverna e seus componentes equivalem ao “mundo das ideias”.

Depois de refletirem sobre a alegoria, Sócrates e Glauco realizam um escrutínio sobre as ciências que deveriam ser mantidas e ensinadas nessa república ideal; entre elas, figuram a geometria e a astronomia, ambas associadas a saberes e conhecimentos sobre a perfeição. Entretanto, mais a frente (no Livro X), Sócrates faz uma ressalva, sendo consideravelmente categórico em sua fala: deve haver na república um regulamento “(...) de não admitir em nenhum caso a poesia imitativa” (Platão, 1999, p. 321). Sócrates lamenta sobre essa decisão, inclusive considerando e reconhecendo a importância de Homero para a educação e cultura de sua época. Mas em nome da justiça e de uma república perfeita, a poesia imitativa e todas as demais artes que se falem da imitação devem ser banidas. Isso se deve porque o produto final de uma arte imitativa estaria duas vezes distante dos objetos ideais (do mundo ideal), já que representariam os elementos do mundo sensível, que já trazem a marca da imperfeição: “Tomemos como princípio que todos os poetas, a começar por Homero, são simples imitadores das aparências da virtude e dos outros assuntos de que tratam, mas que não atingem a verdade” (Platão, 1999, p. 328).

Sendo assim, o conhecimento ofertado por tais obras só pode ser falso. Está sustentado por alguém que não conhece o tema (objeto) que representa em sua obra:

Aí estão (...) dois pontos sobre os quais estamos de acordo: em primeiro lugar, o imitador não tem nenhum conhecimento válido do que imita, e a imitação é apenas uma espécie de jogo infantil. Em segundo, os que se consagram à poesia trágica, quer componham versos jâmbicos, quer em versos épicos, são imitadores em grau supremo (Platão, 1999, p. 330)

Essa é uma reflexão polêmica; ainda hoje promove debates que atualizam o pensamento de Platão às dinâmicas socioculturais contemporâneas; por exemplo: em nome de um utilitarismo, a poesia e as artes não devem ter espaço na sociedade e “precisam ser expulsas”. Entretanto, essa não é a única reflexão e perspectiva do filósofo sobre a poesia. Existe outro diálogo, intitulado *Íon*, que trata do tema da inspiração poética.

Assim como grande parte dos diálogos de Platão, Sócrates é o principal personagem, mas seu interlocutor é Íon, um rapsodo. Íon questiona sobre o motivo de se sair tão bem quando recita e comenta versos da poesia de Homero, mas não tem o mesmo resultado quando se trata de outro poeta.

Por que razão então, Sócrates, quando se dialoga sobre outro poeta, eu não presto atenção, sou incapaz de acrescentar al digno de consideração e simplesmente cochilo, mas quando Homero é lembrado, fico logo acordado, presto atenção e me saio bem no que falo? (Platão, 2007, pp. 28 e 29)

Em resposta, Sócrates logo descarta a possibilidade de se tratar de uma técnica, pois se assim fosse, Íon poderia ter o mesmo bom desempenho ao comentar Hesíodo, Sófocles, Eurípedes e qualquer outro poeta; bastaria aplicar a mesa técnica utilizada em Homero. Entretanto, o desempenho de Íon se deve a outro fator, distante de qualquer técnica ou conhecimento metódico. Íon consegue se sair bem porque é *inspirado*:

Isso que há em você – falar bem sobre Homero – não é arte (...), mas uma capacidade divina que o move, como na pedra que Eurípides chamou de “magnética”, e a maioria de “heracleia”. Pois essa pedra não só atrai os próprio elos de ferro, mas ainda põe capacidade nos elos, para que por sua vez possam fazer o mesmo que a pedra faz – atrair outros anéis –, a ponto de às vezes uma cadeia muito extensa de ferros e elos ficar articulada; e pera todos elas, a partir daquela pedra, a capacidade fica toda articulada. Assim também a Musa faz por si mesma seus inspirados, e através desses inspirados – outros se inspirando – uma cadeia se articula. Pois todos os poetas dos versos épicos – os bons –, não por arte, mas estando inspirados e tomados, falam todos esses belos poemas, e os cantadores – os bons – igualmente: assim como os coribantes dançam não estando em si fazem essas belas melodias; quando entram na harmonia e no ritmo, “bacanteiam”, e é estando tomados (...) que também a alma desses cantadores realiza isso; é o que eles mesmos dizem! (Platão, 2007, pp. 32 e 33)

Diferentemente do diálogo *A República*, em Íon existe uma “espécie” de poeta movido por uma “capacidade divina”, que é ser inspirado pela Musa. Ou seja, a obra não é fruto do poeta (e, portanto, não pode ser reduzida a uma “imitação”), mas é dessa força divina que o torna capaz de criar. Além disso, quando inspirado, a obra criada traz consigo essa “energia”, essa inspiração, que é transmitida ao público, igualando-se. Compõe-se uma cadeia articulada entre Musa, poeta e público, todos unidos pelo efeito da “inspiração”. Portanto, diferente da poesia imitativa, que se distancia duas vezes da “verdade ideal”, a poesia inspirada é uma via de acesso a essas verdades, já que é fruto de uma “capacidade divina”.

A *poesia imitativa* equivale ao segundo nível da linguagem, conforme elaborado por Frye; está a serviço de uma comunicação e expressa elementos constituintes, pertencentes à realidade. Já a *poesia inspirada* equivale ao terceiro nível da linguagem, caracterizado pela literariedade. Ela atravessa a experiência humana. Cultivá-la sob essa perspectiva seria uma forma de conhecer não o objeto que imita, mas a perspectiva humana pela qual é representado.

Também equivalem ao modo como Jung descreve os dois processos criativos, sedo que a poesia imitativa equivale ao romance psicológico – representa ações e condutas humanas – e a

poesia inspirada equivale à obra visionária, pois sua origem é um complexo autônomo (para Platão, é a Musa) que usa o poeta para realizar a obra.

Em linguagem psicológica, se nos restringirmos à relação entre o poeta e a Musa, ela (a relação) representa um vínculo entre o consciente (poeta) e o inconsciente (Musa). A capacidade divina de que fala Platão se refere à capacidade de o poeta acessar conteúdos inconscientes, que possuem um efeito numinosos (equivalente à inspiração), e elaborá-los na forma de uma obra. Indagar pelo sentido da obra, portanto, não é interpretá-la em sua literalidade, saber se o objeto ou ação que representa está de acordo com as expectativas de um mundo ideal, mas é ter acesso, via linguagem literária (simbólica) a esses conteúdos e essas experiências. Algo similar ocorre nos sonhos.

Da mesma forma que o poeta não tem controle sobre a Musa, mas é ela quem se impõe ao poeta, a dinâmica psíquica é equivalente: a vontade consciente não determina o controle sobre o inconscientes; ao contrário, é ele quem se impõe à consciência, muitas vezes forçando o indivíduo a agir contra sua vontade. Por mais que o indivíduo queira e se esforce para se inspirar, isso não é o bastante. Rezar ou realizar libações, rituais, não é garantia, pois se os deuses não quiseres, se não estiverem dispostos, a inspiração não se realizará.

Para aprofundar a relação em cadeia entre “poeta – obra – leitor” utilizaremos o poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa.

Fernando Pessoa e “Autopsicografia”

Considerando-se a discussão anterior, vejamos o poema de Fernando Pessoa:

AUTOPSILOGRAFIA

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

(PESSOA, 2009, p. 65)

O poema é dividido em três estrofes nas quais podemos identificar um núcleo temático, respectivamente: sobre o poeta, sobre o leitor, sobre a relação poeta-leitor (ou coração e razão, conforme escrito no poema).

Tradicionalmente, principalmente a partir do Romantismo, o senso comum associa a poesia lírica a uma espécie de confissão: espera-se que o poeta expresse seus sentimentos e pensamentos de modo sincero e íntegro. A natureza de um poema é artística, mas a temática, espera-se, está relacionada com alguma vivência do poeta, a despeito dos riscos de uma interpretação estritamente biográfica. Nesse sentido, “Autopsicografia” quebra com essa expectativa, pois logo no primeiro verso afirma-se que o “poeta é um fingidor”. “Confissão” e “fingimento” são comumente considerados opostos e, assim surpreendentemente (e paradoxalmente) o poeta confessaria que não é verdadeiro em relação aos seus afetos.

Esse paradoxo se intensifica ao longo da estrofe, quando o eu-lírico ainda afirma que o poeta “finge uma dor que deveras sente”, isto é, uma dor que sente verdadeiramente. Ora, se a dor é verdadeira e o eu-lírico a expressa, então como é possível considerá-la um fingimento? O problema está na nomenclatura que Pessoa utiliza para categorizar o ofício poético, pois vê-se que sua natureza continua a expressar um afeto, mas ao invés de nomear essa expressão como “confissão”, “reflexão” ou algo do gênero, utiliza-se justamente o termo “fingidor”. O que isso pode representar? Ou, para estar em concorde com o que discutido, qual seria o *sentido* dessa troca?

Acontece que quando lidamos com um poema, mais do que confissão, reflexão, pensamento ou fingimento, estamos lidando com uma peça artística, formulada com uma linguagem que possui recursos e intensões bastantes específicas, a ponto de Frye estabelecer um nível diferenciado para ela. Quando lidamos com um poema, pressupõe-se que estejamos lidando com uma linguagem literária. Em outras palavras, o *fingimento* é um símbolo, uma metáfora para a *criação artística*: quando o poeta elabora um afeto, seja ele qual for, ao expressá-lo num poema, o mesmo afeto sofre uma transformação artística. O resultado é uma obra de arte, não o sentimento do poeta. O poema e a linguagem utilizada para elaborá-lo possui artifícios e recursos que modificam a expressão do afeto, e é esse o fingimento. A dor do (ou que está no) poeta pode ser verdadeira, mas a dor que está no poema é artística, e quando falamos em arte, transpassamos o terreno da verdade e do falso para o terreno do simbólico. Mesmo que as dores tenham o

mesmo nome, são dores diferentes: a dor do poeta está restrita ao real, ao *logos*, ao verdadeiro, ao intelecto; a dor do poema é ampliada ao simbólico, ao *mythos*, ao imaginário, ao irracional.

A dor, conforme está colocada em “Autopsicografia”, é a origem do poema; é o equivalente platônico da Musa, que inspira o poeta, o do complexo autônomo, de que fala Jung. A dor tem essa origem irracional, autônoma, que toma o poeta e o utiliza para ganhar vida por meio da expressão artística.

O equivalente ocorre em relação ao leitor. Assim como no poema está elaborada uma dor simbólica, fingida pelo poeta, também o leitor pode ter consigo um afeto correspondente, que identifica pelo mesmo que estaria no poema. E aqui já estamos falando da segunda estrofe: “Na dor lida sentem bem, / não as duas que ele teve, / mas só as que eles não têm”. Isso significa que os leitores compreendem (“sentem bem”) a dor expressa no poema, pois também podem tê-la. Contudo, o modo como o poeta, enquanto indivíduo, lida com ela, assim como o modo com a elabora no poema, compõe um quadro diferente, ao que o leitor se identifica por trazer a mesma dor, mas não por sentir do mesmo modo e, não raro, por não saber direito como sente. Os afetos humanizam os seres numa espécie, mas também individualizar, pois cada um sente de um jeito. Em outras palavras: o leitor é afetado pelo poema e pelo poeta, pois ele também “sente deveras”.

Aqui temos um “mecanismo” equivalente ao explicado por Platão, no diálogo *Íon*. Se as Musas inspiram o poeta, que transmite essa carga ao poema que, por sua vez, também inspira o público, em Fernando Pessoa, temos o mesmo cenário: a dor inspira o poeta, que a elabora (“finge”) na forma de um poema, ao qual o leitor se identifica e emociona, é afetado, pois traz consigo uma dor equivalente. Estamos falando, aqui, de uma mesma experiência, que é a lida com a dor: uma experiência arquetípica. É uma forma de experienciar a alma humana, de conhece-la sob outra ótica, mas, ao mesmo tempo, de compartilhar da mesma experiência.

Volto a dizer que a poesia, a literatura, valem-se de uma linguagem particularmente simbólica. Em termos poéticos, significa a elaboração do afeto em palavras, abrangendo um sentido literal e outro metafórico. O símbolo seria a união desses dois aspectos:

(...) o verdadeiro símbolo (...) deve ser compreendido como expressão de uma concepção para a qual ainda não se encontrou outra ou melhor. Quando, por exemplo, Platão coloca todo o problema da teoria do conhecimento em sua alegoria da caverna, ou quando Cristo explica o conceito de Reino do Céu em parábolas, podemos considera-los como verdadeiros e autênticos símbolos, isto é, tentativas de expressar alguma coisa para a qual ainda não existe conceito verbal (Jung, 2020, OC Vol. 15, § 105)

E podemos ampliar essa lista abarcando Fernando Pessoa quando considera o poema como um “fingimento”: é um fingimento não por ser mentira nem enganação (apesar de muitas

vezes sermos enganados pelo julgamento que fazemos das palavras), mas por ser uma elaboração artística, uma construção simbólica, ou melhor, uma transformação do afeto em símbolo, promovendo sua experiência em uma imagem arquetípica. O poeta é um fazedor de símbolos: é aquele que dá nome para algo inefável ou desconhecido; é aquela que permite ampliar a compreensão do mundo e, assim, permite uma ampliação da consciência. Podemos dizer que a poesia nos traz uma cosmovisão, e de alguma forma nos auxilia a lidar com a nossa psique e com o mundo.

Até aqui podemos dizer que há uma distância entre a “dor” e sua expressão, justificada pelo fingimento, como disse linhas acima, a “dor” não é as palavras que a representa; por outro lado, não raro as palavras são tomadas como realidade, criando-se a sensação de que se conhece algo quando se consegue explicar a questão. Trazendo para a discussão analítica, podemos dizer que isso equivale ao embate entre o inconsciente e consciente. Utilizamos a dinâmica consciente para formular o que é manifestado pelo inconsciente, tentando compreender e elaborar seus conteúdos, mesmo que seja uma tarefa impossível, pois a partir do momento que um conteúdo é conscientizado, ele deixou de ser inconsciente.

Temos portanto duas formas de pensar: o pensar dirigido e o sonhar ou fantasiar. O primeiro trabalha para a comunicação, com elementos linguísticos, é trabalhoso e cansativo; o segundo trabalha sem esforço, por assim dizer espontaneamente, com conteúdos encontrados prontos, e é dirigido por motivos inconscientes. O primeiro produz aquisições novas, adaptações, imita a realidade e procura agir sobre ela. O último afasta-se da realidade, liberta tendências subjetivas e é improdutivo com relação à adaptação (Jung, OC Vol. 5, § 20)

No poema, essa distância se revela simbolicamente articulada na terceira estrofe: “E assim nas calhas de roda / gira, a entreter a razão, / esse comboio de corda / que se chama coração”. Em síntese, o coração está tradicionalmente associado ao campo das emoções, sentimentos e afetos, possui um mecanismo dinâmico (metaforizado pelo “girar nas calhas de roda”) que entretém a razão: que faz pensar. Existe uma relação entre coração e a razão, equivalente à emoção e sua transformação artística (ao fingimento): a dor sentida não é a mesma do poema, assim como também não é a mesma dor pensada, pois ela transforma em uma reflexão. Em síntese: aplica-se o pensar dirigido para elaborar o fantasiar, e ambos ocorrem no campo das palavras.

São as palavras que operacionalizam a relação ente o irracional (fantasiar, inconsciente) e o racional (pensamento dirigido, consciente); e como são instrumentalizadas pela consciência, reconhece-se nelas um valor de verdade, escamoteando outras formas de pensar. Separa-se o *logos* e o *mythos*, promovendo-se uma unilateralidade do primeiro em detrimento do segundo.

Desse modo, o poema de Pessoa, além de uma confissão poética e de uma reflexão sobre Poética, também aborda uma condição inerente e tipicamente humana: a relação do campo irracional com o racional, cuja lida entre essas instâncias pode definir as ações, pensamentos e fantasias do indivíduo. Por conseguinte, é esta a “autopsicografia”: uma retratação em palavras (grafia) do indivíduo (psico) próprio (auto).

Uma existência psíquica só pode ser reconhecida pela presença *de conteúdos capazes de serem conscientizados*. Só podemos falar, portanto, de um inconsciente na medida em que comprovamos os seus conteúdos. Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os *complexos de tonalidade emocional*, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados *arquetípicos* (Jung, OC Vol. 9/1, § 04)

A via psíquica é uma constante relação entre consciência e inconsciência (e vice-versa), promovendo-se as mais variadas formas de “autopsicografias”, cujo objetivo é promover uma relação de equilibrada compensação entre um e outro, para que então o *si-mesmo* possa se realizar.

Considerações finais

Portanto, “autopsicografia” é a relação terapêutica de nosso psiquismo entre consciência e inconsciência. É a transformação da dor em algo minimamente reconhecível, capaz de ser elaborado e integrado à consciência para que ela se amplie⁵ o suficiente, de modo a recompensar a relação da consciência e do inconsciente.

(...) devemos sempre nos perguntar se aquilo que inicialmente se manifesta como dor, ainda que muitas vezes negada e não nomeada, não poderá conter em seu âmago uma matéria misteriosa e transformadora, que no entanto nenhuma psicologia define nem conceitua, como se fosse um território inacessível à elaboração mental e ao entendimento, Portanto, encaro a terapia como um trabalho capaz de tocar um cerne obscuro que nos apavora, e que até preferimos ignorar, que é o *coração da agonia*, porque lá em seu mais íntimo, pulsa e vibra uma força de renascimento e restauração do que foi destruído e caiu nas trevas da sombra (Gambini, 2023, p. 136)

“A terapia é um trabalho capaz de tocar o *coração da agonia*”. Essa é uma frase que pode sintetizar uma hermenêutica, fundamentada na psicologia analítica, do poema “Autopsicografia”. Se o poeta opera uma transformação da dor, o equivalente pode ocorrer no espaço do *setting* terapêutico, entre o analista, analisando e as dores. A dor do analisando, por meio do seu relato, deve tocar na dor do analista, que auxiliar seu analisando a ler, interpretar,

⁵ Lembrando que uma “consciência ampliada” tem relação com uma “cosmovisão”.

ampliar, elaborar e transformá-la. O que antes vem como agonia, isto é, conflito, transforma-se em algo novo e reequilibrado.

Nesse processo, a Literatura serve como um meio para auxiliar, tanto o analisando quanto o analista, a dar nome, já que ela trata de experiências e imagens arquetípicas.

A razão e o intelecto podem ancorar a expressão da alma; mas a origem dessa expressão está nela mesma, e não nos primeiros. Essa força penetrante advém do fato de que só a alma que habitou o Hades consegue lançar luz sobre obscuridades que a luz da razão não ilumina. Sua luz é outra. É como se a alma que sofreu adquirisse o poder de se iluminar a si mesma para se revelar. O que ela faz é apenas revelar-se; o resto é com a gente. Quer dizer: a alma somos nós. Mas quando se revela, é o nosso ego, é a nossa consciência, é o nosso humano, demasiadamente humano que tem a tarefa de fazer alguma coisa com o que foi revelado, ou a revelação se perde. A revelação é dada, ela é um dom. Pois ousar dizer que a origem do dom é a dor (Gambini, 2023, p. 137)

É o que Platão apresentou em *Íon* e Jung ao aproximar a psicologia analítica da poesia. A origem de tudo está numa experiência obscura, de “habitar o Hades”, mas que torna a alma (o inconsciente) capaz de se expressar; e essa expressão é traduzida numa linguagem acessível à consciência, e todo esse material pode ser utilizado para operar aquela transformação.

A dor a torna [a alma] mais eloquente, mais penetrante, mais surpreendente, e esse seu modo de assim falar, podemos reconhecer em escritores, artistas, pensadores, inovadores de todos os tipos. Não é uma eloquência retórica, não é um uso das palavras ou das emoções usadas para discutir argumentos usuais, mas é como que uma subversão da maneira de se considerar coisas costumeiras. Parece que a alma, ferida, ao mesmo tempo fica forte naquilo que declara; é como se isso ganhasse não uma legitimidade, mas espaço, acesso para abordar temas que não costumam ser “abordados” (Gambini, 2023, p.p. 136 e 137)

Nesse processo, a Literatura pode servir como um meio para auxiliar a construir nomes.

Referências bibliográficas:

- GAMBINI, Roberto. *A voz e o tempo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2023
- FRYE, Northrop. *A imaginação educada*. Campinas, SP: Vide Editorial, 2017
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014
- JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020
- JUNG, Carl Gustav. *Símbolos da transformação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013
- PESSOA, Fernando. *Poesia: 1931-1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 1999
- PLATÃO. *Sobre a inspiração poética (Íon)*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007