

MARIA CECILIA ZANATTA

**AS METÁFORAS ALQUÍMICAS NO CINEMA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas. Para obtenção do  
Título de Mestre em Multimeios.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Elisabeth Bauch Zimmermann

CAMPINAS  
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Z15m	<p style="text-align: center;">Zanatta, Maria Cecilia.</p> <p>As Metáforas Alquímicas no Cinema. / Maria Cecilia Zanatta. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Elisabeth Bauch Zimmermann. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Jung, C. G., 2. Cinema. 3. Alquimia. 4. Processo de Criação. 5. Inconsciente. I. Zimmermann, Elisabeth Bauch. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. <span style="float: right;">(em/ia)</span></p>
------	---

Título em inglês: “The Alchemical Metaphors in the Cinema.”

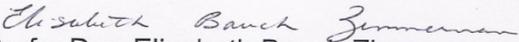
Palavras-chave em inglês (Keywords): C. G. Jung ; Cinema ; Alchemy ; Creative process ; Unconscious.

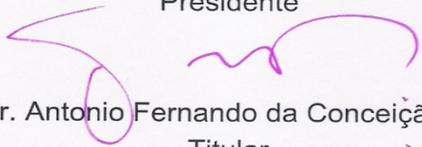
Titulação: Mestre em Multimeios.

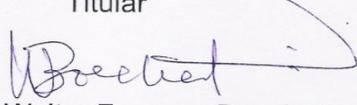
Banca examinadora:  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elisabeth Bauch Zimmermann.  
Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos.  
Prof. Dr. Walter Fonseca Boechat.  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Verônica Fabrini Machado de Almeida.  
Prof. Dr. Joel Sales Giglio.  
Data da Defesa: 10-02-2010  
Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela  
Mestranda Maria Cecília Zanatta - RA 11474 como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:

  
Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann  
Presidente

  
Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos  
Titular

  
Prof. Dr. Walter Fonseca Boechat  
Titular

A Antonio e Elisa, moradores de meu coração, sem os quais muito pouco faria sentido.

Ao nosso jardim que está sempre ali presente com seus mistérios e sua generosidade para com nosso olhar.

Ao amor e à alegria, que gestam as melhores coisas da vida.

## AGRADECIMENTOS

À Elisabeth Bauch Zimmermann, pelo apoio e por ter acolhido e apoiado meu desejo em fazer este trabalho e ter confiado em sua validade para a tentativa de compreensão do ser humano de uma forma diferente, coerente com sua própria prática como professora e analista. Por sua amizade sempre.

Ao Fernando Passos, pelo apoio e confiança e por me incentivar em adentrar no mundo das imagens sem tanto medo, pelas indicações dos filmes e livros, por acolher mais uma psicóloga em meio a tantos cineastas, mostrando-me ser possível este encontro.

A Joel Giglio, por ter sido o primeiro a me acolher no mundo acadêmico, há muito tempo atrás e ter sido sempre tão receptivo às minhas poucas contribuições.

A Walter Boechat, pelas aulas de alquimia e por tanto apoio à minha vida pessoal e profissional.

A Maria do Céu Diel, por compartilhar seu conhecimento com prazer e ter me apresentado à obra de vários diretores de cinema que influenciaram tanto meu trabalho quanto minha vida pessoal.

A José Henrique Marcusso, pelas ideias, questionamentos e indicações de filmes, mas principalmente pela possibilidade do eterno encontro.

Aos meus amigos José Geraldo, Maria Lucia e Mercedes e aos professores do curso de formação do Instituto Junguiano, pelas discussões enriquecedoras que muito me inspiraram no caminho, pelos livros, pelas comidas deliciosas de sexta à tarde, que aqueceram a barriga e o coração.

Aos meus amigos de longe e de perto, pelo constante apoio e compreensão nos momentos mais angustiantes.

À minha família, pelo incentivo em sempre buscar minha felicidade, pelo cuidado, amor, carinho e incentivo dos meus pais, irmãos, cunhados e sobrinhos em toda a minha vida.

A Elisa, minha filha e meu amor, pela compreensão de minhas ausências e minhas necessidades de estudo.

A Antonio, meu companheiro e amor, pela enorme ajuda com o texto, as revisões e sugestões tão pertinentes e pelos questionamentos que, por tentar manter-se tão cartesianos e racionais, acabaram sendo instigantes, enfim... pelo apoio amoroso ao meu trabalho.

“Os poetas e os pintores e as figuras em nós que são poetas e pintores, são os que estão lutando pela continuidade do problema alquímico: a transubstanciação da perspectiva material em alma através da arte. O laboratório alquímico está em seu trabalho com as palavras e as tintas e a psicologia continua sua tradição de aprender com a alquimia ao aprender com eles.”

James Hilmann

## RESUMO

Dentre os teóricos que buscaram uma visão mais abrangente de ser humano em relação às manifestações culturais de todos os tempos, C. G. Jung (1875-1961), foi quem se dedicou ao estudo da alma humana através de imagens de sonhos, mitos e símbolos da cultura, por acreditar que a atuação do inconsciente se dá através de várias formas de expressão. O processo de criação segundo Jung diz respeito à tradução feita pelo artista de imagens primordiais, vindas espontaneamente do inconsciente, para a linguagem do presente. Ao criar uma obra de arte, o artista transforma sua conexão com o inconsciente em algo acessível a todos, possibilitando que cada um de nós possa também estar reconectando consigo mesmo. Desta forma é que é considerado que o cinema pode atuar como fonte de projeção e transformação interna do indivíduo. O cinema, como qualquer forma de expressão humana, oferece total condição para que elementos culturais se expressem, mesmo quando utiliza elementos arcaicos da cultura que não se alinham aos transmitidos pela tradição corrente. Este é o caso da alquimia e por este motivo ela foi escolhida como foco do trabalho. O desafio proposto foi olhar para o cinema procurando por estes elementos e o resultado foi uma forma de resgate da antiga alquimia em produções humanas atuais. Nesta dissertação analiso quatro filmes como ilustração da discussão principal: A Festa de Babette, Navigator, uma Odisséia no Tempo, Um Beijo Roubado e Stalker. Foi utilizada uma abordagem que, ao mesmo tempo em que procura identificar uma imagem dentro do imaginário tradicional, pretende ser respeitosa no que diz respeito à dimensão simbólica inatingível da obra de arte.

Palavras-chave: C. G. Jung, Cinema, Alquimia, Processo de Criação, Inconsciente.

## ABSTRACT

Among the theoreticians that sought a wider view of the human being in relation to worldwide cultural manifestations, C. G. Jung (1875-1961), chose the study of the human soul through dreams, myths and cultural symbols, because he believed the unconscious acted through several expression forms. The Cinema, as other forms of human expression, offers a good medium for the expression of cultural elements, even when it uses archaic elements that are dissimilar to those transmitted through tradition. This is also the case of Alchemy, which therefore was chosen as the focal point of this Dissertation. We revisited, thus, alchemy through moving pictures. According to Jung, the creative process is related to the translation, made by the artist, of primordial images, spontaneously originated in the unconscious, to the contemporary language. When an artist creates a work of art, she transforms her connection to the unconscious into something accessible to everyone, making it possible for us to also reconnect to our own selves. In that way, we can consider the cinema as a source of projection and internal transformation of the individual. In this dissertation I discuss alchemy through the illustrative analysis of four movies: “Bebette’s Feast”, “Navigator, a Medieval Odissey”, “My Blueberry Nights” and “Stalker”. The approach used was to search for images of the movie within the traditional imaginary at the same time as due respect was paid to the unattainable symbolic dimension of the works of art.

Key-words: C. G. Jung, Cinema, Alchemy, Creative process, Unconscious.

## Sumário

Introdução .....	1
Capítulo 1 - O Cinema .....	5
1.1 - O cinema e as projeções da psique .....	5
1.2 - Cinema e Psicologia Analítica.....	10
1.2.1 - Joseph Campbell e a jornada do herói .....	12
1.2.2 - A linguagem cinematográfica e a linguagem onírica .....	17
Capítulo 2 - C. G. Jung e o processo de individuação .....	21
Capítulo 3 - C. G. Jung e o processo de criação .....	33
Capítulo 4 - O imaginário e a linguagem simbólica .....	41
Capítulo 5 - A alquimia.....	48
5.1 - Um breve histórico .....	48
5.2 - A Alquimia e a psicologia analítica.....	52
5.3 - As fases do processo alquímico.....	56
5.3.1 - <i>Prima Matéria</i> .....	59
5.3.2 - A <i>Nigredo</i> .....	60
5.3.3 - O Azul.....	62
5.3.4 - A <i>Cauda Pavonis</i> .....	62
5.3.5 - A <i>Albedo</i> .....	64
5.3.6 - O Amarelo .....	65
5.3.7 - A <i>Rubedo</i> .....	66
5.4 - As operações .....	67
5.4.1 - <i>Calcinatio</i> .....	67
5.4.2 - <i>Solutio</i> .....	70
5.4.3 - <i>Coagulatio</i> .....	72
5.4.4 - <i>Sublimatio</i> .....	74
5.4.5 - <i>Coniunctio</i> .....	75
Capítulo 6 - A análise fílmica .....	77
6.1 - A metodologia .....	77
6.1.1 - As etapas do trabalho.....	79
6.2 - Os filmes .....	82

6.2.1 - A Festa de Babette .....	82
6.2.3 - Um Beijo Roubado .....	96
6.2.4 - Stalker .....	102
Considerações finais .....	113
Referências bibliográficas.....	116
Filmografia .....	120

## Introdução

Durante os primeiros anos de meus estudos sobre psicologia analítica, fiquei receosa ao tentar entender os textos de Jung sobre a Alquimia. Achava o conteúdo confuso e quase sempre incompreensível. Constantemente me questionava qual seria a relevância para o mundo de conteúdos tão enigmáticos, estudados por adeptos que faziam questão de conservar somente para si mesmos os ensinamentos.

C. G. Jung passou muitos anos de sua vida dedicando-se ao estudo da Alquimia, pois considerava que esta, além das contribuições para a ciência, foi uma forma de conhecimento através da transformação psicológica e espiritual do indivíduo através do domínio da energia criativa que atua tanto na natureza quanto na mente humana. Portanto, ao constatar sua importância para a compreensão do processo de individuação, decidi empenhar-me em ao menos absorver o que Jung dizia sobre os conceitos advindos da Alquimia, já que eu não conseguia acessá-los indo diretamente à fonte dos tratados alquímicos. Em um primeiro momento, sequer faz sentido a descrição que os estudiosos tentam fazer sobre o que vem a ser um processo alquímico, quanto mais os tratados alquímicos em si.

Alguns anos se passaram até que eu finalmente começasse a ver algum sentido no que eu lia. A Alquimia foi realizando em mim seu processo e eu comecei a sair de minha própria *Nigredo* no assunto e alguma luz possibilitou que eu intuitivamente começasse a identificar o processo alquímico em várias manifestações humanas e não só em mim.

Da necessidade de escrever um trabalho para uma disciplina da pós em Psicologia Analítica, veio o desejo de transpor esta barreira com relação à alquimia. Naquele momento eu quis mostrar o que eu havia entendido através de algo mais concreto e não simplesmente na construção de um texto teórico. Ao rever um antigo filme (Navigator – uma viagem no tempo), percebi que a história contada ali relatava metaforicamente uma jornada alquímica. Este trabalho escrito acabou se tornando uma apresentação oral em um congresso que foi bem recebida pelo público e apontada como um caminho importante a ser trilhado na psicologia analítica, na medida em que trazia para a atualidade um tema tão antigo quanto o da alquimia, fazendo com que nós, seus estudiosos, nos sentíssemos mais próximos dela.

Meu otimismo inicial ao pretender utilizar meu conhecimento do processo alquímico para assistir a um filme e conseguir encontrar facilmente ali elementos da alquimia talvez se devesse ao fato de acreditar que esses elementos se encontram dentro de nós. Muitas dessas imagens aparecem em sonhos e em fantasias mesmo das pessoas que jamais ouviram falar no assunto. Portanto, identificar a presença de elementos arcaicos e ao mesmo tempo atuais, como é o caso da alquimia, na linguagem moderna de imagens e sons do cinema abriu a mim uma nova perspectiva de interpretação como forma de confirmar a teoria de C. G. Jung de que o inconsciente possui elementos arquetípicos inerentes ao ser humano em qualquer tempo e lugar.

Ao assistir um filme uma primeira vez, fico presa à narrativa, à história contada. Isso porque venho de uma tradição de contadores de histórias e é difícil deixar que o fascínio pelas palavras e o enredo passe a um segundo plano e sejam aguçados outros sentidos. Depois dessa primeira vez, se outros elementos me chamaram a atenção, (como as cores, a paisagem ou cenário, os sons, a música), deixo-me levar por esta intuição de que é possível adentrar em uma interpretação maior do que simplesmente ouvir os diálogos e compreender os personagens. Preciso então assistir uma segunda vez, desta vez, haverá outro olhar. Já sei a história e agora poderei simplesmente sentir e olhar sob outra perspectiva.

Portanto, meu segundo olhar para o filme não pôde ser ingênuo e transparente. Ele é carregado de intenções e contaminado pelo conhecimento objetivo, por menor que esse seja. Se intuitivamente percebi que há alguma outra coisa, quero saber se ela se encaixa no meu conhecimento da psicologia arquetípica, uma vez que o cinema, como qualquer forma de expressão humana, oferece total condição para que tanto elementos culturais quanto arquetípicos se expressem.

Além das dificuldades enfrentadas na tentativa de compreensão da alquimia, ao escolher abordar as artes visuais (cinema, pintura, fotografia...) encontrei-me em um caminho que já havia sido anteriormente trilhado por tantos, mas nunca por mim desta maneira. Neste percurso, houve encontros, mas também pude confrontar-me com posições diferentes das que eu esperava encontrar.

Alguns autores utilizavam uma abordagem muito reducionista das imagens, atribuindo a elas uma finalidade e um sentido apenas para confirmar conceitos, o que acaba transformando-as em palavras, ou seja, em algo que não pertence à sua natureza, descaracterizando-as. Esta postura parecia sedutora em um primeiro momento e servia a meu propósito de necessidade de sensibilidade e

ampliação das imagens, já que, na presença de um pensamento pré- existente e controlador das reações, palavras costumam ser formas confortáveis.

Ao estudar autores que se mostravam sensíveis a uma abordagem verdadeiramente simbólica e não somente semiótica e ao acolhimento às imagens de forma que elas pudessem ficar livres dos conceitos e transitar livremente por caminhos antes inexplorados dentro de mim, decidi escolher esta como a abordagem mais adequada do trabalho.

As transferências que podem estar sendo operadas entre a alma do espectador e os filmes remetem a uma temporalidade circular e são completamente subjetivas. Como espectadora pesquisadora, o risco é grande de que aconteça uma projeção de conteúdos que espero encontrar, vistos somente por mim em minhas projeções. Sendo o cinema uma experiência ao mesmo tempo individual e compartilhada e que pode acolher as projeções da nossa psique, não há outro método possível de interpretação senão o que reconhece essas limitações e as leva em conta.

Desta forma, os filmes escolhidos para este trabalho talvez acabaram sendo aqueles que me tocaram em meu processo individual, que ressoaram de alguma forma em minha psique para que eu tivesse condições de identificar ali os elementos de minha própria individuação. Outros filmes seriam escolhidos por outras pessoas e outras pessoas talvez interpretassem os mesmos filmes de maneiras diferentes.

Em um primeiro capítulo, o cinema será abordado como expressão artística e transmissor cultural que pode propiciar projeções e transformações internas no indivíduo. Sendo tratado como expressão artística, pode ser fonte de pesquisa da psicologia analítica. Serão também abordados alguns estudos referentes à análise fílmica, principalmente no que diz respeito à utilização da psicologia analítica como base para a construção de roteiros e estudos fílmicos e será feita uma breve comparação entre a linguagem cinematográfica e a linguagem onírica.

No segundo capítulo, serão apresentados, de forma sucinta, os principais conceitos da psicologia de C. G. Jung, para que a compreensão do que ele denominou como “processo de individuação” possa ser posteriormente entendido de maneira análoga ao processo alquímico identificado nos filmes.

No terceiro capítulo, a expressão artística será vista enquanto leitura do mundo e caminho de várias possibilidades e, portanto, podendo ser submetida a uma abordagem psicológica em seu processo. Será explicitado como, segundo C. G. Jung, a “objetivação” de um complexo interno do artista pode ser considerada como obra de arte, independente do seu desejo, estabelecendo um diálogo entre consciente e inconsciente através do símbolo enquanto expressão desse processo. Serão também abordadas as ideias de Jung sobre a maneira como as pessoas produzem arte e a apreciam.

No quarto capítulo, serão discutidas algumas conceituações que no decorrer do trabalho se mostraram importantes no que diz respeito à abordagem simbólica da obra de arte. Será relatado o caminho de C. G. Jung com relação ao que considerava como uma atitude adequada com relação ao símbolo emergente e também de forma breve, algumas considerações de Gaston Bachelard e Gilbert Duran, dois pensadores posteriores a C. G. Jung, cujos conceitos sobre o imaginário influenciaram a abordagem analítica deste trabalho.

No quinto capítulo, será apresentado um breve histórico da alquimia como produção cultural de suma importância para o desenvolvimento humano desde milênios. Serão também apresentadas de forma sucinta as principais concepções do processo alquímico, dando ênfase às correspondências encontradas por C. G. Jung ao que ele denominou como processo de individuação, de forma com que as análises dos filmes apresentadas posteriormente possam ser compreendidas com base nestas imagens da alquimia.

No sexto capítulo, serão apresentadas as análises feitas de quatro filmes: A Festa de Babette, Navigator, uma odisséia no Tempo, Um Beijo Roubado e Stalker. Inicialmente será relatado de forma mais detalhada a metodologia utilizada para as análises, dando ênfase ao significado e à importância de uma abordagem simbólica no trato com as imagens e posteriormente será apresentado cada filme separadamente.

## Capítulo 1 - O Cinema

### 1.1 - O cinema e as projeções da psique

Uma grande parcela dos seres humanos está formando sua inteligibilidade do mundo a partir das imagens e sons das produções de cinema e televisão, diferente de séculos anteriores onde a linguagem oral escrita dominava. A fotografia já foi um elemento transformador das artes, porém o cinema, além disso, tem exercido uma enorme influência na cultura. O cinema pode tornar visível aquilo que não víamos – e talvez nem pudéssemos ver – antes do seu surgimento. Ele efetivamente nos ajuda na descoberta do mundo. (Monteiro, 1996). A partir do advento do cinema, pudemos entrar em contato não só com o pensamento humano, mas também com suas ações.

Entre os espectadores e a indústria cinematográfica existe uma distância enorme preenchida por altas técnicas e seus consequentes custos. Isso faz com que raramente uma pessoa comum seja o produtor deste tipo de arte. Ela é excluída do fazer, assumindo o papel de quem assiste, mas não sob uma forma passiva. Está, de fato, tendo a chance de ser provocada não só em pensar ativamente, mas também em entrar em contato com suas emoções e sentimentos.

Em um filme, há uma história, composta de fatos e personagens. Um filme de ficção conduz o espectador a uma espécie de estado onírico: sua consciência é rebaixada e ele pode, caso seja envolvido com o enredo e os personagens, viver por algum tempo o que ocorre ali, tal como acontece no sonho, transcendendo suas limitações físicas no tempo e no espaço, projetando a si mesmo.

Epstein (in: Xavier, 1983), que além de cineasta e teórico também era um poeta, apontou as similitudes entre a linguagem fílmica e o discurso do sonho. Assim também o fez Robert Desnos (1966), cunhando a expressão “situação cinema”, para definir uma fronteira entre a vigília e o sono, como forma de obter prazer compensatório para os problemas do dia-a-dia. Outros estudos relativos à psicanálise do cinema se referiram a temas como: a passividade do espectador, a ausência de espírito crítico, o isolamento anônimo, o voyeurismo, as questões relativas ao inconsciente da sociedade patriarcal estruturando a forma do cinema, a destruição do prazer como arma política, etc.

David MacDougall (1995) diz que nossa leitura de um filme e nossos sentimentos sobre ele é a todo o momento o resultado de como experimentamos o complexo campo orquestrado pelo cineasta – dependendo de quem nós somos e o que trazemos para o filme. Com respeito à questão da comunicação ser uma “orquestração” e o cinema ser considerado um conjunto de fatores criado com diversos propósitos, mas também o da comunicação, podemos citar os teóricos da Escola de Palo Alto (pesquisadores de formação antropológica e psiquiátrica: Gregory Bateson, Erving Goffman, Edward T. Hall, Ray Birdwhistell, Don Jackson, Paul Watzlawick e Albert Scheflen) que, segundo Winkin (1988), definem a comunicação como um processo social permanente, integrando múltiplos modos de comportamento: a palavra, o gesto, o olhar, a mímica, o espaço individual. Embora seja possível estabelecer articulações entre os estudos linguísticos e os da psicologia, já que um e outro abordam os sentidos e as significações, uma revisão completa das reflexões e teorias conhecidas hoje em dia sobre o tema não seria compatível com o objetivo e porte deste trabalho, portanto, os autores citados aparecem apenas como exemplo da complexidade do assunto.

Ainda como forma de assinalar o quanto o cinema hoje em dia tem sido estudado e considerado fonte de transformação para seus espectadores não podemos deixar de notar que, fora do contexto acadêmico, mas dentro do que talvez pudéssemos classificar como “auto-ajuda” ou “senso comum popular” está começando a surgir de forma incisiva uma linha terapêutica chamada “Cinematherapy”. Os trabalhos estão sendo estruturados na crença de que, quando somos atingidos por uma subjetividade diferente da nossa, algo se modifica e para tal, os terapeutas recomendam que as pessoas assistam a determinados filmes, conforme seus conflitos.

Em função deste tipo de abordagem, encontramos hoje vários autores com obras tais como: John W. Hesley and Jan G. Hesley (“Rent Two Films and Let's Talk in the Morning: Using Popular Movies in Psychotherapy” - Kindle Edition, 2001) Nancy Peske and Beverly West (“Cinematherapy for Lovers: The Girl's Guide to Finding Inspiration One Movie at a Time” – Delta, 2003) Gary Solomon (“The Motion Picture Prescription: Watch This Movie and Call Me in the Morning: 200 Movies to Help You Heal Life's Problems” - Aslan Publishing, 1995) entre outros. Independente da credibilidade e validade deste tipo de trabalho, uma vez que ainda não foi estruturado e definido enquanto método e nem foram feitas pesquisas para estudar seus efeitos, o surgimento e sucesso de

vendas destas obras, reforça a ideia de que o cinema está sendo pensado como elemento de transformação.

Um filme até pode ser pensado, mas também é percebido e pode constituir-se como forma de conhecer o mundo e existir nele, agindo de forma análoga à imaginação, estando condicionado a fatores subjetivos que dizem muito mais respeito à associação mental livre de ideias do que aos fatos concretos externos. A arte, como a ciência, é um meio de assimilação do mundo, um instrumento para conhecê-lo.

Ao aceitar o cinema como forma de conhecer o mundo, devemos refletir sobre qual é a dimensão deste mundo do qual estamos falando. Tanto no caso da fotografia quanto no cinema, há uma tendência em dizer que tentam retratar a realidade. No cinema, esta suposição se intensifica ainda mais em função da temporalidade da imagem, através do movimento que é propriedade essencial da realidade. Este suposto retrato da realidade foi motivo de intenso debate entre teóricos do cinema e defensores do seu papel transformador da humanidade. Essa discussão decorre da inegável dicotomia entre filmes comerciais e filmes como forma de arte e com um caráter poético. Uma visão unilateral de que o cinema está somente ligado ao entretenimento levaria os produtores a procurar satisfazer uma forma de desejo do que as pessoas querem ver.

Porém, do outro lado desta afirmação, não podemos esquecer do cinema enquanto forma de arte. Hoje em dia não há mais quem possua argumentos sólidos contra esta afirmação e pretendemos, portanto, tratá-lo como tal em nossa análise. Escreveu Tarkovski:

(...) “A Experiência do autoconhecimento ético e moral representa, para cada um, o único objetivo da vida e, em termos subjetivos, ela é vivenciada a cada vez como algo novo. (...) E assim, a arte, como a ciência, é um meio de assimilação do mundo, um instrumento para conhecê-lo ao longo da jornada do homem em direção ao que é chamada “verdade absoluta”.” (TARKOVSKI, 2002, p.39)

Epstein (in: Xavier 1983) afirma que: “Não olhamos a vida, nós a penetramos”. Em seu conceito de “fotogenia”, ressalta o aspecto poético no movimento das coisas que só ao cinema cabe revelar.

Para André Basin (in: Xavier, 1977), o cinema é uma forma de representação como um “decalque do mundo”. Para ele, o *continuum* da vida é que deveria ser representado, com um olhar que respeitasse os dados constitutivos de uma situação em bloco, sem que fosse maculado e, ao mesmo tempo, fixando no filme a qualidade de cada momento enquanto duração vivida.

MacDougall (1995) afirma que não é necessário que os dispositivos narrativos utilizados para que se crie uma identificação do espectador com o filme estejam presentes. Portanto, seja em filmes de ficção ou em documentários, a identificação subjetiva pode ocorrer na narrativa sob suas diversas formas, porque o significado de um filme nunca é somente linear, também é corporal, ligado diretamente aos conflitos e não sendo, portanto, capaz de nos levar a uma conclusão inequívoca.

Uma visão unilateral de que o cinema está somente ligado ao entretenimento, levaria os produtores a procurar satisfazer uma forma de desejo do que as pessoas querem ver. Segundo Bromhead (1993), sob esta ideia, a veiculação dos filmes acaba também sendo regida por concepções estéticas do público comum, ou seja, os produtores querem filmes que fiquem atraentes ao público em geral.

Independente da temática abordada, um filme que possibilita a participação afetiva do espectador permite que as transferências que possam estar sendo operadas entre sua psique e o filme, o remetam a uma temporalidade circular - presente e memória - qual no pensamento mítico-religioso, atuante na Humanidade em numa época em que a cultura não era tão separada da Natureza.

O cinema nos liberta do tempo ao qual estamos habituados em viver. Com a aceleração ou a câmera lenta, mudamos nossa perspectiva espaço-temporal. Epstein fala sobre as “contrações cinematográficas do tempo”:

“O cinema não explica apenas que o tempo é uma dimensão dirigida, correlativa das dimensões do espaço, ele explica também que todas as estimativas dessa dimensão só têm um valor particular.”

(EPSTEIN in: Xavier 1983, pg. 290)

A evolução da tecnologia naturalmente implicou em uma interiorização da magia por parte dos indivíduos. Essa magia, segundo Edgard Morin, deixa então de ser crença e passa a se tornar sentimento.

“A consciência racional e objetiva obrigou a magia a recuar até a sua toca. E assim, de uma vez, se hipertrofia a vida interior e afetiva.”

(MORIN in: Xavier, 1983, p.148)

(...) “No seio do universo estético, por e através das obras imaginárias, um vai e vem de reconstrução mágica e um vai e vem de destruição mágica pelo sentimento. A obra de ficção ressuscita a magia e ao mesmo tempo a transmite.”

(MORIN in: Xavier, 1983 p.157)

Vivências autênticas de sentimento, emoção, alegria e tristeza, dúvida e indignação... verificar a existência da beleza e dignidade humana, bem como do horror e desrespeito independente das circunstâncias... Isso tanto pode acontecer numa ficção quanto num documentário desde que esta circularidade aconteça e permita ao expectador sair de seu tempo linear e lógico. O cinema seja ele de ficção ou documentário é, portanto, uma experiência individual e ao mesmo tempo compartilhada que pode acolher as projeções de nossa psique (Hauke & Alister, 2001).

Assistir filmes e analisá-los representa também a vontade de entender a nossa sociedade, que está se educando por imagens e sons, pois o cinema, como qualquer forma de expressão humana, oferece total condição para que elementos culturais se expressem.

Assistir filmes provoca nossa noção de identidade:

“Seja para melhor ou para pior, o cinema, em seu registro e reprodução de seres, sempre os transforma, os recria numa segunda personalidade, cujo aspecto pode perturbar a consciência ao ponto de fazer com que ele se pergunte: Quem sou eu? Onde está minha verdadeira identidade? E ter de acrescentar ao “penso, logo existo”, o “porém não penso em mim do modo como existo” e uma atenuante singular à evidência do existir.” (EPSTEIN in: Xavier, 1983)

Edgar Morin (1997) enfatiza a “participação afetiva” do espectador, sendo esta um processo de projeção-identificação tal qual ocorre na vida normalmente, não só no cinema. Segundo o autor, nossas percepções são trabalhadas por nossas projeções, sendo que as imagens são modeladas pelas aspirações, desejos, medos, terror, pois na verdade os projetamos em todas as coisas e seres.

“Representamos um papel na vida, não só perante os outros, mas também (e sobretudo) perante nós próprios. O vestuário (esse disfarce), o rosto (essa máscara), as palavras (essa invenção), o sentimento da nossa importância (essa comédia), tudo isso alimenta, na vida corrente, esse espetáculo que damos a nós próprios e aos outros, ou seja, as projeções-identificações imaginárias. Na medida em que identificamos as imagens da tela com a vida real, pomos as nossas projeções identificações referentes à vida real em movimento. Em certa medida, vamos lá encontrá-las.” (MORIN in: Xavier 1983 p. 151)

Ver filmes nos possibilita entrar em contato com o olhar do outro. Nosso mundo interno precisa ver-se refletido nas referências do mundo externo, trazido pelo outro, para que possamos nos reconhecer como sujeitos desta mesma história que está sendo retratada na tela.

## **1.2 - Cinema e Psicologia Analítica**

Acredito que a função do filme vai muito além do que se pretende e que é possível uma abordagem diferente das questões inconscientes subjacentes ao cinema da maneira como foram abordadas até o momento. Mesmo se ficarmos presos à história durante o tempo em que ela nos é contada e se desenrola em nosso pensar, existirá outro tempo, entrelaçado do passado, presente e futuro, que possibilita que os símbolos relacionados dentro da perspectiva desejada nos transportem para dentro do que foi escolhido para ser mostrado, enquanto o que pode ter sido de certa forma escolhido para ser omitido também pode estar presente. Este nível não é do entendimento, mas é um nível mais parecido com um estado poético, mais profundo e completamente inconsciente. A

comunicação se daria num nível não acessado racionalmente pelo pensamento, mas pelo sensível em cada um de nós.

Um dos arcabouços teóricos que utilizarei nas análises fílmicas deste trabalho é baseado na teoria de Jung (1875-1961), pois acredito que três grandes conceitos de sua teoria analítica podem nos oferecer uma estrutura interessante para a análise da mídia visual em geral:

1) As imagens que surgem nos sonhos, mitos, contos e nas formas expressivas das artes em geral são frequentemente projeções de conteúdos arquetípicos inconscientes.

2) Existe um inconsciente coletivo onde estas imagens são consteladas.

3) A possibilidade de que estas imagens acessem a consciência promove um gradual desenvolvimento do nosso senso de si mesmo (identidade)

Dentre os teóricos que buscaram uma visão de ser humano que fosse a mais abrangente em relação às manifestações culturais de todos os tempos, Jung foi quem se dedicou ao estudo da alma humana através de imagens de sonhos, mitos e símbolos da cultura, por acreditar que a atuação do inconsciente se dava através de várias linguagens.

Identificar nesta linguagem moderna de imagens e sons do cinema, a presença de elementos arcaicos e ao mesmo tempo atuais, como é o caso dos temas arquetípicos, pode corroborar a teoria de Jung de que o inconsciente possui elementos inerentes ao ser humano em qualquer tempo e lugar. A relação entre o objeto e o símbolo é abstrata e desconhecida, possuindo um caráter paradoxal, pois estabelece ao mesmo tempo relações com o irreal e permite uma adaptação do ser humano à realidade. Sem a linguagem simbólica, o conteúdo dos arquétipos não seria difundido e expresso e, desta forma, este espaço imaginário do inconsciente não poderia fazer sua mediação com o espaço real. (Jung, 1991a).

Em alguns filmes, as imagens arquetípicas podem aparecer sob a forma de personagens criados. Em outros, elas podem estruturar a história contada. Mesmo quando não somos capazes de identificar estas imagens, elas atuam de maneira inconsciente. De qualquer forma, mesmo quando não é a intenção do cineasta que isso aconteça, como tudo o que emerge do inconsciente não depende de nosso desejo ou intenção, isso simplesmente acontece e pode vir à tona para a consciência não

diretamente através da percepção, mas como influência em nossa maneira de ser, sendo, portanto, um elemento transformador.

Os estudos de Joseph Campbell (2007), inicialmente baseados em Jung, apontaram que se existem diferenças entre as diversas mitologias e religiões da humanidade, existem também semelhanças e o Herói é um arquétipo presente em todos os mitos.

Com base nesse trabalho, Christopher Vogler (1998) publicou uma espécie de manual para roteiros cinematográficos (*The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*) que rapidamente fez grande sucesso. A percepção de que todas as histórias consistem de poucos elementos estruturais que são encontrados em mitos, contos de fadas e sonhos, inspirou não só a realização de obras cinematográficas, como também lançou uma nova luz sobre o cinema, na forma de interpretação de obras anteriormente realizadas. Alguns exemplos desse tipo de reinterpretação dos filmes sob a perspectiva do Herói são as obras de Voytilla (1999) Izod (2001), Hauke & Alister (2001), Waddell (2006) e Hirschberg (2009), além de inúmeros artigos encontrados em periódicos avulsos, sendo importante mencionar um número da revista *Spring - Journal of Archetype and Culture* (a mais antiga revista especializada em estudos junguianos) de 2005, dedicado exclusivamente ao cinema.

### **1.2.1 - Joseph Campbell e a jornada do herói**

Jornada do herói é o nome dado a um padrão de narrativa identificado pelo estudioso americano Joseph Campbell, que aparece em dramas, narrativas, mito, rituais religiosos, por estar presente no desenvolvimento psicológico de cada um. Ele descreve a aventura típica de arquétipo conhecido como “Herói”, a pessoa que sai e realiza grandes atos em nome de um grupo, uma tribo ou civilização. Sua obra “*O Herói de Mil Faces*” sugere que o herói pode ter muitas faces, mas sua história é sempre a mesma, ou seja, existe um padrão.

“O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. Eis por que falam com

eloqüência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce. O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno — aperfeiçoado, não específico e universal —, renasceu. Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte (como o declara Toynbee e como o indicam todas as mitologias da humanidade), retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu.” (CAMPBELL, 2007 p 28)

As fases desta jornada, identificadas por Vogler, se configuraram da seguinte maneira:

#### 1. APRESENTAÇÃO – O MUNDO COMUM

O herói é apresentado num determinado ambiente, cotidiano, hereditariedade e história pessoal.

#### 2. O CHAMADO

Algum tipo de polaridade na vida do herói o impulsiona em direções diferentes e isso causa conflito abalando a situação. Há pressões externas ou internas que o herói deve enfrentar.

#### 3. A RECUSA DO CHAMADO

O herói sente o medo do desconhecido e tenta afastar-se da aventura, no entanto este é um breve momento. Alternativamente, outro personagem pode expressar a incerteza e o perigo pela frente.

#### 4. A REUNIÃO COM O MESTRE

O herói encontra-se com outro personagem que proporciona treinamento, equipamento ou conselhos que ajudarão na aventura. Alternativamente, o herói encontra algum tipo mágico de fonte de coragem e sabedoria.

## 5. A PRIMEIRA PASSAGEM

O herói se compromete em deixar o mundo ordinário e entra em uma nova região ou condição com valores e regras desconhecidas. Isso normalmente acontece impulsionado por fatores externos. Não há uma mudança física necessária, mas uma mudança de condições.

## 6. TESTES, ALIADOS E INIMIGOS

Uma vez inserido no misterioso e desconhecido, o herói é testado através de desafios e tarefas contra inimigos menores e define quais são suas habilidades no mundo especial às vezes com a ajuda de aliados. Pode ser também uma continuação do treinamento do mestre. Este teste diz respeito ao seu caráter.

## 7. A ENTRADA NA CAVERNA PROFUNDA

Uma vez que o herói e seus aliados estejam preparados para o grande desafio do mundo especial, se dirigem para o local onde o confronto ocorrerá. Ajustes finais são realizados, planos e estratégias de aproximação.

## 8. A PROVAÇÃO

O herói confronta a morte ou enfrenta seu maior medo ou desafio. Ele deve morrer para renascer. Isto pode acontecer de diversas maneiras: o final de um relacionamento, a ruína de um negócio, a morte de uma velha personalidade... que ele sempre supera.

## 9. A RECOMPENSA

Como consequência por ter renascido, o herói toma posse do tesouro ou do prêmio que ganhou enfrentando a morte. O prêmio pode não ser necessariamente material. Pode haver algum tipo de comemoração porque não deverá haver perigo de perder o tesouro.

## 10. O CAMINHO DE VOLTA

Uma vez que a recompensa foi obtida e os conhecimentos adquiridos, o herói enfrenta uma escolha: poderá permanecer neste mundo especial ou retornar ao mundo comum. A maioria escolhe retornar. Ele é orientado para concluir a aventura, deixando o mundo especial para se certificar de que o tesouro será trazido para casa.

## 11. A RESSURREIÇÃO

O herói é testado duramente mais uma vez ao se aproximar da volta para casa. Ele é purificado por um último sacrifício, outro enfrentamento da morte com subsequente renascimento, mas desta vez de maneira mais elaborada e completa antes de voltar completamente ao mundo comum. Pela ação do herói, as polaridades que estavam em conflito no início são finalmente resolvidos.

## 12. O RETORNO COM O TESOURO

O herói volta para casa ou continua a viagem, tendo alguns elementos do tesouro que tem o poder de transformar o mundo da mesma forma como o herói foi transformado.

## **A JORNADA DO HERÓI**



Vogler acentua continuamente o fato de que seguir as orientações do mito de forma demasiado rígida pode levar a uma estrutura rígida, pouco natural, e há o perigo de ser demasiado óbvio. O mito de herói é um esqueleto que deve ser mascarado com os detalhes da história individual, e a estrutura não deve chamar a atenção para si. A ordem das fases do herói como apresentadas aqui é apenas uma das muitas variações – os estágios podem ser excluídos, adicionados e misturados sem perder a qualidade de sua estrutura. Os valores presentes no mito é o que é importante. As imagens da versão básica – jovens heróis que procuram espadas mágicas de assistentes antigos combatem a dragões do mal em profundas cavernas, etc. – são apenas símbolos e podem ser alterados infinitamente para se adequar o enredo.

O velho sábio pode ser um xamã real ou o assistente, mas ele também pode ser qualquer tipo de tutor ou professor, médico ou terapeuta, chefe bom e justo, sargento, pai, avô, etc. Os heróis

modernos podem não ser entrar em grutas e labirintos e efetuar lutas com feras míticas, mas podem ir para o espaço, para o fundo do mar, podem penetrar em si próprios, ou nas ruelas da cidade moderna.

O mito pode ser usado tanto para uma história em quadrinhos mais simples ou um drama mais sofisticado. Ele cresce e amadurece conforme novas experiências são incorporadas em sua base. Alterar o sexo e idade dos caracteres principais apenas os torna mais interessantes e permite que cada vez mais sejam criadas teias de compreensão entre eles. Os caracteres essenciais podem ser combinados ou divididos em vários números para mostrar diferentes aspectos da mesma ideia. O mito é facilmente traduzido em dramas contemporâneos, comédias, romances ou aventuras de ação, já que é possível substituir seu contexto original por equivalentes modernos sem perdas.

### 1.2.2 - A linguagem cinematográfica e a linguagem onírica

*“Se o cinema é parente consanguíneo do sonho e o sonho é a malha em que o inconsciente se tece, então cinema e inconsciente se irmanam.”* (Santaella apud Droguet, 2004)

O sonho é uma experiência individual e inconsciente e um filme é um trabalho coletivo, produto de uma experiência social e consciente, mas no decorrer deste trabalho, se tornará mais claro a maneira como tanto as imagens oníricas quanto as que aparecem em um filme podem ter sido geradas no inconsciente. Porém, neste momento, serão ressaltadas apenas as similaridades entre o cinema e o sonho no que diz respeito à sua linguagem.

Inicialmente existe um aspecto bem banal: o escuro da sala de projeção análogo ao fechar dos olhos no sono e o enredo do filme similar ao sonho em si. Outro aspecto a ser considerado é o enquadramento, ou seja, nas imagens que foram escolhidas para serem retratadas. Tanto no sonho, quanto no filme, enquadrar implica em ter deixado algo de fora, mas que continua a existir. Aquela imagem foi eleita entre tantas. O que é retratado pode possibilitar a suposição do todo que ficou de fora. É como um recorte escolhido de algo maior, uma janela para um mundo incomensurável (Xavier, 2005).

Assim como o sonho, um filme pode ser visto não apenas como um discurso composto de elementos ou então de um espaço onde as coisas possuem seu lugar. No filme ou no sonho, a presença

de cada elemento tem seu ritmo e pode ser geradora de uma experiência nova no mundo visível. Cada imagem é importante se constituindo como camadas inseparáveis no tempo, nenhuma parte devendo ser destacada ou privilegiada.

O filme, como o sonho, traz os fatos narrados de forma que o objetivo pode não ser simplesmente mostrar algo, mas também significar algo. Pode não ser um simples testemunho, um registro de algo que existe, mas também uma tentativa de sua compreensão. Se o significado existir, o papel da arte, assim como do sonho, será trazê-lo à tona através da representação. Não necessariamente explicitá-lo, mas abrir essa possibilidade. A aparência realista da imagem cinematográfica é uma questão de ponto de vista. Nos filmes que se assemelham a sonhos, a comunicação se dará de alma a alma, como afirmou Luís Buñuel (1900-1993) ao defender o expressionismo no cinema. Desta forma, a superfície material é atravessada e é atingida uma comunicação direta dentro de cada um de nós.

Nossa leitura de um filme e nossos sentimentos sobre ele é a todo o momento o resultado de quem nós somos e o que trazemos para o filme. Assim também, toda interpretação de sonho é uma hipótese, apenas uma tentativa de ler um texto desconhecido onde muitas vezes os caracteres se mostram estranhos aos olhos que tentam decifrá-los. Muitas vezes, a nossa não compreensão do sonho ou do filme se deve ao nosso ego unilateral e à nossa abordagem por demais verbal, por estarmos tão acostumados em tentar estabelecer uma coerência neste nível. Neste caso, o ideal é entrar em contato com as imagens sem forçar interpretações. A compreensão é um processo subjetivo e não apenas racional, mas também emocional e sentimental.

Visto que o material utilizado pelo cinema tem total afinidade com o material dos sonhos, não é raro encontrarmos filmes que utilizam esta falta de lógica racional ao construir a narrativa, similar ao sonho. Um filme que se aproxima do sonho não se preocupa em apresentar um mundo estabilizado entre frustrações e desejos de forma comportada. Neste tipo de filme, assim como no sonho, não há preocupação com verossimilhança e com regras de percepção comum. Tudo pode ser fruto de intervenção: a estrutura das imagens, a construção do tempo e do espaço. Não há uma preocupação com o tipo de provocação que está sendo gerada. Ela acontece. Não há tampouco uma preocupação em gerar conforto através de regras. Ao contrário, o espectador ou o sonhador muitas vezes pode ver-se frustrado ao esperar uma narração que não tenha referências claras de espaço e

tempo. A todo o momento podem surgir discontinuidades e uma coisa vira outra. Objetos somem, pessoas aparecem, cenários mudam radicalmente, cores se transformam, tudo é possível:

“A analogia entre a linguagem do filme e o discurso do sonho não se limita a esta dilatação simbólica e sentimental do significado de certas imagens. Tanto quanto o filme, o sonho amplia, isola detalhes significativos, produzindo-os no primeiro plano dessa atenção que eles mobilizam inteiramente. Do mesmo modo que o sonho, o filme pode desenvolver um tempo próprio, capaz de diferir amplamente do tempo da vida exterior, de ser mais lento ou mais rápido que este. Todas essas características em comum desenvolvem e apóiam uma identidade fundamental de natureza, uma vez que ambos, filme e sonho, constituem discursos visuais. Donde se pode concluir que o cinema deve transformar-se no instrumento apropriado à descrição dessa vida mental profunda da qual a memória dos sonhos, mesmo que imperfeita, nos dá um bom exemplo”.

(EPSTEIN in: Xavier 1983 p. 297)

Em 1929, Luís Buñuel associou-se a Salvador Dali para escrever o roteiro do filme *Un Chien Andalou* (Um Cão Andaluz). O ponto de partida foi uma imagem onírica. Por meio de uma espécie de ampliação desta imagem, foram obtendo outras imagens que brotavam espontaneamente, atualizando as precedentes e se atualizando nas seguintes até que por fim compuseram um todo contínuo, imitando a articulação dos sonhos (Deleuze, 1990).

Alain Resnais em início de carreira lançou dois filmes cujas temáticas não se tratavam de sonhos, mas do tempo e da memória: *Hiroshima Meu amor* (*Hiroshima Mon Amour*, 1959) e *Ano Passado em Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1951). Embora estes filmes não retratassem sonhos, utilizaram uma forma de discurso onírico, fugindo das referências tradicionais no que se refere à linguagem.

O filme não necessita ser conduzido totalmente no formato onírico. Esse recurso pode aparecer apenas em algumas cenas, exatamente para ser um elemento de subversão de todo o resto e também como forma de questionar a realidade. A lista de filmes que empregam essa estrutura é enorme: alguns foram mais populares e satisfizeram um público que habitualmente se sente atraído pela

beleza das imagens; outros foram assistidos apenas pelas pessoas que já mostravam afinidade com a obra do diretor e, dessa forma, foram capazes de se deixar conduzir pela narrativa proposta.

Desde o invento do cinema, muitos filmes poderiam ser citados como exemplos que contêm uma narrativa onírica, bem como muitos diretores e roteiristas fizeram e fazem disto sua marca pessoal. Podemos citar entre tantos, Peter Greenaway, David Lynch, Andrei Tarkovsky, Sokurov, porém lembrando que outros não menos importantes poderiam também aqui ser citados.

Ao assistir um filme, podemos ficar presos à narrativa durante o tempo em que ela nos é contada e se desenrola em nosso pensar, podemos estabelecer relações coerentes de tempo e espaço com certa dose de causalidade, mas existirá também outro tempo e também outro espaço, cheio de dobras e texturas... que nos provocará inconscientemente. Este pode ser um efeito transformador do cinema. Tal qual um conto de fadas, ou um mito, ou qualquer outra forma de arte, o cinema dirige-se ao inconsciente em sua própria linguagem.

## Capítulo 2 - C. G. Jung e o processo de individuação

Desde o início de sua carreira como psiquiatra, Jung (1985a) acreditava que, tanto nos doentes mentais, quanto nas pessoas ditas normais, ocorriam processos psíquicos paralelos aos conscientes, que determinavam grande parte de seus comportamentos, fossem estes estranhos ou normais. A consciência parecia ser apenas uma camada que cobria uma área desconhecida.

Utilizando a psicanálise a princípio, para reforçar suas descobertas, Jung também concebeu que a vida psíquica do homem não se resumia aos seus processos conscientes, mas sua maneira de entendê-los era diferente. A todos os conteúdos inconscientes cuja origem possa ser reconhecida no passado do indivíduo, Jung denominou *inconsciente pessoal*.

Entretanto, Jung também se deparou com outro tipo de conteúdo inconsciente. Percebeu que o inconsciente produzia imagens que não poderiam ser explicadas com base nas experiências do indivíduo e que, geralmente, possuíam um caráter mítico que se apresentava de maneira semelhante em toda parte e em todos os indivíduos. A estes conteúdos, Jung (1985a) denominou primeiramente *inconsciente coletivo* e, posteriormente, *psique objetiva*, já que não diz respeito a uma subjetividade.

Investigando este tipo de material, Jung (1980) concluiu que, assim como o corpo humano é produto de um longo processo evolutivo, nossa mente inconsciente também poderia se constituir de forma análoga. Ao nascer, nosso cérebro já teria uma estrutura que foi elaborada ao longo de milhares de anos e representaria esta evolução. Assim também nossa mente inconsciente teria sua história que foi construída através das experiências psíquicas que o ser humano repetiu incessantemente, durante toda a sua evolução. Nossa psique seria moldada e influenciada por estas experiências da humanidade em toda a sua história de desenvolvimento, o que condicionaria nossa maneira de apreender e lidar com situações características e significativas para o ser humano, tais como: o nascimento, a morte, a luta contra perigos, a maternidade ou paternidade, a união com um companheiro, a competição...

Acreditando que a psique tenha esta conformação básica presente em todos os seres humanos, denominada *inconsciente coletivo* é que Jung (1980), procura explicar o fenômeno de alguns temas se repetirem no mundo inteiro, além de explicar porque os doentes mentais podem reproduzir as

mesmas imagens e associações que são encontradas em textos antigos aos quais os mesmos nunca teriam acesso.

Segundo Jung (1980), o que se transmitiria de alguma forma não são imagens, ou ideias inatas, mas caminhos que na verdade são potencialidades, predisposições, possibilidades de ação que permitiriam ao homem experimentar e responder ao mundo de uma mesma forma: o que se transmite é a capacidade de ter tais imagens. A estas matrizes humanas, denominou *arquétipos*.

Uma vez que os instintos são fatores impessoais e hereditários que atuam independentemente à conscientização, os arquétipos podem ser entendidos de forma análoga e podem inclusive ser considerados como imagens inconscientes dos próprios instintos, representando o modelo básico do comportamento humano.

Os arquétipos seriam então matrizes do *inconsciente coletivo*, constituindo-se em temas que fazem parte da espécie humana como alguns comportamentos biológicos também o são: comer, reproduzir-se, dormir... Estes temas aparecem representando o herói, a mãe, o pai, a criança, o mestre, o discípulo, a busca do tesouro, a luta contra o inimigo... Os arquétipos seriam todas as possibilidades de atuação psíquica que o ser humano já teria ao nascer, que seriam realizadas ao longo de sua vida. Embora o potencial arquetípico seja igual em todos os seres humanos, a realização deste potencial não acontece de maneira uniforme entre todos os indivíduos, porque cada um estará inserido em um contexto diferente de mundo. Interferem aí os aspectos ambientais, raciais, culturais, familiares... lidando de forma particular com cada situação típica da vida.

“O inconsciente fornece, por assim dizer, a ‘forma’ arquetípica, que é em si mesma vazia e, por isso, inimaginável. No entanto, da parte do inconsciente, essa forma logo estará sendo preenchida com material imaginado, aparentado e semelhante, tornado perceptível” (JUNG apud Jacobi, 1986, p.72)

“O conceito de arquétipo foi tantas vezes mal entendido que é difícil falar dele sem que devamos explicá-lo sempre de novo. E derivado da variada e repetida observação de que, por exemplo, os mitos e contos de fadas da literatura mundial contêm motivos determinados que aparecem sempre e em todos os lugares. Estes mesmos motivos nós os encontramos nas fantasias, sonhos,

delírios e alucinações do homem de hoje. Essas imagens e associações típicas são designadas representações ou ideias arquetípicas. Quanto mais nítidas forem, tanto mais virão acompanhadas de tons sentimentais bem vivos. Isto lhes dá um especial dinamismo no âmbito da vida psíquica. São impressionantes, influenciam e fascinam. Têm sua origem no arquétipo que em si é uma forma irrepresentável, inconsciente e pré-existente que parece ser parte da estrutura hereditária da psique e que pode manifestar-se, por isso, como fenômeno espontâneo em qualquer lugar. De acordo com sua natureza instintiva, o arquétipo serve de base aos complexos de cunho afetivo e participa de sua relativa autonomia. O arquétipo é também o pressuposto psíquico das afirmações religiosas e determina o antropomorfismo das imagens de Deus. Mas isto não é razão suficiente para qualquer juízo metafísico, seja positivo ou negativo. “ (JUNG 2000a §847)

Teoricamente, não seria possível definir o número de arquétipos, pois eles estão presentes em todas as situações da vida. Entretanto, geralmente podem ser melhor percebidos nos símbolos que emergem de comportamentos e vivências que se aglomeram em torno dele, formando o que foi denominado de *Complexo* por Jung. Quando estes acontecimentos arquetípicos, tipicamente humanos, fazem parte da vida de uma pessoa, o inconsciente em sua dimensão coletiva, tenderia a manifestar-se através de certas imagens típicas de natureza simbólica.

“O arquétipo é em si mesmo inobservável, mas gera efeitos que tornam possíveis as observações: as imaginações arquetípicas. Só depois de ter recebido uma forma, manifestada pelo material psíquico individual, é que ele se torna psíquico e penetra na atmosfera do inconsciente. Foi então atualizado e tornado imagem na matéria psíquica consciente.” (JACOBI, 1986, p 40)

Nada se pode dizer sobre o que é inconsciente, portanto, para relacionar-se com o consciente, esta dimensão humana-coletiva teria que utilizar-se de imagens, de símbolos arquetípicos, já que a percepção ou a sensação não têm referências concretas para tal. O símbolo é a forma como a energia do arquétipo aparece. Funcionaria como um elo entre a consciência e o inconsciente, uma vez que, o arquétipo em si não é consciente. Na medida em que se torna consciente através do símbolo, confere uma forma mais definitiva aos conteúdos da consciência.

Qualquer tentativa de interpretação dos arquétipos constitui-se apenas em uma possibilidade, já que refere-se a imagens primordiais, anteriores à consciência da forma como a vivenciamos hoje. Porém, considera-se que estas imagens vindas do inconsciente, seja em sonhos ou nas artes ou mesmo na lembrança de um conto de fadas preferido da infância, estão expressando algo do processo psíquico do indivíduo, permitindo, desta forma, uma espécie de diálogo com ele.

Jung (1980) dedicou especial atenção aos arquétipos da *Persona*, *Sombra*, *Anima*, *Animus* e *Self*, tendo em vista a importância de suas manifestações na dinâmica psíquica de todos os indivíduos.

Conforme se relaciona com o mundo exterior, o indivíduo necessita de constantes adaptações. A *Persona* é o arquétipo envolvido na adaptação do indivíduo a esta realidade exterior e à coletividade. É a máscara social, compatível com aquilo que a sociedade exige. É a roupa que devemos usar sempre, seja a de uso diário, ou a que usamos em situações especiais.

Essa máscara pode ser confundida com o próprio eu: por vezes pode ser difícil reconhecer que não passa de uma personagem social, adequada àquilo que a sociedade precisa e espera. Quando é muito rígida, o indivíduo desenvolveria um “pseudo-ego”, que é um padrão de personalidade estereotipado. Quando muito frágil, há a recusa em aceitar qualquer exigência ou adaptação coletiva e freqüentemente torna a pessoa rebelde e insegura. Portanto, ter uma *Persona* malformada é tão problemático quanto seu oposto, ou seja, uma *Persona* rígida demais.

As regras do grupo sociais são impostas e, na infância, o indivíduo tem que adaptar-se para ser aceito. Isto é o que ele, de certa forma, escolhe ser. Porém, os aspectos da personalidade que não estão adequados, ou seja, que parece não estar de acordo com os valores coletivos, tem que ser deixados de lado para atender a esta sua escolha. Estes são reprimidos e ficam no nível do inconsciente pessoal, porque dizem respeito somente àquela pessoa e constituiriam o que Jung chamou de *Sombra*. Esta se constitui, portanto a partir das qualidades reprimidas, não aceitas ou não admitidas porque seriam incompatíveis com as que foram escolhidas. Segundo Whitmont (1985), a Sombra refere-se à parte da personalidade que foi reprimida em benefício do ego ideal.

Como a sombra é formada a partir da pressão social, conseqüentemente pode ter muitos aspectos positivos também, por exemplo, quando algum aspecto de criatividade ocorre na criança “na hora errada”, ou seja, quando os dons artísticos têm que ser reprimidos porque o ideal social é a

intelectualidade ou as condições socioeconômicas não favorecem este tipo de expressão, priorizando a sobrevivência básica.

Como a coletividade e a individualidade são um par de opostos, há um relacionamento de oposição e compensação entre a *Sombra* e a *Persona*. Quanto mais clara a *Persona*, mais escura a *Sombra*. Com o decorrer do desenvolvimento, o ego tem que diferenciar o que se constitui como *nós mesmos* separados das exigências externas *feitas a nós*. Desta maneira, verificamos que, *Sombra* e *Persona* seriam constituintes do desenvolvimento do ego e sua existência ou sua necessidade é um fato arquetípico geral, porque sua formação acontece no choque entre a coletividade e a individualidade e isto corresponde a um padrão humano geral.

Como um arquétipo que reflete a tendência inata de adaptação diante do social, a sombra possui elementos do coletivo. A relação do indivíduo com a sociedade é dialética, ou seja, há influência mútua. Neste caso, podemos dizer que então existe uma sombra pessoal e também uma sombra coletiva, que será formada na medida em que um grupo social é composto de vários indivíduos e suas normas de convivência. A sombra coletiva aparece a partir do momento em que determinada cultura ou civilização faz suas escolhas de conduta e normas sociais. O que ficar de lado e for reprimido, se constituirá na sombra coletiva (Von Franz, 1985).

A sombra pode ser observada somente através das projeções no mundo exterior, portanto, reconheceremos nossos aspectos de sombra ao nos depararmos com os mesmos em outras pessoas. Da mesma maneira, os aspectos de sombra coletiva serão percebidos de maneira geral por quem não está dentro da mesma cultura.

“Por exemplo, muitos orientais acham que nossa atitude coletiva é completamente inconsciente com relação a certos fatos metafísicos, e que ingenuamente nos deixamos levar por ilusões. É assim que eles nos veem, mas não é assim que nos vemos. Devemos ter uma sombra que ainda não demos conta, da qual não temos consciência; e a sombra coletiva é particularmente ruim porque cada um apoia o outro em sua cegueira - é somente nas guerras ou nos ódios entre nações que se revela algum aspecto da sombra coletiva.”

(VON FRANZ, 1985, p.15)

Como seres fazendo parte de um universo maior do que a soma de nós todos, vivemos de acordo com algumas leis de organização e funcionamento. O conflito universal é vivenciado por nós o tempo todo e este se expressa sempre em polaridades: positivo/negativo, noite/dia, claro/escuro, consciente/inconsciente, luz/sombra/, Eros/Logos, feminino/masculino, Yin/Yang, etc. *Sombra* e *Persona* dizem mais respeito às polaridades do positivo/negativo, luz/sombra, enquanto que *Anima* e *Animus*, à polaridade feminino/masculino.

Enquanto a *Sombra* diz respeito às características pessoais reprimidas, *Anima* e *Animus* seriam padrões humanos gerais instintivos, portanto não tão influenciáveis pelo mundo exterior (cultura, religião, família, Estado...) e fazem um elo entre o pessoal e o impessoal, o consciente e o inconsciente.

“Assim como a *Persona* está voltada para o mundo social e colabora com as necessárias adaptações externas, também a *Anima/us* está voltada para o mundo interior da psique e ajuda uma pessoa a adaptar-se às exigências e necessidades dos pensamentos intuitivos, sentimentos, imagens e emoções com que o ego se defronta.” (STEIN, 1998, p. 120)

Os arquétipos *Anima* e *Animus* dizem respeito ao que é completamente diferente, ao arquétipo do “outro”, do que nos complementa para que vivamos na mesma equação de polaridades que rege a psique como um todo. No ser humano, o que há de mais “outro” é o sexo oposto e, portanto, estes arquétipos são contra sexuais, ou seja, na mulher apresenta-se como masculino (*Animus*) e no homem, como feminino (*Anima*).

Esta polaridade masculino/feminino não deve ser entendida como algo ligado diretamente ao gênero, mas em termos de implicações arquetípicas mais amplas, ou seja, a “masculinidade” ou “feminilidade” são imagens simbólicas e não devem ser confundidas com as características diretas dos homens ou das mulheres.

Na psicologia analítica, é comum utilizar os princípios de Eros e Logos, mas também os conceitos de Yin e Yang da filosofia chinesa, como apoio conceitual e representação simbólica das energias que chamamos de “feminino” e “masculino”. Desta forma, Yang/Logos caracterizariam a

orientação consciente do homem, enquanto que Yin/Eros caracterizariam a da mulher. Paradoxalmente, a orientação do arquétipo num segundo plano, em nível inconsciente, seria a de Yin/Logos na mulher e Yang/Eros no homem.

“São características femininas no homem e masculinas na mulher que normalmente estão sempre presentes em determinada medida, mas que são incômodas para a adaptação externa ou para o ideal existente, não encontrando espaço algum no ser voltado para o exterior” (JUNG, E. 1991, p.17)

Logos/Yang pode ser traduzido grosso modo, como um interesse objetivo, reflexão, razão, disciplina, força, impulsividade, discriminação e cognição, enquanto que Eros/Yin é representado como dócil, receptivo, envolvente, relacional e sensitivo.

O caráter dessas figuras é determinado pela estruturação no sexo oposto, sob a forma da imagem coletiva que o homem teria da mulher e a mulher do homem. Como são arquétipos, só são manifestados através das projeções, seja no mundo exterior, na pessoa do sexo oposto, ou em sonhos ou fantasias. Segundo Jung (1982), a *Anima* imprime uma relação, uma polaridade, um potencial de emoção e relacionamento na consciência do homem e o *Animus* um caráter meditativo e capacidade de reflexão e conhecimento à consciência feminina.

O *Self* poderia ser visto como o arquétipo que governa tanto o que é consciente quanto o inconsciente. É o núcleo da psique e exerce uma ação central reguladora, constantemente buscando a sua realização, ou seja, a realização da personalidade como um todo.

“Da mesma forma que o inconsciente, o si-mesmo é o existente a priori do qual provém o eu. É ele que, por assim dizer, predetermina o eu. Não sou eu quem crio a mim mesmo, eu aconteço a mim mesmo.” (JUNG, 1979, §391)

“O sistema psíquico como um todo consiste em muitas partes. Pensamentos e imagens arquetípicas situam-se num polo do espectro, as representações de pulsões e instintos no outro extremo e entre os dois polos encontra-se uma vasta quantidade de material pessoal, como memórias esquecidas e lembradas e

todos os complexos. O fator que ordena todo este sistema e o mantém unido e coeso é um agente invisível chamado si-mesmo. Este é o que cria os equilíbrios entre os vários outros fatores e os ata numa unidade funcional.”

(STEIN,1998, p. 152)

A busca da realização da totalidade da psique, ou seja, do *Self*, é o que Jung (1985a) chama de *Processo de Individuação*. Através deste processo, o indivíduo iria, aos poucos, se livrando da necessidade inconsciente de corresponder às expectativas de seu meio social, ao mesmo tempo em que passaria a se relacionar de maneira mais consciente com a sua realidade interior.

Segundo Jung, isto acabaria permitindo um processo de diferenciação, fazendo com que cada indivíduo pudesse tornar-se o ser único que realmente é, ao mesmo tempo em que realizaria melhor as qualidades coletivas do ser humano. Este desenvolvimento permitiria que ele realizasse de maneira mais completa as suas potencialidades, podendo assim aproximar-se da meta do processo de individuação, que é a realização da sua personalidade com um todo.

O processo de individuação acontece no decorrer do desenvolvimento da pessoa através do crescimento do *Ego* para fora do inconsciente, conceito contrário ao psicanalítico que afirma ser o inconsciente formado por conteúdos reprimidos que previamente foram conscientes.

A evolução, o desenvolvimento do indivíduo, aconteceria na interação entre a personalidade realizada, centrada no *Ego* e a inteireza potencial, centrada no *Self*. Isto aconteceria de forma diferente em cada fase da vida, mas não na forma de estágios de desenvolvimento separados, pois há uma sobreposição das fases. Mas pode acontecer também que a consciência não evolua além de determinada fase, fazendo com que o indivíduo se mantenha num determinado estágio de sua individuação.

A primeira fase acontece na infância e adolescência. A evolução do *Ego* aconteceria a partir de uma deintegração desta totalidade com a qual o indivíduo nasce. A princípio, o bebê age num estado de unidade com tudo o que acontece em torno dele, de forma que não existe diferença racionalmente vivenciada entre dentro e fora, sujeito e objeto, psique e corpo. Isto porque o *Ego*, que proporcionará a divisão dessas categorias, ainda não está presente. É o que o antropólogo francês Levy-Bruhl chamou de *Participation Mystique*.

Segundo Fordham (1994), nascemos com um *Self* que foi chamado por ele de *Self* Primal. A partir do contato com o ambiente e também com estímulos internos, este *Self* é afetado e vai oferecendo elementos ou projeções ou ainda “deintegrados” que servirão de referências arquetípicas de existência humana num processo chamado de “deintegração”.

A deintegração acontece na medida em que o mundo externo requisita determinada interação. Elementos do *Self* Primal são acionados em resposta. Então, segue-se a isso, uma reintegração destes elementos pelo *Self*, como forma de renovação de si mesmo e da formação do inconsciente pessoal. Esta sequência repete-se sem cessar durante todo o amadurecimento. A evolução do ego aconteceria, portanto, num constante intercâmbio entre o mundo interno e externo, a partir da deintegração desta totalidade com a qual o indivíduo nasce e na posterior reintegração junto ao *Self*.

“A deintegração é concebida como uma propriedade espontânea do *Self* por trás da formação do ego. Antropomorficamente falando, poderíamos dizer que ela surge de um desejo do *Self* de tornar-se consciente, de formar um ego dividindo-se.”  
(FORDHAM *apud* Whitmont, 1995 p.238)

Frequentemente projetam-se nos filhos aquelas necessidades, angústias e desejos não satisfeitos na própria infância ou então sentimentos extremos de proteção e aceitação. Desta forma, a autoimagem que está emergindo na criança será modificada ou por falta de separação ou por falta de aceitação. A primeira tende a resultar em um *Ego* sem força, sem autoconfiança e dependente. A segunda conduz a sentimentos de inadequação. A autoimagem e a qualidade da experiência de identidade ficam, assim, condicionadas pelos fatores externos.

Numa segunda etapa, alguns objetos e pessoas passam a ter um significado pessoal através da projeção, e desta forma começa a acontecer uma distinção eu-outro, mas ainda sem capacidade de distinguir entre o que é simbólico e o real. É uma “dimensão mágica” onde não existe a capacidade de abstração.

A terceira etapa surgirá a partir do momento em que a pessoa consegue abstrair, ou seja, reconhecer que as projeções não fazem os objetos e pessoas. Eles são o que são quando saem por detrás

delas, ou seja: são desidealizados. As projeções que dizem respeito à unidade e realização, de onipotência e onisciência, voltam-se para entidades abstratas.

“Filosofia e Teologia tornam-se possíveis. Valores supremos assumem o poder numinoso que antes era atribuído a pais e professores. (...) Nesta terceira etapa da consciência, ainda há projeções de material inconsciente. Mas estas projeções estão investidas menos em pessoas e coisas do que em princípios, símbolos e ensinamentos.” (STEIN, 1998, p. 162)

Como o propósito desta separação que acontece desde o nascimento é estabelecer um centro de consciência, um *Ego*, este vem sendo investido com todas estas formas de projeções e torna-se inflado. Poderíamos então pensar que numa quarta etapa, não existiriam projeções e viver-se-ia uma autossuficiência. O que parece ocorrer, no entanto, é que as projeções continuam acontecendo, já que a dinâmica da individuação é o tempo todo compensatória entre consciente e inconsciente. Portanto, a projeção nesta fase, é voltada para o próprio *Ego*.

“O ego torna-se o único árbitro de certo e errado, de verdadeiro e falso, belo e feio. Não existe fora do ego nenhuma autoridade que o supere. O significado deve ser criado pelo ego, Deus não está mais lá fora, sou eu!”

(STEIN, 1998, p. 164)

Estas quatro etapas acontecem na primeira metade da vida, se é que todos chegam a elas, já que estamos inseridos em um mundo cultural e religioso cheio de exigências para que permaneçamos nesta ou aquela etapa.

No adulto, o *Ego* é dominante, com o controle consciente de sua vontade. A conexão com o *Self* original parece ter sido perdida. Na verdade ela deve ser perdida em prol da objetividade da vida cotidiana, das responsabilidades, do “fazer”. O adulto normal acredita ser senhor do seu próprio destino e desta forma consegue realizar sua vida material.

A preocupação é com o mundo exterior:

“Quanto mais nos aproximamos do meio da existência e mais conseguimos firmar-nos em nossa atitude pessoal e em nossa posição social, mais nos cresce a impressão de havermos descoberto o verdadeiro curso da vida e os verdadeiros princípios e ideais do comportamento. Esquecemo-nos de que só se alcança o objetivo social com sacrifício da totalidade da personalidade.”

(JUNG, 1991a, § 772 )

A única maneira para encontrar aquelas partes de nós mesmos das quais não estamos conscientes é através da outra pessoa. É através da projeção no outro que chegamos a conhecer a nós mesmos, mesmo quando temos a ilusão de que o outro é o que vemos neles. Daí a necessidade de relacionamentos, o desafio do confronto com o *não-eu*.

Numa quinta etapa, se a pessoa não se deixou apanhar pela armadilha da inflação e assume a responsabilidade por suas escolhas e destino, volta a reconhecer os limites do *Ego* e os poderes do inconsciente possibilitando uma re-união com este. A isto, Jung (1991b) denominou *Função Transcendente*.

Como vimos, o “eu” cresce aprendendo a resistir aos apelos do instinto e estabelecendo uma adaptação adequada às exigências coletivas externas, às necessidades do grupo, da sociedade, do desempenho no trabalho. Porém, na segunda metade da vida, as exigências do inconsciente não forçam mais a adaptação externa, a menos que as necessidades da fase anterior não tenham sido atendidas de forma adequada. Nesta fase, as exigências de adaptação dizem respeito ao mundo interno.

Tornamo-nos conscientes dos conflitos inerentes à existência: amores, responsabilidades, compromissos, exigências externas e necessidades interiores. A existência parece ser um eterno confronto de opostos, pois aqueles anseios e necessidades que não serviam à adaptação pedem para serem realizados em nome de uma integridade total, da pessoa como um todo. Tudo o que foi deixado para trás porque não era adequado à adaptação externa, ao sucesso e à utilização prática, serão exigências que deverão ser ouvidas.

“Observamos que nesta fase, prepara-se uma mudança muito importante, inicialmente modesta e despercebida; são antes indícios de mudanças que parecem começar no inconsciente. Muitas vezes é como que uma espécie de mudança lenta no caráter da pessoa; outras vezes são traços desaparecidos desde a infância que voltam à tona; às vezes também antigas inclinações e interesses habituais começam a diminuir e são substituídos por novos.”

(JUNG, 1991a, §773)

Este conflito aberto entre o *Ego* e o *não-ego*, além da experiência das limitações do *Ego*, prepara a consciência para sua última limitação: a morte física. Diz Jung (1991a) que os primeiros sonhos com a morte, aparentemente numa forma um tanto mascarada, aparecem aproximadamente na metade da vida, como um simples lembrete de que agora ela tem que ser levada em conta.

### Capítulo 3 - C. G. Jung e o processo de criação

É importante esclarecer inicialmente que, ao utilizar como objeto de pesquisa uma obra artística, segundo Jung, o que cabe a nós analisar não é a obra de arte em si, mas os caminhos do artista ao chegar até ela. Jung afirma que:

“A arte, em sua manifestação, é uma atividade psicológica e, como tal, pode e deve ser submetida a considerações de cunho psicológico; pois, sob este aspecto, ela, como toda atividade humana oriunda de causas psicológicas, é objeto da psicologia. Com esta afirmativa também ocorre uma limitação bem definida quanto à aplicação do ponto de vista psicológico: apenas aquele aspecto da arte que existe no processo de criação artística pode ser objeto da psicologia, não aquele que constitui o próprio ser da arte. Nesta segunda parte, ou seja, a pergunta sobre o que é a arte em si, não pode ser objeto de considerações psicológicas, mas apenas estético-artísticas.” (JUNG, 1985b §97)

As imagens arquetípicas podem estar sempre emergindo em nossa vida, seja através de sonhos, ou fantasias ou de criações artísticas, e são essenciais para que possa existir um diálogo entre o ego e o inconsciente. Nosso contato com o inconsciente só é possível através da emergência destas imagens e, de fato, assumimos que os conteúdos advêm do inconsciente tanto por não dependerem de nossa vontade e consciência, quanto por sabermos muito pouco sobre eles.

O conceito de “complexo” é fundamental para a psicologia analítica exatamente por este motivo. (Jung, 1991a - §194 a §219). Trata-se de conteúdos afetivos que podem ser expressos sob a forma de sentimentos, lembranças, comportamentos, atitudes pessoais... Que ficam aglomerados em torno de um núcleo arquetípico que, através de sua energia, atrai cada vez mais conteúdos referentes a ele. Quando lidamos com as manifestações inconscientes, estamos lidando com estes conteúdos que de alguma maneira são significativos na forma de vivências pessoais que se aglomeraram em torno de um

arquétipo. A conexão que podemos perceber entre o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo se dá nesse nível, ou seja, no nível do complexo.

A emergência de um conteúdo vindo de um complexo, exatamente por ser tão carregado de energia, muitas vezes deixa a consciência atordoada, obscurecida. Isso se deve, também, ao fato das referências habituais da consciência (mundo externo, tempo, espaço) ficarem reduzidas em prol de um conteúdo desconhecido, onde estas mesmas instâncias têm outras referências. Apesar do complexo não ser negativo em si, seus efeitos podem ser, na medida em que o ego pode passar a viver em função dele e perceber o mundo a partir de referências diferentes, ou seja, a partir do complexo e não da realidade do ego. Acontece uma espécie de possessão psíquica. Porém, faz parte da capacidade auto reguladora do *Self*, que tais imagens aflorem com o propósito de realização do indivíduo. O afloramento de imagens através da manifestação de um complexo pode se constituir tanto em um sintoma quanto em uma obra de arte e em ambos os casos, trata-se de uma direção positiva do *Self*.

Quando nos referimos à emergência de imagens arquetípicas em uma criação artística, isto só é possível através da constelação de um complexo, que é elaborado para a linguagem com a qual o indivíduo deseja exprimi-lo.

“Quando se reconhece um complexo psicológico, parece que se compreende melhor, mais sinteticamente, certas obras poéticas. De fato, uma obra poética só pode receber realmente sua unidade de um complexo. Se o complexo falta, a obra privada de suas raízes, não se comunica mais com o inconsciente. Parece fria, fictícia, falsa.”  
(BACHELARD, 1999 p.29)

Portanto, segundo a teoria de Jung, o processo criativo consiste em uma ativação inconsciente do arquétipo através do complexo e em uma elaboração e formalização para que o mesmo seja expresso. Esta elaboração é necessária para que a obra de arte corresponda à época de seu nascimento, já que o que o artista estará exprimindo serão aspectos inconscientes que não se fundam em nenhuma regra formal. A obra de arte é uma tradução das imagens primordiais para a linguagem do presente feita pelo artista, que possibilita ao expectador ter acesso às mesmas. Ao criar uma obra de arte, o artista transforma sua conexão com o inconsciente em algo acessível a todos, possibilitando que

cada um de nós possa também estar reconectando-se consigo mesmo. A importância disso reside no fato de que são poucas as maneiras de se fazê-lo. Podemos ter acesso através dos sonhos, das imaginações e fantasias, mas poucas pessoas dão a devida importância a isso. Para Jung, os sonhos e outras expressões simbólicas nos parecem indecifráveis não porque querem esconder ou disfarçar seus conteúdos, mas porque não somos capazes de interpretá-los. Diz Jung: *“Muitas vezes a natureza é obscura, sem transparência, mas ela não usa de artimanhas como o homem”*. (Jung, 1980 §162) E também: *“Não temos que interpretar o que poderia existir por trás, apenas temos que aprender a lê-lo primeiro.”*(Jung, 1999 §319)

Uma vez que afirmamos que os complexos dizem respeito a questões pessoais que se aglomeram em torno de questões arquetípicas, e que a criação artística será a expressão destes conteúdos, poderíamos questionar qual o papel da vida pessoal do artista, que afinal deu forma a eles. Porém, é muito importante esclarecer que a obra de arte só se constitui como tal na medida em que retrata algo além das questões pessoais. O que é pessoal resultará na formatação destas imagens arquetípicas, ou seja, cada artista terá sua marca pessoal na forma de expressão, seu suporte preferido onde as imagens serão expressas. Uma obra cinematográfica terá um formato mais visionário, privilegiando aspectos visuais da narrativa ou mais psicológico-cotidiana de acordo com estas questões de formatação que são pessoais a cada artista.

Esta abordagem é diferente da abordagem das imagens na prática clínica, onde existe o espaço adequado e o desejo do paciente em ser analisado e, desta forma, as imagens são levadas em conta dentro de um contexto também pessoal de sua história de vida.

“O anseio criativo vive e cresce dentro do homem como uma árvore no solo do qual extraiu seu alimento. Por conseguinte, faríamos bem em considerar o processo criativo como uma essência viva implantada na alma do homem. A psicologia analítica denomina isso complexo autônomo. Este, como parte separada da alma e retirada da hierarquia do consciente, leva uma vida psíquica independente e, de acordo com seu valor energético e sua força, aparece ou como simples distúrbio de arbitrários processos do consciente, ou como instância superior que pode tomar a seu serviço o próprio Eu.”

(JUNG, 1985b §115)

Mais adiante em seu texto, Jung (1985b) afirma que, embora o complexo autônomo irrompa na consciência e seja percebido por ela, não pode ser submetido a qualquer forma de controle ou assimilação. Portanto, a escolha do tema pelo autor tanto de um sonho ou uma fantasia, quanto de uma obra de arte, advém de processos inconscientes, produzidos pela necessidade de criação. Jung afirma que nós, de fato, não escolhemos, mas os conteúdos é que escolhem serem tornados conscientes.

Outro aspecto da teoria de Jung que podemos e devemos levar em conta ao tentar entender tanto o processo de criação artística como a maneira como as pessoas apreciam as obras de arte, é o que diz respeito ao seu estudo sobre as características humanas gerais.

Em sua prática como médico, Jung observou que, além das características que diferenciavam individualmente seus pacientes, havia também aquelas que os agrupavam em determinados “tipos”. Jung (1991c) baseou-se nas ideias de Frederich Shiller (obra de 1826) que foi o primeiro a tentar uma distinção entre atitudes típicas humanas que foram posteriormente retomadas por Nietzsche em 1871 com sua obra “O Nascimento da Tragédia”, onde aborda os contrapontos entre dois estados humanos: o apolíneo e o dionisíaco.

Na descrição de Nietzsche (Apud Jung 1991c), o estado dionisíaco é um fluir da energia para cima e para fora, um movimento em direção ao mundo, portanto, uma extroversão. Já o apolíneo produz uma percepção interna, um estado de introspecção, de contemplação voltada para dentro: uma introversão. Portanto, segundo Jung, as pessoas que direcionam sua energia para o mundo externo teriam uma atitude que ele denominou “extrovertida”, enquanto que as que direcionam sua energia para o próprio mundo interior teriam uma atitude “introvertida”.

“Quando predomina a orientação pelo objeto e pelo dado objetivo, de modo que as decisões e ações mais frequentes e principais sejam condicionadas não por opiniões subjetivas, mas por circunstâncias objetivas, então se fala de uma atitude extrovertida. Se isso for habitual, falaremos de tipo extrovertido”

(JUNG, 1991c §628)

Embora todos nós possuamos os dois mecanismos, há uma preponderância de um ou outro tipo, o que nos influencia em compreender o mundo desta ou daquela maneira. Um tipo introvertido seria aquele que habitualmente percebe as condições externas, mas escolhe os aspectos subjetivos como decisivos e o tipo extrovertido escolhe os aspectos externos. As atitudes introvertida e extrovertida distinguem dois grandes grupos de indivíduos sob o aspecto psicológico, mas trata-se de uma distinção muito genérica, uma vez que, mesmo entre as pessoas que pertencem ao mesmo grupo, existem ainda diferenças muito grandes.

Aprofundando sua pesquisa, Jung procurou buscar onde estariam estas diferenças que distinguem os indivíduos de um mesmo grupo e desta forma os classificou segundo a predominância de determinadas funções psíquicas básicas, dentre as quatro que, segundo seu entendimento, se destacavam essencialmente: pensamento, sentimento, sensação e intuição. Sempre que há o predomínio de determinada função na vida do indivíduo, ou seja, sempre que ele utiliza alguma destas funções para melhor se adaptar ao mundo, ele pode ser considerado do “tipo” correspondente. Teríamos então, o tipo pensamento, o tipo sentimento, o tipo sensação e o tipo intuição.

Cada um destes tipos pode ter uma atitude introvertida ou extrovertida dependendo de sua relação com o mundo, compondo então um conjunto de oito combinações possíveis.

Os tipos são um fenômeno geral e se distribuem independente de fatores como sexo, situação socioeconômica, geográfica, etc. não sendo, portanto uma decisão ou intenção consciente, mas tendo seu fundamento no inconsciente instintivo. (Jung, 1991c §622)

O tipo **pensamento** se caracterizaria por ser reflexivo tanto com relação à contemplação de imagens internas como ao pensar intelectualmente questões externas. Nos dois casos, a elaboração do observado pode produzir ideias. Já no caso do tipo **sentimento**, há uma abordagem dos elementos internos ou externos pela agregação de valor e, portanto, as ideias produzidas são sentimentos. Estas duas formas de abordagem (pensamento e sentimento) têm um princípio de elaboração lógico-racional e são, portanto, denominadas “funções racionais”, já que nestes casos a vida é conduzida conscientemente de forma racional.

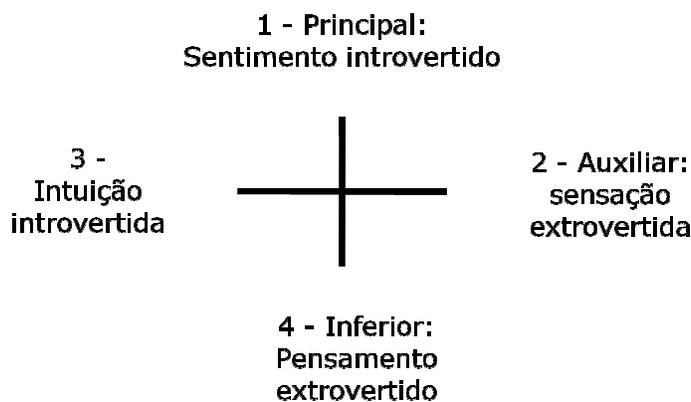
Quando a elaboração lógico-racional não é válida, pois o fazer e deixar de fazer não se baseia em julgamentos racionais, mas na percepção, o ponto de vista é diferente e existem as “funções

estéticas” ou “funções irracionais”. Neste caso, ao invés de pensamento e sentimento, utilizamos as funções da sensação e da intuição. No tipo **intuição** acontecem “pistas indicativas” inconscientes que funcionam como elemento de adaptação ao mundo, graças a uma percepção fina e sutil junto de uma interpretação de estímulos que não são percebidos conscientemente. Já no tipo **sensação** ocorre o oposto: a percepção está baseada em elementos provindos do universo sensorial.

Todos nós possuímos as quatro funções, mas frequentemente uma delas se apresenta mais desenvolvida e consciente do que as outras três. Ela é a nossa função principal. Uma segunda função é eleita como secundária ou auxiliar e a terceira permanece quase como um resquício. Já a quarta função é quase sempre completamente inconsciente e, portanto, é chamada de função inferior.

Estes arranjos acontecem aos pares e se temos como mais desenvolvida uma função racional, a nossa função inferior também será racional. No caso de uma função irracional ser a predominante, teremos também uma irracional como inferior.

Um exemplo seria:



Com relação à maneira como as pessoas percebem a arte, Jung (1991c) toma como ponto de partida para sua teoria, as ideias de Worringer (obra de 1911 apud Jung 1991c) sobre as duas formas básicas de contemplação que são a **empatia** e a **abstração**.

Na empatia transferimos um conteúdo psíquico nosso para o objeto e desta forma ficamos vinculados a ele. No entanto, não percebemos esta projeção porque ela é um processo inconsciente e,

portanto, o objeto “empatizado” parece ter em si algo que nos corresponde e nos agrada. A empatia é, portanto, uma extroversão.

Mas existem as formas de arte com as quais não temos empatia e que costumam nos desagradar. Jung afirma que nossa atitude com relação às artes clássicas é tradicionalmente empatizante porque assim nos foi transmitido culturalmente. As formas artísticas abstratas e exóticas exigem uma contemplação através de outra forma de relação com este objeto, que é a abstração. Na abstração, há uma grande inquietação interna provocada pelo impacto estético do objeto. Desta forma, os conteúdos projetados são negativos e o objeto não é reconhecido como algo agradável e belo, portanto como fazendo parte da nossa vida.

“Só conseguimos dizer que algo é belo se tivermos empatia. Se a forma artística do objeto for anti-vital, anorgânica ou abstrata, por assim dizer, não conseguimos estabelecer empatia de nossa vida nela. (...) contudo existe, em princípio, outra forma artística, um estilo anti-vida, que nega a vontade de viver, que se distingue da vida e, assim mesmo, pretende ser belo.”

(JUNG, 1991c §555)

A abstração, diferente da empatia, não vai ao encontro do objeto, mas, ao contrário, se afasta dele e tenta garantir que ele não exerça grande influência.

“A empatia pressupõe que o objeto esteja vazio, podendo então preenchê-lo com sua própria vida. A abstração, no entanto, pressupõe que o objeto esteja de certo modo vivo e ativo, e por isso procura fugir de sua influência. A atitude abstrativa é, portanto, centrípeta, isto é, introvertida. Ao conceito de abstração de Worringer, corresponde a atitude introvertida” (JUNG, 1991c §557)

“O que o empatizante transfere para o objeto é ele mesmo, isto é, seu próprio conteúdo inconsciente, e o que o abstrativo pensa sobre a impressão que recebe do objeto, ele na verdade o pensa sobre seus próprios sentimentos que nele surgiram a partir do objeto. É claro pois que as funções fazem parte de uma verdadeira apreensão do objeto, bem como de uma criação realmente artística.

Ambas as funções estão sempre presentes no indivíduo, só que, na maioria das vezes, estão desigualmente diferenciadas” (JUNG, 1991c §566)

Portanto, podemos considerar que não só as questões pessoais, mas também o tipo psicológico do artista poderá exercer influência sobre a forma e o conteúdo de sua arte. Da mesma maneira, o apreciador da obra, terá sua atitude abstrativa ou empática também de acordo com a disposição de sua tipologia.

## Capítulo 4 - O imaginário e a linguagem simbólica

Jung foi um teórico que procurava sempre expandir suas ideias em várias direções, construindo assim um enorme e amplo campo de pesquisa. Assim, além dos estudos clínicos, dedicou-se também à história do pensamento ocidental, à mitologia, à espiritualidade e formas de conhecimento das grandes civilizações, além dos estudos de outros fenômenos de interesse do ser humano. Desta forma, foram muitas as pistas e portas abertas que deixou para sua posteridade.

Dos pensadores contemporâneos que sem dúvida contribuíram e ainda têm contribuído enormemente para a discussão das questões referentes ao imaginário e à criação e que comungam com as ideias de Jung, considero importante mencionar dois deles: Gaston Bachelard e Gilbert Duran.

Gaston Bachelard (1884-1962) foi contemporâneo de Jung (1875-1961). Era filósofo e um dos fundadores do que hoje consideramos como a “noção do imaginário”.

“O imaginário pode ser considerado como essência do espírito à medida que o ato de criação (tanto artístico, como o de tornar algo significativo), é o impulso oriundo do ser (individual ou coletivo) completo (corpo, alma, sentimentos, sensibilidade, emoções...) é a raiz de tudo que, para o homem, existe.”

(PITTA, 2005 p.15)

Bachelard, assim como Jung, teve seus pensamentos confrontados com o cartesianismo presente na cultura ocidental, principalmente no que diz respeito à crença na razão como característica única e infalível da ciência e do conhecimento. Para ambos, isso trouxe um empobrecimento ao Homem. Jung começou a publicar seus estudos com 27 anos, enquanto Bachelard somente pôde começar sua produção acadêmica aos 44 anos, o que fez com que pudesse ter acesso às obras de Jung e acolher suas influências. (Perrone, 2009)

As publicações iniciais de Bachelard concentram-se no questionamento do espírito científico e na temática do tempo. Nestes estudos há nitidamente a preocupação em distinguir dois

aspectos opostos do psiquismo humano: a conceitualização e o devaneio. A conceitualização se materializaria na ciência e o devaneio na poesia. Segundo Bachelard, estes dois mundos distintos deveriam ser mantidos e tratados de forma separada em benefício da objetividade científica.

Bachelard inicia, a partir de 1935, suas pesquisas sobre os processos da imaginação que se completaram nas cinco obras referentes aos elementos da natureza (fogo - 1938; água - 1942; ar - 1943 e dois trabalhos sobre a terra - 1946 e 1948) a estudos temáticos (Poética do espaço - 1958), estudos teóricos (Poética do devaneio - 1960) e muitos ensaios, a maioria publicado depois de sua morte. Nestas obras, a imaginação é valorizada como uma forma de apreensão e recriação da realidade. A tradição filosófica racionalista sempre considerou a imaginação como reprodutora, ou seja, a imagem seria um resíduo do objeto percebido retido na memória, portanto apenas uma reprodução da realidade. Bachelard caminhou no sentido contrário: baseando-se em Jung, aprofundou suas reflexões acerca da imaginação, construindo a noção de imaginação criadora, que traz as sementes das transformações. Ao distinguir estes dois tipos de conceitualização, Bachelard reafirma sua crítica à psicanálise, sobretudo na questão da apreciação da obra de arte, quando a psicanálise afirma que a imagem precisa sempre buscar seu significado fora de si mesma, sempre presa a uma causalidade e temporalidade e muitas vezes considerando-a como um sintoma, ou seja, relacionando-a com a psicologia de seu autor. Ao contrário dessa posição, Bachelard vai ao encontro da concepção de Jung que revela o caráter arquetípico da imagem artística:

“Dizer que a imagem poética escapa à causalidade é sem dúvida uma declaração que tem gravidade. Mas as causas alegadas pelo psicólogo e pelo psicanalista não podem jamais explicar bem o caráter realmente inesperado da imagem nova, como também não explicam a adesão que ela suscita numa alma estranha ao processo de sua criação... Pode-se, certamente, nas pesquisas psicológicas, dar uma atenção aos métodos psicanalíticos para determinar a personalidade de um poeta, pode-se encontrar assim uma medida para as pressões – sobretudo para a opressão – a que um poeta teve que se submeter no decorrer de sua vida, mas o ato poético, a imagem súbita, a chama do ser na imaginação escapam a tais indagações. Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação. (BACHELARD, 1978 p.184)

Escreveu Jung:

“A psique cria a realidade todos os dias. A única expressão que me ocorre para designar esta atividade é a *fantasia*. A fantasia é tanto sentimento quanto pensamento, é tanto intuição quanto sensação. Não há função psíquica que não esteja inseparavelmente ligada pela fantasia com as outras funções psíquicas. Às vezes aparece em sua forma primordial, às vezes é o produto último e mais audacioso da síntese de todas as capacidades. Por isso, a fantasia me parece a expressão mais clara da capacidade específica da psique. É sobretudo a atividade criadora donde provêm as respostas a todas as questões passíveis de resposta... A fantasia sempre foi e sempre será aquela que lança a ponte entre as exigências inconciliáveis do sujeito e objeto, da introversão e extroversão.”

(JUNG, 1991c§ 73)

O homem concebido por Bachelard é, portanto, aquele onde os dois mundos estão unidos através da imaginação criadora: pensamento e sonho, ciência e poesia.

Gilbert Durand conhecido por seus trabalhos sobre o imaginário e mitologia, nasceu em 1921, e é hoje diretor do Centro de Pesquisas sobre o Imaginário (*Centre de recherche sur l'imaginaire - Louvain - France*), bem como membro do Círculo de Eranos. É discípulo de Gaston Bachelard e de Jung e, como sistematiza de alguns importantes conceitos amplamente utilizados por ambos, será nossa fonte e referência para os mesmos.

Durand (2004) explica a supremacia da comunicação escrita sobre a imagem mental ou icônica na civilização ocidental ao referir-se à necessidade de que o princípio que norteia a realidade tenha uma verdade única. Citando Henry Corbin, chama atenção para o fato de que, se por um lado a civilização ocidental propicia ao mundo as técnicas que estão em constante desenvolvimento para a reprodução da comunicação da imagem, por outro demonstra uma desconfiança endêmica. O método de busca da verdade é oriundo de Sócrates (e posteriormente Platão e Aristóteles), onde a razão é o único meio de legitimação e acesso à verdade: nessa abordagem, são considerados dois valores, um falso e um verdadeiro. Desta forma, as certezas são obtidas através de fatos lógicos que propõem apenas duas soluções: uma absolutamente verdadeira e outra absolutamente falsa. Não há uma terceira

solução. Neste tipo de raciocínio lógico ocidental, a imagem passa a ser desvalorizada, pois não pode ser reduzida a algo verdadeiro ou falso. A partir do século XVII, o imaginário passa a ser excluído dos processos intelectuais, mas continua a existir como produção essencialmente humana e não condicionada a valor, porém passando a fazer parte do campo do lazer, da distração.

Porém, nas últimas décadas, graças não só à tecnologia, mas também a um aumento significativo de pesquisas nesta área, assistimos a uma explosão da imagem midiática. Ela tem estado presente, ditando intenções desde a infância até a velhice, influenciando escolhas econômicas, profissionais, da aparência, dos usos e costumes.

Quando tomamos como premissa que o conteúdo imagético advindo dos sonhos ou de uma obra de arte como um filme, por exemplo, são produtos advindos do imaginário, concordamos com Jung (1991a) que afirma que estes não são reflexos de objetos externos, mas imagens internas. Isso explica o fato de serem sempre reais de seu próprio jeito e embora com frequência se vistam com a aparência da realidade perceptiva, não precisam ser derivadas da percepção. Berry (2007) afirma que os sonhos têm “textura”, ou seja, são fiéis a um texto e estão tecidos em padrões que oferecem seu próprio contexto finalizado e completo, não havendo necessariamente uma relação com a situação de vida do sonhador. Desta maneira, considera o sonho similar à obra de arte.

Durand (1993) afirma que a consciência possui uma maneira direta e uma indireta para representar o mundo. No caso da representação direta, haveria uma presença perceptiva adequada ou uma simples sensação que assinala o objeto; no caso da indireta como, por exemplo, quando o objeto está ausente, haveria uma representação através de uma imagem que não necessariamente possui uma adequação. Ou seja, a representação da consciência é feita através de diferentes graus da imagem.

“Qualquer manifestação da imagem representa uma espécie de intermediário entre um inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa. (...) Daí ela possuir o status de um símbolo e constituir o modelo de um pensamento indireto no qual um significante ativo remete a um significado obscuro.”

(DURAND, 2004 p. 36)

Para esta dissertação, é muito importante esclarecer a diferença que Jung e Durand fazem entre símbolo e signo e entre uma abordagem simbólica e uma semiótica. Não é uma distinção meramente acadêmica, mas algo que reflete em nossa atitude perante as produções da psique. Para Durand, o símbolo seria a maneira de expressar o imaginário. E, segundo Jung:

“Toda concepção que explica a expressão simbólica como analogia ou designação abreviada de algo conhecido é semiótica. Uma concepção que explica a expressão simbólica como a melhor formulação possível, de algo relativamente desconhecido, não podendo, por isso mesmo, ser mais clara ou característica, é simbólica. Uma concepção que explica a expressão simbólica como paráfrase ou transformação proposital de algo conhecido é alegórica”

(JUNG, 1991c §904)

A produção de símbolos é a maneira como o inconsciente se relaciona com o ego e é, portanto, um produto espontâneo da psique. Segundo Edinger (1989), não podemos produzir símbolos conscientemente, só podemos descobri-los quando são produzidos. Eles portam enorme quantidade de energia psíquica que não é conscientemente percebida pela consciência a não ser através de sonhos, fantasias ou expressões artísticas. Não podemos afirmar que este fluxo de símbolos carregado de energia afetiva pare de fluir quando estamos conscientes e acordados, talvez apenas não possamos percebê-lo. Portanto, todo processo psíquico pode ser considerado como sendo uma imagem. Os símbolos só aparecem em imagens e como imagens.

Enquanto o **símbolo** se refere a algo desconhecido, os **signos** nos referem a uma representação de qualquer coisa que nos seja conhecida e já referenciada. Signos podem ter uma representação denominada arbitrariamente e que é puramente indicativa, mas às vezes perdem sua arbitrariedade quando representam concretamente algum elemento. Neste caso, podem ser chamados de **signos alegóricos**.

Pode-se dizer que a **alegoria** é uma paráfrase de conteúdos já conscientes. Portanto, a expressão simbólica da alegoria exige que ela tenha um sentido literal das imagens e palavras, mas ela tem, também, um sentido simbólico, onde cada elemento tem um significado próprio e característico

(Durand, 1993). Na alegoria é criada uma imagem para representar algo, mas não arbitrariamente, como no caso do signo. A imagem de alguma forma tem uma relação com o que se quer representar.

Nos tratados alquímicos, as alegorias foram amplamente utilizadas, pois possibilitavam a veiculação desses dois sentidos, um mais claro e outro obscuro, servindo perfeitamente ao propósito dos adeptos em não expor completamente sua obra. Como exemplo, podemos ter uma águia representando a sublimação de um composto, a corvo a putrefação, a lua a obra em branco, etc.

“A alegoria parte de uma ideia abstrata para chegar a uma figura, enquanto o símbolo é primeiro e em si figura e, como tal, fonte, entre outras coisas, de ideias. O símbolo tem um caráter centrípeto e a alegoria um caráter centrífugo. O símbolo é, como a alegoria, uma recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado inacessível, epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível.”

(P. GODET apud Durand, 1993 p.10)

Para Durand, o imaginário é o “conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*” (1997p.14), Para que possamos acolher o imaginário através de uma atitude simbólica, não podemos tomar o símbolo por signo e designar-lhe uma interpretação fechada e inclusa dentro de um código cultural e social, pois estaremos deixando de considerar uma dimensão mais profunda como sua origem. Neste caso, estamos negando a existência do inconsciente autônomo e considerando que ele é constituído apenas pelo que vem do mundo sendo, portanto, reconhecível. Não há espaço para o mundo inconsciente anterior ao mundo externo vivido.

Ao considerar o símbolo como algo que possui um “real” significado e que somente não está claro naquele momento e daquela forma, o reduzimos a um conteúdo previamente conhecido, ou seja, estamos considerando que não há nada que possa ser incompreendido pelo ego. Segundo Jung: “Um símbolo sempre pressupõe que a expressão escolhida seja a melhor descrição ou formulação possível de um fato relativamente desconhecido, que, não obstante, se sabe existir ou se postula como existente” (1991c §903). Se concordarmos com esta designação de Jung, devemos então manter o símbolo dentro do que é apenas pressentido, mas não está ainda claramente consciente.

Quando expressões psíquicas como os sonhos, fantasias e obras de arte estão em contato com a psique objetiva, elas têm características comuns: exercem um fascínio sobre a consciência, mas por razões que transcendem a história pessoal. São conteúdos impessoais e frequentemente abstratos. Ao mesmo tempo em que somos nós que os produzimos, esses conteúdos parecem ter uma autonomia, independente do desejo consciente. Indicam uma realidade psicológica que cada um de nós potencialmente teria acesso, mas que transcende as fronteiras da história pessoal.

O inconsciente coletivo não é desconhecido porque o reprimimos, mas porque a consciência não o atinge. Não se refere a algo consciente agora ou no passado, sendo, portanto impossível dizer sobre o que realmente se refere. Qualquer interpretação é somente uma suposição, um “como se”. Portanto, o significado de um símbolo pode apenas ser circunscrito, pressentido, rodeado... Mas não descrito.

## Capítulo 5 - A alquimia

### 5.1 - Um breve histórico

No produto inconsciente que vem à tona através dos símbolos, podemos encontrar vários elementos da cultura que têm sido elaborados pela e através da tradição: os contos de fadas, mitos, religiões, etc. Porém, existem também outros elementos que surgem com frequência e que nos remetem a aspectos que não se alinham aos transmitidos culturalmente. É o caso da alquimia, cuja origem advém das técnicas arcaicas mágico-ritualistas dos curandeiros, mineiros e ferreiros. “Assim, enquanto técnica arcaica, a alquimia seria universal, pois emerge do próprio despertar da consciência humana, comum a toda humanidade” (Goldfarb, 1987 p.15).

“A derivação imediata da palavra alquimia vem do árabe *al Kimia*. *Al* quer dizer “a”, mas o significado da segunda parte da palavra não é absolutamente claro. Uma ideia popular é que esteja associado à palavra egípcia *chem*, que significa “negro” e se relaciona à descrição do Egito como sendo “A Terra do Solo Negro”. Isto poderia então definir alquimia como “A Arte Egípcia” ou “A Arte Negra”. Entretanto, alguns eruditos consideram mais provável que a palavra seja derivada do grego *chyma*, relacionada à modelagem ou à fundição de metal. Por sua vez, esta palavra parece vir de *cheein*, que significa “despejar”. *Cheein* tem outras variantes, tais como *chymos*, “suco de planta”, e *chylos*, uma palavra semelhante mas acrescida de uma associação com “sabor”. É possível que, nos primórdios da alquimia, o trabalho com metais e a extração de sucos das plantas estivessem ultimamente relacionados.”

(GILCHRIST, 1993, p.11)

Enquanto técnica, a origem da alquimia se perde na história da humanidade, mas as teorias sob a forma de tratados alegóricos e textos se originaram na Jônia Clássica no séc. VI a.C. e, posteriormente, foi difundida entre os árabes e trazida à Europa na época das Cruzadas. O clima favorável à cultura e à liberdade presente na Alexandria também favoreceu seu desenvolvimento.

A alquimia representa uma tentativa do homem antigo de entender fenômenos materiais da natureza, no que diz respeito às substâncias físicas. Sua ideia primordial era a de que a natureza poderia ser auxiliada para atingir a perfeição em sua obra, já que os metais eram considerados como fases da formação do ouro, que era símbolo da perfeição e da incorruptibilidade (Eliade, 1979). Os alquimistas acreditavam que os minerais jaziam no ventre da terra que, como um útero, os gerava até que se transformassem em ouro. Se fossem deixados ali, e se tivessem tempo suficiente, acabariam por “amadurecer” e se transformariam em ouro, já que tudo está em movimento rumo a uma perfeição.

Desta forma, os alquimistas acreditavam fazer uma manipulação do tempo, apressando o processo que a natureza já realizara. Por isso é chamada de “arte do tempo” e também *opus contra naturam*, ou seja, é uma obra contra a natureza. Essa ideia pode ter advindo da concepção de “terra mãe”, desde a época das sociedades agrícolas, onde se inicia a prática do homem como controlador e acelerador dos processos da natureza ao obter certa regularidade em sua obra. As plantas não mais seriam somente coletadas, mas sua produção poderia ser controlada e obtida quando necessário desde que se respeitasse uma ritualística (já existente nas sociedades caçadoras) contando com entidades protetoras do cosmo.

Os minerais ou “fetos da terra”, como eram chamados, eram entendidos como representação dos elementos em vários estágios em que estariam mais ou menos maduros. Para os fundidores antigos, não existia teoria química dos elementos, portanto, as diferenças entre os elementos eram os graus de maturação e de pureza de um mesmo elemento.

“As substâncias minerais participam do caráter sagrado da Terra-mãe. Não demoramos em nos deparar com a ideia de que os minerais “crescem” no ventre da Terra, como se fossem embriões. A metalurgia adquire, desta maneira, um caráter obstetrício. O mineiro e o metalúrgico intervêm no processo da embriologia subterrânea, antecipam o ritmo do crescimento dos minerais, colaboram na obra da Natureza e a ajudam a “parir mais rápido”. Em resumo: o homem, através de suas técnicas, vai substituindo o Tempo, seu trabalho vai tomando lugar na obra do Tempo.” (ELIADE, 1979 p.10)

Na alquimia clássica, os alquimistas atribuíam à matéria certas qualidades como se pertencessem a ela, inteiramente inconscientes do fato de que projetavam aspectos que na verdade pertenceriam à psique. Como abordado acima, isto decorre do fato dessa sociedade ser herdeira de uma visão sagrada do universo, pertencente às sociedades caçadoras e agrícolas.

Os mineiros da sociedade da época metalúrgica deveriam pedir permissão junto aos guardiões da divindade terrestre para obter os minerais. Estes eram “vivos”, tinham vontade própria, escondiam-se ou deixavam-se pegar e cada mina deveria ser fechada depois de um tempo para que a terra tivesse tempo de preparar novos minerais em seu ventre. Nessa época havia crenças provindas da magia oriental e da astrologia, provenientes de fontes babilônicas e persas de que os corpos celestes, conforme suas posições enviavam boas ou más influências. Daí, possivelmente, se deriva a associação dos planetas deuses com os metais: Sol/ouro, Lua/prata, Vênus/cobre, Mercúrio/mercúrio, Marte/ferro, Júpiter/estanho e Saturno/chumbo.

Nesse clima surge a figura lendária de Zaratustra ou Zoroastro (seu nome em grego), fundador de uma das religiões mais importantes da antiguidade, o Zoroatrismo. Em sua crença, a superação para o mal e o caminho para o bem eram obtidos através do equilíbrio entre as forças opostas, particularmente aquelas encontradas dentro do próprio Homem. Posteriormente, esta teoria será incorporada pelo pensamento alquímico, não sem antes se unir à astrologia. A união destas crenças com a filosofia grega se dá com a chegada de Alexandre Magno por volta de 330 a.C. e a fundação de Alexandria. A filosofia grega, principalmente Platão e Aristóteles forneceram os fundamentos que influenciaram a formulação da alquimia alexandrina.

É difícil precisar a época e a localização destes primórdios da alquimia, mas a metalurgia aparece como uma prática muito bem estabelecida em dois centros de civilização: Egito e Mesopotâmia. Posteriormente, com a extração do cobre em larga escala em 4200 a.C. na região que hoje corresponde ao Irã, acontece um longo desenvolvimento na obtenção de ligas metálicas até o aperfeiçoamento do processo para a obtenção do ferro, em 1400 a.C. pelos Hititas (Goldfarb, 1987).

O ouro foi quase sempre considerado o metal mais precioso, por resistir ao fogo e a elementos corrosivos sem perder seu brilho ou cor. Em alguns momentos perdeu seu status para o ferro meteórico, por ser raro e resistente. Assim, não faltavam metalúrgicos interessados em maneiras de transformar os outros metais em ouro e cabe aqui salientar que as técnicas de falsificação se

sofisticaram a tal ponto que foi necessário desenvolver meios de detectá-las. Foi o que aconteceu no Egito, por volta de 500 a.C. Porém, os alquimistas da Alexandria sabiam da existência de tais técnicas de imitação e que as mesmas não se referiam a uma “transmutação” de fato.

Do ponto de vista prático, a alquimia contribuiu com descobertas importantes no desenvolvimento tecnológico, como a invenção da pólvora, a destilação do álcool, a composição da porcelana e do vidro, além de representar os primórdios do pensamento científico tanto na medicina e na física quanto na química; Entretanto, não é possível comparar a alquimia à química e em todos os processos descritos em seus tratados não há nada que um químico atual reconheça como significativo. Duvida-se também que qualquer resultado positivo tenha sido obtido na transmutação dos metais em ouro a ponto de referendar o esforço de séculos de experimentação, mesmo que até o início do Sec. XX houvessem relatos de resultados e se acreditasse na possibilidade concreta do processo alquímico. No entanto, nos tempos passados nada se sabia do que soubemos séculos depois a respeito da natureza como um todo e especificamente da química. Portanto, o suposto é que os alquimistas continuavam em suas experimentações infundáveis e também escrevendo tratados porque não perdiam a esperança de que poderia dar certo, mas também porque havia outra dimensão do trabalho que não dependia de resultados práticos.

Durante o Renascimento, a Alquimia atinge o auge de sua produção literária e iconográfica ao mesmo tempo em que já apresenta sinais de declínio pelos primeiros indícios do futuro pensamento científico. Neste período, muitos alquimistas abandonaram seus laboratórios para dedicar-se inteiramente à filosofia hermética. A alquimia passou então a representar a regeneração do homem de maneira espiritual, a purificação da mente e da vontade, o enobrecimento do que era considerada a “faculdade da alma”. Porém, seu método de explicação (o obscuro pelo mais obscuro, o desconhecido pelo mais desconhecido) era incompatível com o espírito do iluminismo. A ciência empírica e a filosofia mística não eram claramente diferenciadas. Foi por volta do final do sec. XVI que aconteceu a separação entre o químico (que continuaria explorando as experiências materiais de maneira empírica) e o filósofo hermético.

## 5.2 - A Alquimia e a psicologia analítica

Até que os estudos de Jung sobre o assunto fossem divulgados, considerava-se a alquimia simplesmente como algo que precedeu a química, pois a historiografia mantinha seu olhar somente ao aspecto mais tradicional da alquimia. Jung (1994) demonstrou as significações psicológicas e espirituais contidas no simbolismo alquímico ao estudar tratados alquímicos que continham ao mesmo tempo experimentos práticos em laboratório e descrições simbólicas e mitológicas dos mesmos. Para ele, os alquimistas medievais estavam diante das bases teóricas do processo de individuação. Fazendo uma analogia entre as relações de microcosmo e macrocosmo, os alquimistas operavam em si próprios a “Grande Obra”. (Sá, 2001)

A alquimia representava, então, um duplo aspecto: uma obra química no laboratório e um processo psicológico que era em parte consciente e em parte inconsciente e projetado nos processos de transformação da matéria, necessário ao concretismo de uma época em que não havia ainda uma psicologia que explicasse os conteúdos da alma. Para os alquimistas, havia uma conexão entre o ser humano e a matéria a ser trabalhada. Portanto, o operador deveria estar à altura de sua tarefa, ou seja, deveria realizar em si próprio o processo que atribuía à matéria. Conforme Dorneus:

“As coisas são levadas à perfeição pelos que lhes é semelhante. Esta é a razão pela qual o operador deve ‘estar presente’ na obra. Se o pesquisador estiver longe de possuir esta semelhança (com a obra) não galgaria a altura que descrevi, nem atingiria o caminho que conduz à meta”

(DORNEUS apud Jung 1994 §375)

Citando um texto árabe do sec. X, diz Jung:

“Encontramos uma enumeração sistemática dos pontos de correspondência entre o *Opus Alchemicum* e os processos paralelos filosóficos e psicológicos. Por aí podemos facilmente perceber até que ponto os processos químicos materiais coincidiam com os fatores espirituais, ou melhor, psíquicos, para

aqueles pensadores. Essa estranha maneira de ver as coisas poderia ser explicada pela seguinte hipótese: os antigos filósofos suspeitavam da projeção se seus conteúdos anímicos na matéria.” (JUNG 1994 §375)

O interesse de Jung pela alquimia começou ao reconhecer semelhança entre o material trazido pelos seus pacientes sob a forma de sonhos e alguns aspectos da alquimia. A alquimia (assim como os mitos, os sonhos, os contos de fadas e outras produções da psique) é expressa principalmente através de imagens que podem constituir-se como símbolos relacionados à libertação dos impulsos instintivos.

Jung ressalta:

“A *theoria* da alquimia – e acredito tê-lo demonstrado – nada mais é, essencialmente, do que uma projeção de conteúdos inconscientes, ou seja, das formas arquetípicas, inerentes a todas as modalidades da fantasia em seu estado puro, tais como as encontramos nos mitos e lendas, por um lado, e por outro, nos sonhos, nas visões, nos delírios dos indivíduos” (JUNG, 1999 §538).

Durante 15 anos Jung foi realizando suas pesquisas em torno do tema sem que sua busca fosse revelada sequer aos seus colaboradores. Foi em 1935 que fez publicamente a primeira referência ao tema, quando apresentou em Eranos (grupo de discussão dedicado ao estudo da espiritualidade, que se reúne anualmente em Ascona - Suíça desde 1933) uma conferência sobre o simbolismo dos sonhos e o processo de individuação (*Traumsymbole des Individuationsprozesses*, Eranos - Jahrbuch, III, Zurique, 1935), e em 1936 uma outra conferência chamada *Die Erösungsvorstellungen in der alchimie* (Ideias da redenção/religiosa em Alquimia - Eranos Jahrbuch, IV, 1936). A primeira conferência trata de uma série de sonhos de um cientista natural onde aparecem símbolos alquímicos, sendo que Jung relaciona as etapas da individuação com as operações sucessivas do *opus alchymicum*. Na segunda conferência esforça-se em estabelecer relações entre a psicologia e certos símbolos centrais da alquimia, entre eles o da redenção da matéria.

Aos poucos, Jung foi reconhecendo que a psicologia analítica concordava com a alquimia. Em sua obra original “Psicologia e Religião” (1940) e depois em “Paracelso” (1942), reflete de maneira mais apurada sobre as concepções do mundo, posicionando a psicologia com relação aos problemas

religiosos. O segundo capítulo desta última obra (“Paracelso enquanto fenômeno espiritual”) é muito significativo na medida em que foi o estudo de Paracelso que levou Jung a descrever como entendeu a essência da alquimia, estabelecendo de forma cada vez mais clara a sua relação com a religião e a psicologia.

Das duas conferências proferidas em Eranos, com seus textos aumentados e aprofundados, surgiu em 1944 a primeira edição da obra “Psicologia e Alquimia”.

Jung encontrou na alquimia também elementos correspondentes às questões centrais do processo analítico e este estudo resultou nas obras “Psicologia da Transferência” (1946) e “Mysterium Conjunctionis” (1955-1956).

A alquimia acontecia no limite do que era considerado como heresia e era proibida pela igreja, mas os alquimistas eram homens medievais e considerados como bons cristãos, mas que preferiam a busca do conhecimento às ditas verdades trazidas pela fé. Alguns alquimistas tentavam identificar-se com o cristianismo da Europa medieval, explicando a manipulação alquímica como sendo o caminho místico através do qual o indivíduo poderia se tornar uno com Cristo, sendo ele próprio a pedra perfeita. Desta forma, os tratados alquímicos eram compostos de alegorias que apresentavam conceitos complexos representados em ilustrações e frases escritas com linguagem obscura, mas aparentemente inofensivas. Jung (1994) acredita que isto se deve também ao fato de estar descrevendo aspectos psicológicos e não somente químicos; aspectos estes mais distantes de sua percepção. Também deve ser levado em conta que tinham muito pouco ou nada a divulgar com relação à química ou à fabricação de ouro e fazer segredo poderia ser um blefe para os que acreditavam. Por último, Jung considera que, na obscuridade do que encontravam, projetavam sua interioridade, ou seja, o segredo seria considerado uma projeção do obscuro inconsciente.

“O alquimista não pratica sua arte por acreditar teoricamente numa correspondência, mas tem uma teoria das correspondências pelo fato de vivenciar a presença da ideia na matéria (physis). Minha tendência é, portanto, a de acreditar que a verdadeira raiz da alquimia deve ser buscada menos nas concepções filosóficas do que nas projeções vivenciadas de cada pesquisador. Na minha opinião, o praticante tinha certas vivências psíquicas enquanto realizava as experiências químicas no laboratório; no entanto, estas vivências se

lhes afiguravam comportamentos específicos do processo químico. Como se tratava de projeções, naturalmente ele não sabia, no nível da consciência, que a vivência nada tinha a ver com a matéria propriamente dita (isto é, tal como hoje a conhecemos). O alquimista vivenciava sua projeção como uma propriedade da matéria; mas o que vivenciava na realidade era o seu inconsciente.”

(JUNG, 1994 §346)

Dos textos que surgiram na época do renascimento, podemos citar alguns dos mais conhecidos: *Atalanta Fugiens* de Michael Maier; *Splendor Solis* de Salomon Trismosin; *Philosophia Reformata* de Mylius; *Chymica Vannus* de De Monte-Snyders; *De Lapide Philosophico* de Lambsprinck; *Viridarum Chymicum* de Daniel Stolcius; *Aurora Consurgens* possivelmente de Tomás de Aquino; *As Doze Chaves da Filosofia* de Basile Valentin. O maior de todos os alquimistas considerado pelos historiadores, depois de Hermes Trimegisto, foi Nicolas Flamel (1330?-1418). Ele viveu antes da época de culminância da alquimia, um de seus textos é de 1419 e chama-se o *Livro das Figuras Hieroglíficas*.

Outros adeptos importantes no universo da Alquimia foram: Michael Scott (dito “o Escocês”, primeiro alquimista ocidental - 1200), Alberto Magno (1193-1280, o “Doutor universal”), Roger Bacon, Arnold Villanova (1240-1311), Zóximo, Senior (Mohamed Ibn-Umail), Avicena, Jako Boehme, Petrus Bonus, Gerhard Dorn, Irineu Filaleto, Paracelso, George Ripley e a sociedade secreta Voarchadumia (1450-1490), Raimundo Lúlio (1235-1315), Sethon (“o Cosmopolita”), Hortolanus, Bernardo-o-Trevisano (1406-1490), Van helmont (1577-1644), Robert Flud, Maria profetisa, Olimpodoro, Limojon de Saint-Dieder, Cyliane, Fulcanelli, Eugéne Canseliet, René Alleau, Armand Barbault, Anselmo Caetano, John Dee, De Rola, Khunrath, Tsou Yen, li-Shao-Chun, Wei Po-Yang, e Ko-Hung.

Os conceitos expressos no processo alquímico influenciaram profundamente Jung em sua maneira de entender o processo de individuação. Em seus escritos anteriores aos estudos de alquimia, vemos o indivíduo com um ego identificado com o herói que deve vencer determinado obstáculo. Após os estudos de alquimia, Jung reconhece que os obstáculos também são parte do indivíduo que está se movendo rumo a uma perfeição, em torno da ideia central de transformação constante.

Nascimento e morte, ascensão e descensão, expansão e contração: estes movimentos expressam tanto a estrutura básica do processo na natureza, como no processo alquímico. A alquimia pode ser observada desde o ponto de vista das fases e operações do processo, quanto das substâncias utilizadas. Para a finalidade deste trabalho, optamos por descrever as fases e operações realizadas, sem no entanto que isso signifique que uma abordagem através das substâncias tenha menor interesse ou importância.

### 5.3 - As fases do processo alquímico

A alquimia clássica descreve os processos de transformação química dos elementos e dá instruções para sua realização. A sua base é o *Opus Alchymicum*. Os experimentos eram realizados na prática: enxofre e mercúrio com suas naturezas opostas eram integrados no vaso hermético, representado pelas retortas e fornos onde as substâncias eram misturadas e transformadas. Mas havia também uma forma de projeção: a integração do consciente com o inconsciente, do ego com o *Self*. Meditando anos a fio sobre este material simbólico, os alquimistas atingiam os mesmos resultados que os orientais através da contemplação, da arte ou da disciplina física, sem esquecer que a China e a Índia também conheceram o simbolismo metálico da transformação (Von Franz, 1991). Portanto, podemos entender que o aperfeiçoamento do ser humano pode ser expresso metaforicamente através do mito da transformação do mineral não precioso em ouro.

“Quem tiver conhecimento ainda que escasso da literatura alquímica sabe que para os adeptos se tratava sempre de uma união, como eles a designavam. A conjunção (Coniunctio) é sem dúvida o protótipo do que hoje designamos combinação química. (...) as substâncias que eles realmente procuravam combinar tinham para eles (por causa do desconhecimento da natureza delas) constantemente um caráter de certo modo *numinoso* que de modo claro ou velado visavam a personificação de algum espírito. Eram substâncias que, à semelhança dos seres vivos “se fecundavam reciprocamente” e desse modo geravam um ser vivo procurado pelos filósofos.” (JUNG, 1990 §320)

Conforme descrito em vários tratados posteriormente estudados por diferentes autores, as vias usadas no processo eram duas e as chamavam de seca e úmida. Dificilmente dois autores eram da mesma opinião no que diz respeito ao processo e à sequência dos estágios, as concepções são sempre vagas e suas variantes podiam ser tão distintas quanto os processos individuais. (Hutin, s/d p.38)

A via seca era sempre mais rápida e realizada em forno aberto, com fogo direto, vivo e forte e numa espécie de recipiente que normalmente era chamada de “cadinho”. A via úmida era mais eficaz, porém mais lenta. Normalmente era feita em um recipiente fechado que levava o nome de “retorta” ou “pelicano” e cozida em fogo brando por bastante tempo. O forno também era fechado e muito maior do que na via seca. Podemos perceber no caminho da via úmida uma equivalência com a nossa longa estrada espiritual e do autoconhecimento. A alquimia é uma arte do tempo. O que faz com que o trabalho realmente funcione é o conhecimento do segredo do tempo: qual estágio precede o outro e quando, já que o sucesso depende da sucessão: o *Opus* é feita através de operações. Mas os pontos de partida diferem, pois a matéria prima difere.

A maioria dos tratados alquímicos dividia a via úmida em quatro estágios e os associava a cores: *Nigredo*, *Cauda Pavonis*, *Albedo*, *Rubedo*. Estas cores são baseadas nas cores originais mencionadas em Heráclito: *melanosis* (preteamento), *leukosis* (embranquecimento), *xanthosis* (amarelamento) e *iosis* (avermelhamento). Mais tarde, por volta do século XV ou XVI, as cores foram reduzidas a três, e a *xanthosis*, também chamada de *citrinitas*, foi raramente mencionada... sendo que um misto de cores (*cauda pavonis*) começou a ser utilizado. Porém, havia principalmente as três cores: preto, branco e vermelho.

Tudo começa com a prima matéria em caos na *Nigredo* e a primeira grande meta do processo é atingir a *Albedo* que é muito valorizada pelos alquimistas. Esta etapa é chamada de *Opus Minor*. O estado inicial é de amálgama, de união de corpo e espírito. As primeiras operações realizadas servirão para “descolar” o corpo do espírito para novamente serem unidos de maneira madura ao final do processo, na *Rubedo*. A máxima da alquimia *Solve et Coagula*, (dissolver e depois coagular) traduz estas duas fases complementares. Na primeira fase, haverá a espiritualização do corpo (solve) e na segunda, a corporificação do espírito (coagula).

No caminho deste processo, pode acontecer a *Cauda Pavonis*, uma vez que o branco é a soma de todas as outras cores. A *Albedo* é o que é chamado por eles de “condição lunar” ou de prata

que ainda deverá chegar à condição solar. É o embranquecimento que corresponde ao surgimento da luz, à aurora, mas somente ao se tornar vermelho e atingir a *Rubedo* é que o sol se levanta e a *Opus Magnum* é realizada. A *Albedo* (embranquecimento) é, por assim dizer, a aurora, mas somente com a *Rubedo* o sol se levanta (Jung, 1994, §333-334).

É importante salientar que, para um melhor entendimento do que seriam estas fases separadas por cores, devemos levar em conta os aspectos culturais das cores e não os científicos. As quatro ou três cores descritas se referiam a estados que os alquimistas percebiam nas mudanças de cor no material de seu trabalho. Desta forma, acreditavam que estava acontecendo uma mudança de sua natureza.

“Um pedaço de ferro muda sua cor quando é esquentado e quando resfriado. Um chumaço de algodão mergulhado em tinta azul altera irreversivelmente seu estado branco puro. Tingir, como banhar ou mergulhar - a palavra grega é baptizein - afeta a essência. A musselina não tingida, quando colorida de azul foi batizada: sua alma foi alterada” (HILLMAN, 1991)<sup>1</sup>

Se as cores na alquimia descreviam os estágios do trabalho e as condições do material com o qual se trabalhava, também se referiam aos estados da psique do alquimista. Essas condições deveriam estar alinhadas, ou seja: método (modo de trabalho), problema (a coisa em si) e aspectos subjetivos (condição do trabalhador). Esta talvez seja a razão pela qual nenhum sistema de fato pôde ser retirado da experiência alquímica: o método alquímico trata cada problema levando em conta tanto a natureza do problema quanto a natureza do próprio alquimista.

O processo alquímico é cíclico sob a forma de uma espiral ascendente e praticamente nunca termina; como nas etapas descritas no processo de individuação. Ou seja, quando terminamos uma *Rubedo*, voltamos à *Nigredo*. Se estamos na *Albedo*, nada nos impede que voltemos à *Nigredo*. Esse retorno nunca é a um ponto inicial do processo e, sim, um pouco mais para dentro (ou para fora) e um pouco mais para cima (ou para baixo). Nunca se passa pelo mesmo ponto da mesma maneira. Por mais lento que possa parecer o caminho ele é sempre para frente.

---

<sup>1</sup> Tradução livre de Gustavo Barcellos com o título: O Amarelamento da Obra

Portanto, a alquimia trabalha com uma temporalidade circular, tal qual o pensamento mítico. O pensamento racional utiliza-se de uma temporalidade linear e irreversível. Para a concepção mítica, o tempo é cíclico e existe ideia da decadência, da degradação que surge em decorrência de sua passagem. Porém, como existe a reversibilidade, é possível uma renovação, desde que haja uma volta e um recomeço num novo ciclo após uma dissolução de caos, da identidade existente. A experiência do tempo é, portanto, qualitativa. Para a concepção racional, a experiência é quantitativa, é duração.

Isso vem de encontro ao que Jung considerou como a máxima da dinâmica da psique: a função reguladora dos contrários, com base no que Heráclito chamou de “Enantiodromia”: um dia, tudo se reverte em seu contrário. Na alquimia, portanto, quando algo está completamente dissolvido, sofre o impulso de se coagular. Quando está completamente coagulado, sofre o impulso de se dissolver (Jung 1980).

### 5.3.1 - *Prima Matéria*

Os filósofos pré-socráticos concordavam com a existência de uma “matéria” da qual era formado o mundo, embora divergissem quanto à sua composição. Tales afirmava que esta era “água”, Anaximandro a chamava de “O Ilimitado”, Anaxímenes a considerava “Ar” e Heráclito “Fogo”. Mediante estas e outras diferenças de conceituação, na época considerou-se, portanto, que a primeira matéria poderia ter passado por um processo de diferenciação que a decompôs nos quatro elementos: terra, ar, fogo e água. Posteriormente, esses quatro elementos se recombinaariam em infinitas possibilidades conforme as diferentes proporções de cada um, para formar tudo o que existe no mundo.

Baseando-se nestas ideias da filosofia antiga, os alquimistas acreditavam que uma transformação da substância seria possível desde que fosse reduzida ao seu estado indiferente original e capaz de abarcar todas as formas. Ou seja, à *prima matéria*.

Nos textos alquímicos, a *prima matéria* é referida como algo que se encontra e não como algo que pode ser produzido. Uma vez descoberta, segundo a alquimia, deve ser submetida a vários processos para transformá-la na pedra filosofal, que seria esta matéria una e que também é denominada como quintessência ou água eterna.

“Por qualquer nome que os filósofos designem a sua pedra, eles sempre querem significar a referir-se a esta substância única, isto é, a água da qual tudo se origina e na qual os erros são cometidos e também corrigidos. (...) A água filosófica é a pedra, ou mesmo a “prima matéria”, mas ao mesmo tempo é o seu solvente”  
(JUNG, 1994 §336/337)

Como médico, Jung se preocupou em demonstrar como o procedimento da alquimia teria uma correspondência facilmente observável com o que ocorre no processo de análise quando os aspectos fixos e rígidos da personalidade devem ser levados à sua condição inicial indiferenciada, para que uma transformação possa ocorrer. A prima matéria, portanto, corresponde ao material de trabalho da análise, pois, como ele, encontra-se em toda parte tanto nas ocorrências importantes quanto nas corriqueiras da vida do paciente.

Outro aspecto de similaridade é seu aspecto externo. A *prima* matéria é bruta, rude e, frequentemente, é rejeitada, desprezada. Assim também são os conteúdos da sombra, um dos objetos da análise. Na análise, o paciente deve tomar consciência de sua condição fragmentada para que posteriormente a reconheça como composta de elementos que pertencem a uma única unidade. Assim também ocorre na alquimia com relação à prima matéria.

### 5.3.2 - A *Nigredo*

Para que alguma substância entre na fase da *Nigredo* e preteje, as operações são: *Mortificatio*, *Calcinatio*, *Putrefactio*, *Solutio*, etc. Ou seja, métodos que provoquem uma mudança na prima matéria para que ela se divida, descole, seja modificada em sua forma, seja purificada em seus elementos. O método é lento, vagaroso, repetitivo, severo... Consequentemente, o alquimista entrava também neste estado que correspondia a um humor deprimido, confuso, constrangido, angustiado, pessimista e até com ideias de morte (Jung, 1994).

O preto equivale à ausência de cores e à sombra que não permite que as características se apresentem e, portanto, destrói aquilo que acreditamos conhecer, porque não é mais possível visualizar; as formas são modificadas. O preto retira nossa confiança, nosso conforto - os elementos fixos - e é exatamente a destruição disso que possibilita uma transformação para algo diferente. O que é fixo deve ser volatizado.

*Nigredo* é morte, visibilidade nula. A cor negra não existe na paleta cromática. Trata-se mesmo da ausência de luz e cor, ou seja, sua vibração está para além da gama cromática que pode ser percebida pelo olho humano. Quando a Alquimia fala em *Nigredo*, refere-se a um estado e representa uma forma (ou várias) de morte metafórica. A *Mortificatio* implica em que a vida seja retirada do material, ou seja, nenhuma resposta habitual deve existir. Psicologicamente, haveria uma correlação disso com a investigação do passado, a busca de culpas e temores, das velhas raízes que devem ser destruídas para que forneçam espaço para o novo. Uma vez que a *Mortificatio* atua, a consequência será o surgimento do estado de *Nigredo*.

Em uma *Nigredo* bem sucedida, portanto, há a completa transformação do estado inicial através da destruição da forma, da lavagem, da purificação, do trabalho com a sombra. Há a consciência de que as coisas não são o que são e não há certezas a serem afirmadas.

“Com a alquimia aprendemos que se você, como trabalhador em qualquer campo em qualquer projeto - da pesquisa ao casamento, dos negócios à pintura - torna-se exausto, seco, paralisado, deprimido e confuso, então tem indicações de uma fase de *Nigredo* e o material que está encontrando é, ele mesmo, obscuro e obstinado. Essa depressão não significa um fracasso nem da sua personalidade e nem do seu método. De fato, as próprias dificuldades em seu método e a escuridão de suas fantasias indicam que você está no lugar certo, fazendo a coisa certa, exatamente por causa da escuridão.”

(HILLMAN, 1997)<sup>2</sup>

Na terminologia hermética, usa-se a denominação “asa de corvo” para definir a coloração da substância que representa o estado de *Nigredo*, ou seja, há uma tentativa de aproximação à realidade

---

<sup>2</sup> Tradução livre de Gustavo Barcellos com o título: A Sedução do Preto

perceptível das cores como as nomeamos, já que o negro não se vê. Porém, a “asa de corvo” de fato não se refere a um conceito absoluto de treva, mas acaba sendo promissor das etapas seguintes, com uma radiação próxima à do violeta, dos negros violáceos. Na “asa do corvo” podemos descobrir um azul índigo profundo com eventuais brilhos onde se manifestam as cores do arco-íris. O azul profundo se aproxima muito do negro, mas não o é. Ele permite alguma visibilidade (Hillman, 1983)<sup>3</sup>.

### 5.3.3 - O Azul

Na alquimia, o azul aos poucos vai surgindo do clareamento da *Nigredo*, possibilitando que a obra atinja a *Albedo*. A escuridão absorve para si todas as reflexões possíveis, já que na ausência de luz, não há como refletir, como enxergar o que existe.

Para os alquimistas, o azul representa a entrada de ar, de forma que a *Nigredo* possa ser transformada. O azul traz uma forma mais arejada e nova de pensamento, possibilitando que o próprio estado sombrio se veja, reflita sobre si mesmo. (Hillman, 1983).<sup>4</sup>

Portanto, a presença do azul mostra um início de diferenciação, porém ainda confuso e melancólico, daquilo que está saindo do negrume. O azul nos lembra uma paisagem que avistamos bem ao longe, algo que parece se aproximar ou se distanciar de nós, indica um campo de profundidade. Ainda não é possível discernir, mas já existe alguma luz, que começa a aparecer ao longe.

O azul retarda o branqueamento, faz com que seja lento. Ele traz dúvidas e incertezas: não se sabe ainda o que acontecerá, se o branco afinal virá, pois o azul sugere uma reflexão que não se refere a um espelhamento, do que é mental. Como o distanciamento da paisagem azul, necessário ao desprendimento e à observação, devemos colocar longe para ver melhor e distanciadamente. A noção de profundidade e distância nos traz outra dimensão.

### 5.3.4 - A *Cauda Pavonis*

---

<sup>3</sup> Tradução livre de Gustavo Barcellos com o título: O azul alquímico e a Unuo Mentalis.

<sup>4</sup> Tradução livre de Gustavo Barcellos com o título: O azul alquímico e a Unuo Mentalis.

A *Solutio* que havia sido iniciada termina com a água utilizada sendo evaporada através da *Calcinatio*. As subjetividades desaparecem, as emoções são secas, as frustrações são enfrentadas.

“Quando a dieta do fogo é moderada, a matéria é em muitos graus levada ao pretume. Depois, quando a *secura* começa a agir sobre a umidade, várias flores de diferentes cores aparecem simultaneamente no vidro, da mesma forma que aparecem na cauda do pavão e de uma maneira que jamais se viu antes... Depois estas cores desaparecem, e a matéria largamente começa a ficar branca.”  
(PARACELSUS apud Hillman 1983)<sup>5</sup>

A *cauda pavonis* representa todas as possibilidades e uma capacidade múltipla também da visão. Devemos ser capazes de enxergar de diversas maneiras, com cores, formas, ângulos. Quando existe cor, o mundo se parece mais com o que enxergamos dele.

Eventualmente, em alguns tratados, fala-se que esta fase, por conter todas as cores, situava-se entre o negro, a ausência de cor, e o branco, a fusão de todas as cores. É uma fase de transição principalmente para mostrar que o branco não surge por acaso, mas sim de sucessivas etapas. Mas a *cauda pavonis* pode também aparecer antes da *Rubedo*.

“Antes da produção do branco (*Albedo*), ou do vermelho (*Rubedo*), aparecem todas as cores, como quando o pavão abre a roda colorida da cauda. Este fenômeno se baseia decerto no fato de a superfície da massa fundida (por exemplo, chumbo derretido) apresentar muitas vezes as cores espectrais das lâminas finas.”  
(JUNG, 1990, §48)

Secar libera a alma das subjetividades pessoais e, portanto, segundo Hillman (1983)<sup>6</sup>, “*há mais cor no deserto alquímico do que na inundação e quando as cores vibram na cauda do pavão, brilham também os olhos através dos quais elas são percebidas.*”

---

<sup>5</sup> Tradução livre de Gustavo Barcellos com o título: O azul alquímico e a Unuo Mentalis.

<sup>6</sup> Tradução livre de Gustavo Barcellos com o título: O azul alquímico e a Unuo Mentalis.

### 5.3.5 - A *Albedo*

Branquear na alquimia significa limpar e purificar, ao mesmo tempo em que significa tornar-se essencial e durável. As operações envolvidas na *Albedo* são a *Calcinatio*, a *Coagulatio* e a *Separatio*, mas também qualquer outra operação que faça surgir uma condição mais brilhante e luminosa à matéria ou à alma e que retire o negrume de sua inércia.

A alquimia refere-se a dois tipos de branco: aquele virgem e pueril, como uma inocência que ainda não foi maculada, trabalhada, e outro branco, resultante de um resfriamento após um intenso calor procedente de sofrimento e trabalho paciente. Somente este segundo branco refere-se à *Albedo* como um estado de consciência que provém de um trabalho feito com a alma e não de uma condição prévia. *“Todos os brancos não são o mesmo branco e somente o branco da Albedo refere-se à prata alquímica como um estado de consciência que provém não da alma assim como ela está dada, mas do trabalho feito nela.”*(Jung apud Hillman 1980)<sup>7</sup>

Os alquimistas consideravam a prata como um estágio anterior ao ouro. Comparada aos outros metais, ela era condutiva como o cobre, porém não era vermelha. Densa, nobre e preciosa como o ouro, porém mais dura e menos maleável. Acinzentada e branca como o estanho e cobre, porém pode ser polida e, portanto, refletir. E por fim, coagula-se em um estado mais firme e estável que o mercúrio. Sua natureza era considerada dura e seca.

Este seu aspecto de maleabilidade, faz com que represente, psicologicamente, um elemento importante na conexão entre ideias e pensamentos que possibilita a reflexão. Refletir requer foco e precisão.

O branco ou a prata correspondem à lua somente em alguns aspectos, portanto, embora fosse muito comum encontrar nos tratados alquímicos essa correspondência, quando a mesma existia, tratava-se da lua com seu brilho total e não qualquer lua.

Como o branco contém todas as cores, a prata ou a *Albedo*, incorpora todas as fases anteriores e diferentemente da prima matéria, não é dada, mas precisa ser preparada. Na alquimia, uma substância nunca será branca se ela não tiver sido preta. A sombra é lavada, porém aspectos

---

<sup>7</sup> Tradução livre de Gustavo Barcellos com o título: A Prata e a Pedra Branca.

permanecem e não são desprezados ou jogados fora. Desta forma, obtém certa transparência que torna possível sua visualização para quem assim o desejar.

A *Nigredo* está presa em questões físicas e enquanto a psique estiver neste lugar, estará emocionalmente presa, focada em materializações, concentrada nos fatos, oprimida. Na *Albedo* acontece a realidade imaginal, pois há uma consciência psicológica, e é desenvolvida uma habilidade em escutar a si mesmo psicologicamente percebendo as fantasias que estão criando a realidade. A poesia torna-se possível com a geração de fantasia. O sentimento é de alívio, uma leveza depois do negror, uma calma necessária para o que ainda está por vir.

### 5.3.6 - O Amarelo

Segundo Jung:

“No estado de brancura não se vive... é um tipo de estado abstrato, ideal... para ganhar a vida, precisa ter sangue... a Rubedo, a vermelhidão da vida... Então a *opus magnum* está acabada” (JUNG apud Hillman, 1991)<sup>8</sup>

Após a *Albedo*, quando o nível das ideias e da fantasia parece ser suficiente, há a tendência do branco converter-se em vermelho através da ansiedade. Ao ser embranquecido, o intelecto tornou-se frio, seco, abstrato. Agora necessita de calor e emoção, paixão, vida. E isto é obtido indo-se de encontro ao mundo concreto. Há uma *Multiplicatio* e uma *Projectio*, já que a mente separada de seu corpo deve agora começar a “incorporar-se”, a ganhar corpo para penetrar o mundo.

O surgimento do amarelo em um primeiro momento parece algo ruim: o processo do tempo enquanto duração é um amarelamento. Os alquimistas falam de *Putrefatio*...

Porém, esta putrefação é necessária. Sem o amarelo, a mente branca converte-se diretamente para o vermelho. Uma *Mortificatio* deve acontecer tantas vezes quanto for necessário, mas neste caso, trata-se da adição do enxofre que irá acelerar a natureza rumo à sua decadência e, portanto,

---

<sup>8</sup> Tradução livre de Gustavo Barcellos com o título: O Amarelamento da Obra.

ao seu próximo estado. A ideia da decadência produzida pela adição do enxofre refere-se ao cheiro forte que é exalado do sulfeto de hidrogênio - substância responsável pelo forte cheiro do ovo podre ou das águas de esgoto e que se forma no contato do enxofre com o ar. Este cheiro sentido pelos alquimistas os levou a crer na ideia de que alguma transformação estava ocorrendo, e que se ela tinha este cheiro podre, tratava-se então de um aceleração da podridão, da decadência.

O amarelo traz a ideia do apodrecimento, mas também a da luz do sol, que atua inclusive como agente desta degradação ao mesmo tempo em que é agente de vida. A luz do sol é obtida no exterior, no mundo lá fora. Na obra alquímica, se a primeira fase poderia ser associada à lua, deste momento em diante vemos a chegada do sol, o despertar. O elemento feminino (lua) sendo incorporado pelo masculino (sol) - a entrada do “outro” e de tudo o que isso vai implicar em termos de *Coniunctio*.

### 5.3.7 - A *Rubedo*

Para que a *Rubedo* aconteça, é necessária uma alma receptiva e uma compreensão ampla. O calor e a luz vindos do sol, da consciência que reage emocionalmente aos conteúdos vindos do inconsciente, o vermelho da vida vinda também do mundo de fora. O que vem de fora reage como que está dentro.

Sendo a *Rubedo* uma continuidade da *Albedo*, obtida após intenso aquecimento, fica difícil desvinculá-la da mesma. Depois que obtivemos a *Albedo*, descobrindo a luz em nós mesmos, temos que fixá-la, coagulá-la, olhando para fora, para nossas projeções no outro de forma a corporificá-lo. É desta forma que trazemos o exterior para dentro, para a *Coniunctio*.

A *Rubedo* é considerada a finalidade da obra, a realização completa da *opus* ou da individuação. É uma forma de síntese interna das forças opostas que atuavam dentro da psique. Feminino e masculino se integram e acontece a *Coniunctio*. Essa união é representada nas narrativas Alquímicas pelo casamento do sol e da lua, ou da terra e do céu. Consciência penetra o inconsciente, trazendo-o à tona e realizando-o.

Jung afirmava que a meta só era importante enquanto ideia. “*O essencial, porém, é o opus (a obra) que conduz à meta: ele dá sentido à vida enquanto esta dura.*” (1999, §400). Isso porque nossa

vida consiste no impulso subjetivo para o desenvolvimento. Passamos muito tempo realizando e repetindo incansavelmente (*Iteratio*) cada operação, em um movimento circular (*Circulatio*) e em alguns momentos estamos em cima e em outros estamos em baixo desta roda que constantemente gira (*Rotatio*). Porém, embora não se tenha registro de que, na prática os alquimistas atingiam seus objetivos finais, muitas imagens aparecem como produto da *Rubedo*, como por exemplo, a imagem da pedra filosofal e todas as suas variáveis, enquanto meta completa.

Aquilo que já esteve na natureza durante um longo tempo até que amadurecesse traz sua correspondência ao laboratório alquímico no objetivo da meta. No processo alquímico, é levada à maturidade através da *Opus*. (Hillman, 1993)<sup>9</sup>. Todas as fases e operações realizadas estão presentes na meta completa, levando a *Prima Matéria* da *Nigredo* à *Rubedo*.

As imagens da meta parecem apontar para o encerramento de um impulso subjetivo que foi o motivador do início do processo. O fim aponta para o começo e vice versa.

## 5.4 - As operações

Para que esses estágios acontecessem, alguns processos eram realizados e novamente nos deparamos com a descrição de processos químicos que possuem equivalentes nos processos psicológicos. Uma vez que a matéria prima era descoberta, a mesma era submetida a uma série de procedimentos. Os mais citados, embora houvesse uma enorme variação de um alquimista para outro, eram: *Mortificatio*, *Sublimatio*, *Coagulatio*, *Calciniatio*, *Solutio*, *Putrefatio*, *Separatio*, *Coniunctio*, etc. Não importa de fato de quantas fases seja constituída uma obra alquímica. Cada número vai ter uma especificidade simbólica. O importante é entender a obra com uma circularidade. Cada uma destas operações também carrega consigo um elaborado sistema simbólico que pode ser traduzido nas experiências necessárias à individuação.

### 5.4.1 - *Calciniatio*

---

<sup>9</sup> Tradução livre de Gustavo Barcellos com o título: A Pedra: Imagens Alquímicas da Meta.

A *Calcinatio* era uma operação que se constituía em uma secagem da água e de outros elementos através de aquecimento até que se transformasse em pó seco. Era a operação do fogo que queimava e afetava substâncias.

Na maioria dos textos alquímicos, a substância a ser calcinada era chamada de “Dragão” ou com o nome de alguma figura negra, como por exemplo, um Etíope. Psicologicamente, estes termos podem sugerir que a *Calcinatio* deva ser efetuada com um lado primitivo da sombra, cheio de conteúdos reprimidos.

No Tratado alquímico *Atalanta Fugiens* (1618, apud Edinger, 1990), há a seguinte receita de *Calcinatio*: “*Feroz lobo cinzento devora o corpo do rei. Queima-se o lobo até virar cinzas. O rei será libertado. Após realizar três vezes, o leão suplanta o lobo*”.

Quimicamente, o antimônio é chamado o “lobo dos metais”, pois os dissolve todos, com exceção do ouro, e por esta razão é utilizado em sua purificação. Psicologicamente temos o devoramento de um rei já morto. A morte de um rei é a morte do princípio que rege a consciência, provocando uma dissolução da personalidade consciente. O lobo é o desejo, a representação das forças instintivas que devoraram o ego, o rei. Quando o lobo é queimado, ele alimenta o fogo. A repetição tríplice sugere que o processo deva ter também uma dimensão temporal. A vitória do Leão sobre o lobo é a vitória do fogo sobre o lobo, portanto, o leão é também o fogo. Sendo o lobo o desejo e o desejo o fogo, o desejo acaba por consumir a si mesmo. Portanto, nesta metáfora, psicologicamente poderíamos considerar a *Calcinatio* como uma descida da consciência ao reino inferior animal para suportar e enfrentar as ferozes energias do instinto. Ao renascer, o rei se purifica.

O produto final da *Calcinatio* é uma cinza branca. Seu fogo é branqueador sobre a *Nigredo*, e a *Albedo* é o corpo que sobreviveu à provação purificadora e por isso, na alquimia, ele é glorificado. Jung, citando Morienus Romanus, autor do tratado alquímico *Artis Auriferae* “*Não desprezes as cinzas porque elas são o diadema do teu coração e a cinza das coisas que duram (permanentium)*” (Jung, 1985, §241)

Embora a doutrina do purgatório ainda não houvesse se estabelecido à época dos escritos de Santo Agostinho, a ideia de que os malditos eram punidos com fogo depois da morte já existia na

antiguidade. Na mitologia grega encontramos a imagem das Irínias que queimavam os amaldiçoados com tochas e também Piriflegeton, o rio de fogo que circunda o tártaro. No budismo, o mais baixo dos infernos quentes é um lugar de tortura pelo fogo como punição pelos pecados. “*O fogo da aflição fará os prazeres luxuriosos e amores terrenos arderem...*” (Santo Agostinho City of Gods 21:26 apud Edinger, 1990, p. 46) e “*O fogo pelo qual cada homem é punido, pertence a ele mesmo*” (Profeta Isaías, 50,11 apud Edinger 1990, p. 48).

O fogo do inferno é o destino dos aspectos do ego que foram condenados no juízo final por terem se utilizado das energias da psique para fins de prazer ou poderes pessoais. Este aspecto do ego deve passar pela *Calcinatio*. Nesse processo haveria então, como no caso dos metais, uma purificação.

Na Grécia Homérica, o fogo era considerado purificador e separador da alma. Os corpos deveriam ser queimados antes da alma se dirigir ao Hades. “Somente pelo fogo as almas são apaziguadas” (Homero, *Ilíada*, canto VII, p.81): o que era sacrificado ao fogo se tornava sagrado. O que queima se transforma em fumaça, indo para as regiões superiores e sendo transferido para os deuses.

A *Calcinatio* envolve a secagem de complexos inconscientes que vivem na água. Envolve compartilhar o complexo com outra pessoa, trazendo-o para a consciência, o que faz com que a energia existente nele seja ativada, provocando intensidade emocional necessária para que o fogo da operação surja. O afeto liberado dos pensamentos, ações e lembranças que trazem culpa, vergonha ou ansiedade que foram expressos torna-se o fogo capaz de secar o complexo e purificá-lo de suas contaminações inconscientes.

Ao enfrentar a realidade da vida, há grande numero de ocasiões para que a *Calcinatio* do desejo frustrado ocorra, destruindo e queimando os afetos aglomerados ali: frequentemente produz fogo ao desafiar ou negar a realização destes desejos.

A *Calcinatio* produz uma certa imunidade ao afeto e uma habilidade para ver o aspecto arquetípico da existência. Na medida em que estamos relacionados com o aspecto transpessoal do nosso ser, experimentamos o afeto como o fogo etéreo e não como fogo terrestre - a dor do desejo frustrado.

“Quando você se abandona ao desejo, seu desejo se volta para o céu ou para o inferno, você dá um objeto à alma e esse objeto vai para o mundo, em vez de ficar no interior, seu lugar próprio... mas se você puder dizer: sim, eu o desejo e tentarei obtê-lo, mas não sou obrigado a tê-lo, se decidir renunciar, eu posso. Não há chances para o animus ou alma. Caso contrário, você é governado pelos seus desejos, está possuído.... mas se tiver colocado o animus ou alma numa garrafa, está livre de possessão, mesmo que sofra interiormente, porque, quando seu demônio sofre, você também sofre. Mas, pouco depois, vai perceber que foi correto (engarrafá-lo(a) ): você vai, pouco a pouco, ficar calmo e mudar. E então vai perceber que há uma pedra crescendo na garrafa.... desde que o auto controle, ou a não-indulgência, tenha se tornado um hábito, é uma pedra.... quando essa atitude se torna um *fait accompli*, a pedra será um diamante.”

(JUNG, The Visions Seminars, 1:239 apud Edinger, 1990, p.64)

#### 5.4.2 - *Solutio*

Em termos gerais, a *Solutio* transforma um sólido em um líquido. Para os alquimistas, significava o retorno de uma matéria já diferenciada ao seu estado indiferenciado original, ou seja, à prima matéria e, como vimos anteriormente, esta seria uma condição para que uma substância fosse transformada.

A *Solutio* evoca a imagem da volta ao útero para um posterior renascimento. Uma vez que, para Jung, o ego surge do inconsciente, a volta ao útero significaria a volta ao inconsciente. O inconsciente é a Prima Matéria que existe antes da diferenciação dos elementos pela consciência.

Alquimicamente, a operação da *Solutio* é descrita como a ação de todo corpo que incorpora algo diferente à sua própria essência. Psicologicamente, isso corresponderia ao fato de que o agente da dissolução seria um ponto de vista superior, mais abrangente, capaz de atuar como recipiente para o que quer que esteja sendo dissolvido. No mundo exterior, isso pode ser representado, por exemplo, nos relacionamentos pessoais, onde o agente solvente pode ser uma personalidade mais complexa e mais consciente que provoca uma *Solutio* em outra menos favorecida destas características.

“Um grupo pode atrair com facilidade a projeção do si mesmo e engolfar o indivíduo que sucumbir a ele. A identificação com partidos políticos ou círculos religiosos exemplificaria a *Solutio* no interior de um grupo”

(EDINGER 1990, p. 76)

No mundo interior, bem como na análise, isso corresponde à dissolução daqueles componentes de personalidade que se mostram rígidos e resistentes à mudanças. O *Self*, na qualidade de totalidade mais abrangente da psique, também pode dissolver o ego. Para que ocorra alguma transformação, estes aspectos fixos, através do processo analítico, devem ser dissolvidos e reduzidos à *prima matéria*.

Um ego imaturo rende-se feliz a esta regressão. Porém, um ego mais amadurecido e autônomo pode sentir-se ameaçado com esta dissolução. A *Solutio* feliz é a mais perigosa porque a pessoa deixa-se levar pelo prazer, deixa-se tomar de forma passiva e seu desejo é de dissolução. Há uma fusão com o inconsciente e pode haver de fato uma dissolução do ego. Isso pode acontecer tanto com um ego infantil, imaturo, quanto com um ego neurótico quando muito cansado de tanta realização, que então pode desejar apegar-se novamente à mãe. Os aspectos do ego que se acham vinculados ao *Self* de modo consciente, podem suportar a dissolução.

Portanto, a *Solutio* pode ser experimentada tanto de fora para dentro quanto de dentro para fora e pode transformar-se em *Mortificatio* já que o que está sendo dissolvido experimenta uma destruição de si mesmo. Contudo, como tudo é cíclico, pode levar a uma nova forma rejuvenescida.

A versão cosmológica da *Solutio* é o dilúvio, que é o mito de uma catástrofe cósmica. A vida deve ser reduzida por meio da *Solutio* para se transformar em alguma coisa melhor, já que a terra está degenerada.

Outros equivalentes simbólicos que podem aparecer em sonhos ou representações da psique são os aguaceiros, os banhos, a natação, outros tipos de imersão na água, o batismo, etc.

Grandes transições na vida, como por exemplo, as separações, podem ser entendidas também como *Solutio*, já que acabam sendo importantes reconsiderações de uma vida em constante e

perpétua mudança. Passar pela *Solutio*, afinal fará com que nos tornemos inteiros, isto é, com um contato mais sólido com o *Self*.

Como uma referência à passagem bíblica que se refere ao êxodo e passagem pelo mar vermelho como sendo referentes ao batismo e purificação, os alquimistas utilizavam a imagem do Mar Vermelho nos textos alquímicos como sendo a “*Acqua Permanens*”, o solvente universal (Edinger, 1990).

Na alquimia, os termos usados para a água são: *Aqua Permanens*, *Elixir Vitae*, tintura, água filosofal, solvente universal, água divina, *Acqua Mercurialis*, etc. (Jung, 1994).

A capacidade de derreter quando submetido ao aquecimento, característico da maioria dos metais, era tida como indício da qualidade ou nobreza. A qualidade psíquica tem como indicação a sua capacidade de se suavizar, de derreter-se, de passar para um fluido estado líquido.

O taoísmo afirma que o melhor dos homens é como água – a todas as coisas beneficia e com elas não compete. Em termos essenciais, a *Solutio* resulta do confronto entre o ego e o inconsciente, onde o que vale a pena ser salvo no ego é salvo. O que não merece salvação é dissolvido a fim de ser recomposto sob outras formas em um permanente processo de renovação.

#### **5.4.3 - *Coagulatio***

É a operação do elemento terra. O resfriamento pode transformar um líquido em sólido, pois um sólido dissolvido em um solvente reaparece quando o solvente é evaporado. Ou então, de outro modo, uma reação química pode produzir um novo composto sólido, por exemplo, o cloreto de prata que é um precipitado que surge da reação de nitrato de prata com sal de cozinha.

Em termos essenciais, a *Coagulatio* é a operação que transforma as coisas em “terra”. Assim, psicologicamente, coagular significa concretizar-se numa forma localizada particular, isto é, tornar-se ligado a um ego.

Em muitos mitos de criação usam-se imagens específicas de coagulação.

A coagulação é produzida sempre por uma ação - mergulho, batadura, movimento em espiral... Isto significa que a atividade e o movimento promovem o desenvolvimento do ego. A exposição à tempestade, e à tensão da ação, solidifica a personalidade.

“A substância a ser coagulada é o mercúrio fugidio. Trata-se do espírito de Mercúrio acerca do qual Jung escreveu amplamente. Ele é, em termos essenciais, o espírito autônomo da psique arquetípica, a manifestação paradoxal do Si-mesmo transpessoal. Submeter o espírito de mercúrio à *Coagulatio* significa nada menos que ligar o ego com o si mesmo, realizar a individuação. Os efeitos menores do fugidio mercúrio aparecem nos efeitos de todos os complexos autônomos. A assimilação de um complexo é, portanto, uma contribuição à coagulação do Si-mesmo.” (EDINGER 1990, p. 103)

Para a *Coagulatio*, eram usados três agentes: magnésio, chumbo e enxofre.

Magnésio significava algo diferente do que representa hoje: era um termo geral utilizado para vários minérios metálicos crus ou misturas impuras. Psicologicamente falando, trata-se da realidade corriqueira, do dia a dia.

O chumbo é pesado, sombrio e incômodo. Carrega as qualidades da depressão, da melancolia. O espírito livre deve, portanto, associar-se à pesada realidade e com as limitações que são particulares a cada um. Na prática analítica, esse vínculo com o chumbo costuma ser realizado quando o indivíduo assume responsabilidade pessoal por fantasias e ideias inconscientes mediante sua expressão diante do analista ou de outra pessoa significativa. Existe muita diferença entre uma ideia pensada e uma falada. É a mesma diferença entre o mercúrio e o chumbo.

O enxofre é associado ao sal e não tem cheiro. O cheiro que sentimos é, na verdade, do hidreto de enxofre (também conhecido como ácido sulfídrico - H<sub>2</sub>S) que é gerado, lentamente, pela reação do enxofre com o ar. O escurecimento dos metais pelo enxofre se dá justamente pela reação desse hidreto com eles, formando sais do tipo sulfeto.

O desejo promove a *Coagulatio*. Algumas pessoas não sabem o que querem e temem os próprios desejos, com um investimento inadequado de libido. Elas precisam cultivar seus desejos –

procurá-los, alimentá-los e agir de acordo com eles. Somente depois que o fizerem a energia psíquica se mobilizará para promover experiência de vida e desenvolvimento do ego.

Conceitos e abstrações não coagulam, mas os sonhos e as imaginações ativas coagulam, porque estabelecem um vínculo entre o mundo exterior e o interior possibilitando que princípios arquetípicos sejam incorporados pelo ego. A percepção consciente das imagens arquetípicas só faz sentido se as encontramos representadas em formas concretas, ou seja, se forem coaguladas.

Comer é coagular, pois significa incorporar o alimento, literalmente torná-lo corpo e a quantidade a ser ingerida vai depender da quantidade de realidade que o ego pode suportar.

#### **5.4.4 - *Sublimatio***

Operação que pertence ao ar.

Transforma o material em ar por meio de sua elevação e volatilização e na química equivale ao momento em que um sólido aquecido passa diretamente para o estado gasoso e sobe até a borda onde volta a assumir o estado sólido na região superior mais fria.

O simbolismo da *Sublimatio* mostra-se em imagens referentes a movimento para cima – escada, degraus, elevadores, alpinismo, montanhas, voar, pássaros... ou seja, todos os movimentos que envolvem situações associadas com o estar em cima ao invés de estar embaixo.

Nas alegorias alquímicas, aparece o espírito sendo retirado do corpo com a ajuda da água e da alma.

Elevar sugere “olhar de cima” – ver objetivamente como um aspecto de uma questão mais ampla e também elevar acima das particularidades pessoais. Quanto mais alto, mais perspectiva podemos ter, mas mais distantes estamos da vida real e da capacidade de agir sobre o que percebemos.

*Sublimatio* também pode ser a moagem em um pó tão fino que se aproxima do gás. Na alquimia, considerava-se que, caso ela possuísse finas partículas, era considerado delicado e bom. Caso possuísse partículas grandes, era áspero e considerado ruim.

A imagem da torre nos remete à ascensão para um lugar elevado que nos dá uma visão panorâmica não disponível no solo. Nas imagens religiosas e mitológicas, esta ascensão costuma acompanhar a revelação do reino divino. Vários personagens bíblicos e mitológicos recebem a revelação na ascensão ou, p. ex, subindo uma montanha.

Psicologicamente falando, trata-se da revelação da psique arquetípica que nos liberta da atitude do ego pessoal e nos permite experimentar a nós mesmos como imortais.

A imagem da escada espiritual foi muito usada pelos místicos ascéticos cristãos onde o espírito era o da *Sublimatio* - a cruz é instalada como uma escada pela qual a humanidade é levada ao céu. Na antiguidade, a ida para a eternidade era representada pela imagem da subida da escada até os planetas. No cristianismo, Cristo representa esta escada pelo meio do qual todos os seres da terra podem atingir a eternidade.

“A consciência individual ou a percepção individual da totalidade é o produto psicológico do processo temporal da individuação. O tornar-se eterno é uma ideia misteriosa, que parece implicar a transformação da consciência alcançada pelo indivíduo num acréscimo permanente à psique arquetípica”

(EDINGER, 1990 p. 158)

Dito alquímico: “*Sublima o corpo e coagula o espírito*”. No movimento descendente, os conteúdos do mundo arquetípico se encaram por meio da irrupção no ego. O movimento ascendente eterniza, o movimento descendente personaliza. Quando estes movimentos se combinam, surge o que os alquimistas chamavam de *Circulatio*.

*Sublimatio* e *Coagulatio* devem ser repetidas várias vezes, uma vez que cada princípio arquetípico deve ser encontrado sucessivamente, para que seus opostos possam ser experimentados alternadamente, repetidamente, até verificar-se sua reconciliação – a realização emocional dos opostos leva ao equilíbrio entre eles.

#### 5.4.5 - *Coniunctio*

Nos processos alquímicos, aparecem muitas imagens que representam opostos, como por exemplo, água e fogo, *secura* e *umidade*, calor e frio, volátil e fixo, corpóreo e espiritual. A união destes opostos constitui a *Coniunctio*. É também a união das energias espirituais divinas com as terrenas.

É, portanto, a imagem da união dos elementos na obra. Pode ser considerada como “inferior” quando se trata da união ou fusão de substâncias que ainda não se encontram devidamente preparadas. Neste caso, será seguida pela *Mortificatio*, para que posteriormente possam ser novamente fusionadas.

Já a *Coniunctio* “superior” é a suprema realização, é a mistura de aspectos inferiores e superiores, a união dos aspectos que foram purificados. Portanto, não necessariamente se refere à união de somente dois elementos.

Trata-se também da união entre espírito, alma e corpo.

A imagem da *Coniunctio* está presente em vários tratados alquímicos, como por exemplo: *Materia Prima Lapidis Philosophorum* - Sec XVIII, *Anatomia Auri* – J.D.Mylius 1628, *Aurora Consurgens* – Sec.XVI e *Donum Dei* – Sec XVII. Aparecem imagens de sol e lua, homem e mulher, cão e cadela, rei e rainha, etc. Porém, uma das imagens mais constantes nos tratados alquímicos é a do casamento ou da relação sexual ou outras personificações de união dos opostos. A realização da obra implica em provocar a associação de um par, um casamento que em termos junguianos é simultaneamente físico e espiritual e representa seu ponto culminante da obra.

Para que possamos compreender nosso mundo de paradoxos e dualidades, precisamos de experiências de unidade. Unidade esta formada pelo conflito de opostos através da *Coniunctio*.

Quando elementos se unem, se transformam, se afetam. Não podemos mais dizer que continuam os mesmos e por isso, a *Coniunctio* se refere também ao surgimento de um novo elemento, fruto desta união. Uma criança pode aparecer como símbolo deste movimento agregador de duas naturezas. Este novo elemento manifesta um potencial para algo maior, fruto da união destes opostos.

No caminho da individuação, energia psíquica é gerada por este conflito de opostos e pela integração do inconsciente com o consciente.

## Capítulo 6 - A análise fílmica

### 6.1 - A metodologia

Os filmes escolhidos inicialmente para a análise foram: *A Festa de Babette* (Gabriel Axel, 1987) e *Navigator: Uma Odisséia no Tempo* (Vicent Ward, 1980). Eles foram assistidos em um momento anterior aos meus estudos de alquimia. Portanto, naquele primeiro momento, não os interpretei conforme o processo alquímico. Na verdade, eu simplesmente os assisti, sem tentar interpretá-los conscientemente.

A partir dos estudos sobre alquimia e completamente sensibilizada com as correspondências psicológicas que eu começava a compreender tanto intelectualmente quanto em minha própria vivência pessoal, lembrei-me destes dois filmes como exemplos do que gradativamente se esboçava em mim: de certa forma, a alquimia vivia em obras de arte atuais.

Posteriormente, outros dois filmes foram adicionados ao trabalho: *Um Beijo Roubado* (Wong Kar-Wai, 2007) e *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979). Sua escolha foi baseada em uma percepção inicial de que apresentavam, em seu enredo, dimensões diversas da jornada alquímica não só enquanto transformação, mas em vários de seus outros aspectos.

Portanto, com base exclusivamente em minha pequena bagagem de cinema, estes quatro filmes serão utilizados como exemplos da presença das imagens da alquimia no cinema. Muitos outros filmes devem remeter a este mesmo olhar, porém foi necessária uma contenção no que diz respeito ao tempo e dimensão do trabalho a ser realizado.

A metodologia de análise seguiu os seguintes passos, que posteriormente serão melhor explicitados:

1 - Cada filme era assistido uma primeira vez sem que houvesse a preocupação com a temática ou que houvesse uma indicação explícita de seu conteúdo.

2 - Caso houvesse alguma intuição de que os conteúdos expressos revelavam algo do processo alquímico, o filme era revisto, desta vez com a intenção de explicitar ou confirmar esta intuição.

3 - Em um terceiro momento, foram feitas livres associações a respeito do enredo ou dos personagens ou de outros aspectos do filme. A ampliação ou livre associação de imagens é uma técnica muito apropriada para a exploração do que ainda parece ser obscuro, opaco e pouco definido. Consiste em se deixar atingir pela imagem e estar disposto em acolher irrestritamente as reações que surgem, sem que exista a intenção consciente de qualquer tipo de análise, censura ou definições. São acolhidas palavras, imagens, cores, sensações corporais diversas, mesmo que aparentemente nada faça sentido. Destas associações e ampliações, eram destacadas e colocadas em foco as que, de alguma maneira, me remetessem ao processo alquímico.

4 - O filme era revisto uma vez mais ou tantas vezes mais quanto fosse preciso para que os elementos fossem analisados e relacionados ao processo alquímico, de acordo com o proposto inicialmente para os objetivos deste trabalho.

A revisão bibliográfica tentou percorrer o trajeto do cinema como linguagem que emprega um sistema simbólico de produção/reprodução de significações acerca do mundo. Através da revisão bibliográfica, foi possível realizar uma breve sistematização das principais ideias e modelos que envolvem uma possível ligação do cinema, principalmente no que concerne a uma questão histórica de geração de cultura, e a ideia de transformação do ser humano.

Também foi percorrida, sob a forma de revisão bibliográfica, a trajetória da alquimia e da psicologia de C. G. Jung, em seus principais aspectos.

Por uma questão de limitação do campo estudado, mas esta limitação restringindo-se apenas ao campo e não ao corpo e às possibilidades de pesquisa, a metodologia selecionada para este trabalho foi de uma abordagem qualitativa. A abordagem qualitativa procura garantir que os princípios analíticos estejam voltados para um estudo onde seja considerada sua inserção numa realidade

multidimensional e historicamente situada. A opção pela abordagem qualitativa também se deu na medida em que esta pesquisa tem o pesquisador como seu principal instrumento (Koche, 1997). Portanto, o método de análise foi subjetivo, pois seguiu tanto o referencial teórico quanto as minhas experiências pessoais.

### 6.1.1 - As etapas do trabalho

A atitude simbólica, conforme descrita e defendida por Jung como a melhor forma de se lidar com expressões vindas do inconsciente fora do contexto de análise (Jung, 1991c §908), foi eleita como predominante na escolha dos filmes para este trabalho. Porém, não foi tarefa simples, pois uma atitude simbólica sempre depende da atitude da consciência que observa se alguma coisa pode ser ou não considerada como símbolo. Muitas vezes, somente depois de algum tempo somos capazes de apreciar antigas obras de arte e também de redescobrir velhos artistas que pareciam não ter nada a nos dizer anteriormente. Na verdade, o que mudou foi nossa consciência. Ela se renovou com a época, conseguindo agora enxergar símbolos que estavam ali o tempo todo, mas que não podiam ser vistos. A obra de arte nos diz algo quando podemos acolher sua dimensão simbólica, mas em outros momentos nada nos diz e parece ser somente constituída de aparências. Neste momento, devemos nos perguntar se, de fato, ela queria dizer alguma coisa ou se simplesmente “é”.

“Talvez ela seja como a natureza que simplesmente ‘é’ e não ‘significa’. Será que ‘significação’ é necessariamente mais do que simples ‘interpretação’ que ‘imagina mais do que nela existe’ por causa da necessidade de um intelecto faminto de sentido?”  
(JUNG, 1985b §121)

Muitos filmes foram assistidos no processo de construção desta dissertação, e sempre havia a intenção de acolhê-los em sua dimensão simbólica. Porém, uma boa parte deles acabava se constituindo em filmes que, sob meu olhar, eram aparentemente feitos com o objetivo de entreter. Outra parte conseguia atrair meu olhar e o acolhimento de imagens que pareciam querer “ser” alguma coisa, mas não passaram disso e decidi então respeitar minhas próprias limitações. O cuidado no

trabalho com imagens é importante na medida em que, se quisermos manter nossa atitude simbólica, precisamos tentar nos afastar da simbolização. Localizar uma imagem dentro do imaginário tradicional e pesquisar um símbolo nos re-conecta com um imaginário maior e nos dá acesso à cultura, mas corremos o risco de torná-los substitutos para conceitos e transformá-los em signos.

Se a imagem nos toca em algum complexo, inclinamos a interpretá-la na direção do complexo. Não é possível realizar um trabalho objetivo com imagens. Nós mesmos sempre estamos inseridos em sua interpretação. O máximo esforço que podemos fazer no sentido de sua compreensão é através do que Jung chamou de **amplificação** que pode acontecer em dois níveis: o pessoal e o transpessoal. No primeiro nível, as associações à imagem são de cunho pessoal. No segundo, ao ampliar a gama de significações das palavras para além das associações pessoais, nos inserimos em um contexto cultural mais amplo, aprendendo de que maneira estes símbolos surgem na imaginação geral através da história da arte, da religião, do folclore. Mas isto pode ser considerado um estudo do símbolo. O emprego consciente de um símbolo, como por exemplo, para efeitos emocionais ou estéticos, é chamado de “simbolismo” e é utilizado quando se expressa um significado definido intrínseco ao símbolo, o que acaba transformando-o em alegoria (Hillman, 1977).

Partindo do princípio de que um filme é uma imagem acabada, não há mais o que possa ser feito a não ser trabalhar a partir do que ela é, de sua completude, atendo-se a ela precisamente como ela surge. Quando é posteriormente elaborada ou aprofundada, estamos então falando de nossas projeções sobre ela. Ater-se às imagens é um trabalho difícil e do qual estamos desacostumados, mas foi o caminho escolhido para o primeiro passo nesse trabalho, ou seja, para a escolha dos filmes.

A imagem é um tipo de experiência visual que não é de um objeto ou pessoa real. Isso quer dizer que, ao ser percebida visualmente, possui propriedades em comum com o real, mas somente o representa, não é o objeto ou a pessoa em si. O processo criativo acontece também quando a realidade capturada passa pelo subjetivo, através do artista e chega ao público na forma que ele escolheu. Deste ponto em diante, nosso papel de espectadores é nos deixar atingir por essas imagens para além do olhar convencional. Nós, de certa forma, constituímos também a obra artística através de nossa contemplação, de nosso olhar.

Mas então quando podemos dizer que uma imagem nos toca e, portanto, é arquetípica? Uma vez que adotamos uma atitude simbólica, tendemos a considerar qualquer coisa como símbolo

porque assim aprendemos e existe o perigo de afirmarmos que tudo é arquetípico porque contém símbolos. Mas nem tudo o que contém símbolos é arquetípico.

Símbolos por si só não fazem com que uma imagem seja denominada arquetípica – não basta termos os símbolos, é preciso um estilo, uma forma de materializá-los. A imagem pronta, acabada, deve portar o símbolo e sentimos que se trata de algo arquetípico quando a psique emerge não em mensagens diretas contidas em significados interpretativos, mas se dispersa ou se aventura como se percorresse um labirinto. Na alquimia, o termo utilizado é *Iteratio* da Prima Matéria: trabalhando e retrabalhando o mesmo material opaco “não psicológico” surgem cada vez mais padrões psíquicos e possibilidades de conexões. Arquetípico é produto de uma operação resultando não da imagem em si, mas do que acontece com ela (Hillman, 1977).

“Por sobre todo o processo, paira uma *precognição* obscura, não só daquilo que vai tomando forma, mas também de sua significação. A imagem e a significação são idênticas, e à medida que a primeira assume contornos definidos, a segunda se torna mais clara. A forma assim adquirida, a rigor, não precisa de interpretação, pois ela própria descreve o seu sentido.”

(JUNG, 1991a §402)

Portanto, dos vários filmes assistidos nestes dois anos de pesquisa, não foram poucos os que permitiram que eu exercitasse a abordagem simbólica seguindo estes preceitos: acolher a imagem, deixar surgir a forma e com ela o significado. Não foi adotado um modelo em que fossem atribuídos valores morais que julgassem as imagens como positivas ou negativas, bem como não foi objeto deste trabalho uma análise que interpretasse a obra de arte nos aspectos que pudessem dizer algo a respeito do artista que a criou.

Ao analisar os filmes, não havia a intenção de esgotar a simbologia contida em cada um deles, já que os símbolos não podem ser reduzidos, interpretados e continuarem a ser símbolos... Ao identificá-los, podemos continuar a falar deles como símbolos, mas de certa forma, já não o são mais. Ver imagens simbolicamente ou torná-las símbolos é uma simbolização (Jung 1991c §905).

Associações e ampliações foram feitas e a decisão de seguir adiante na análise foi guiada por este impacto intuitivo de que havia algo de arquetípico sendo retratado. Posteriormente, o filme foi revisto inúmeras vezes e a cada vez a imagem do filme que se formava dentro de mim adquiria contornos mais claros, bem como seu significado para mim.

A última etapa da análise seguiu um caminho intelectual, com toda bagagem de intelecto interferindo conscientemente na potência desta imagem formada. Se é que ela havia transformado algo em mim, e eu acredito que sim, pela força de seu impacto, neste momento procurei observá-la de fora, desta vez com um olhar analítico e racional. Houve, portanto, uma consciente interferência do pensamento, que foi importante para que os objetivos propostos no trabalho pudessem ser atingidos.

## **6.2 - Os filmes**

### **6.2.1 - A Festa de Babette**

A Festa de Babette (Babettes Gaestebud) é um filme de 1987, do diretor Gabriel Axel. É uma adaptação para o cinema do livro de Karen Blixen (pseudônimo da autora dinamarquesa Isak Dinensen 1885 - 1962)

A maior parte do filme se passa em uma região da Dinamarca chamada Jutland, em uma pequena vila de pescadores. O período é o da guerra civil Francesa de 1871. Ali moram Felippa e Martina, duas irmãs que vivem com muita modéstia e ajudam outras pessoas, principalmente idosos solitários que não podem mais se sustentar. Seu pai foi um pastor que fundou uma seita própria e mesmo depois de sua morte continuou a ser reverenciado por alguns moradores da vila que se reuniam frequentemente na casa das irmãs para ler suas palavras e honrar seu espírito.

Felippa e Martina foram criadas dentro de muita austeridade e nunca se casaram, pois isso era considerado um interesse menor pelo pai. Não se ouve falar na mãe. Eram moças muito bonitas, e por isso muito cobiçadas, mas praticamente intocáveis, pois o pai tratava de manter os pretendentes à

distância. Porém, dois homens vindos de fora, conseguiram tocar seus corações: um militar e um músico.

Lorenz, um jovem oficial do exército, veio passar o verão na companhia da tia, em uma propriedade aos arredores da vila. Certo dia, ao cavalgar por ali, depara-se com Martina e se apaixona por ela a ponto de solicitar intervenção da tia, amiga da família, para que obtivesse permissão para frequentar os cultos em sua casa. Vê em Martina a possibilidade de uma vida mais regrada e pura, mas como não consegue lutar contra os impedimentos do pai, decide partir.

Achilles Papin, um cantor de ópera famoso na época, decide viajar para o interior para descansar e lhe é recomendado que fique algum tempo nesta vila, perfeita para seus propósitos meditativos. Depois de algum tempo, começa já a se entediar de não ter nada que fazer, quando ouve música vinda da pequena igreja e fica encantado com a voz de Felippa. Imediatamente se oferece para ser seu professor de canto, visionando que ela faria muito sucesso com sua linda voz. O pai permite que Felippa comece a ter aulas com Papin. Ela se vê assustada com os sentimentos que começam a brotar na atividade de cantar junto a ele e pressente que existe uma enorme expectativa de Papin tanto com relação ao seu potencial artístico, quanto à possibilidade de iniciarem uma relação amorosa. Diante disso, ela pede que as aulas cessem e Papin, decepcionado, volta para Paris.

Anos mais tarde, com o pai já morto, elas recebem uma carta de Papin, trazida por Babette, a quem Papin pedia que as irmãs acolhessem. Ele argumenta que ela deveria ser acolhida por estar sozinha no mundo, fugida da guerra civil francesa, onde havia perdido seu marido e filho. Ela é aceita na casa e oferece-se para trabalhar em troca de cama e comida. Fica por ali muito tempo e não mantém contato nenhum com a França, exceto por um bilhete de loteria que todo ano era renovado por um amigo.

As pessoas que se encontram na casa das irmãs enfrentam alguns problemas de relacionamento e frequentemente discutem nas reuniões de oração, acusando-se mutuamente e causando mal estar. São todos já idosos e perdendo cada vez mais a tolerância uns com os outros. Antigas brigas vêm à tona, ressentimentos e desejos de vingança. As irmãs tentam a todo custo abafar os atritos, mas é como se eles estivessem já velhos demais para serem flexíveis a ponto de ter a condescendência necessária.

No mesmo ano em que o pai faria 100 anos, e já completamente adaptada à vida diferente da vila, Babette é premiada na loteria. Ao contar sobre o prêmio, as irmãs imaginam que agora ela poderá refazer sua vida com este dinheiro. Entretanto, surpreendentemente, ela pede às irmãs que permitam que ela prepare um jantar em homenagem a ele, pago de seu próprio bolso. Não sabendo como recusar e suspeitando de que ela vá embora logo depois disso, aceitam.

Babette decide fazer um jantar completo francês, sua especialidade. Para tal, encomenda ingredientes vindos da França e esquematiza todo o preparo de algo que, longe de ser um simples jantar, se transforma em um grandioso banquete.

Os convidados serão os remanescentes seguidores da seita do pai, além da tia de Lorenz, que, na última hora, comunica às irmãs que o próprio Lorenz, agora já um general, irá comparecer.

O banquete altera a rotina dos convidados e os assusta. Ao ver chegar os ingredientes que Babette comprou para preparar o banquete e descobrir que será servido vinho, Martina tem um pesadelo com animais sendo queimados em fogo vivo, Babette servindo vinho e uma jarra de vinho caindo, sendo transformada em sangue. Depois disso, convoca os paroquianos e lhes explica que ela teme que, ao aceitar a oferta de Babette, eles tenham se exposto ao maligno, mas não há como retroceder. Eles decidem que não falarão sobre a comida durante o jantar e agirão como se não tivessem paladar. Falarão somente sobre a palavra de Deus. Desta forma não estariam comungando, pelo menos através do poder da palavra, com o demoníaco. De fato, durante o banquete, o único que tece comentários sobre a comida é Lorenz, já que não pertencia ao grupo dos paroquianos e não cansa de elogiar a cozinheira, comparando-a à *chef* francesa do Café Anglais, em Paris, que preparava estas mesmas comidas com tanta maestria.

Alguns sinais são dados de que eles estão apreciando enormemente tudo o que está sendo servido, mas predomina o silêncio e em resposta aos comentários do General Lorenz, são recitadas palavras do mestre. Aos poucos, sob o efeito do vinho e das sensações maravilhosas vindas do paladar, as expressões vão se alterando e começa uma pequena comunicação entre eles, não no sentido de elogiar a comida, mas tentando desfazer aquelas antigas agressões e mal entendidos que sempre permearam as relações do grupo.

Ao final do banquete, as pessoas saem saciadas e aparentemente diferentes de quando chegaram. Estão com o espírito e o corpo transformados. Lorenz parte com sua tia, mas antes disso faz questão de dizer a Martina que nunca a esquecera e que nunca a esquecerá. Os aldeões dançam em círculo ao redor de um poço no centro da vila, leves e serenos. Pela primeira vez a vila parece diferente, tem uma aura mágica. Babette descansa na cozinha com um olhar ao mesmo tempo satisfeito pela tarefa cumprida e perdido ao tentar alcançar um futuro diferente, que sabe que não acontecerá, já que gastou todo seu dinheiro neste banquete.

Duas referências importantes devem ser citadas por terem enriquecido a análise a seguir: O artigo de Maristela Guimarães André (2002), que analisa o filme sob a ótica da experiência estética e do reconhecimento da narrativa do cinema como linguagem; e o de Wanda Avila (2005), que ressalta o caráter *numinoso* da história narrada. Nesta dissertação tentarei abordar um aspecto novo de análise, ao buscar similaridades da jornada do filme com o processo alquímico.

O filme fala sobre o tempo e a possibilidade de redenção através de sua circularidade. Assim como a alquimia era considerada a arte do tempo, por propor uma manipulação da natureza de maneira a acelerar seus processos, o banquete de Babette também exerce este efeito, mas faz o movimento inverso: ele traz o tempo de volta e possibilita a redenção e elaboração do que já havia passado.

Alguns pontos podem ser assinalados para que esta ideia seja mais bem assimilada e percebida. Um primeiro aspecto diz respeito à temática superficial, mais geral, do filme: Babette oferece um banquete quebrando a rotina dos convidados. A rotina como continuidade de tempo seria, portanto, um aspecto de linearidade e é mostrada em diversas pequenas cenas: a vila parece ser a mesma durante o filme, mesmo tendo se passado pelo menos trinta anos desde o começo da narração; quando Felippa vai ensinar Babette a preparar a comida, o faz como se ditasse uma cartilha antiga que é repetida sempre da mesma maneira; algumas cenas se repetem em vários momentos do filme, mesmo que em contextos diferentes e com personagens diferentes, etc.

O segundo aspecto observado refere-se à utilização de *flash-backs* como forma de esclarecer o presente dos personagens com base em fatos passados. Aqui aparece muito claramente a

ideia alquímica da *Circulatio*. Os eventos retornam, mas em movimento espiral, ou seja, sempre um pouco mais acima ou mais abaixo, nunca da mesma maneira. No laboratório alquímico, uma determinada operação pode ser repetida inúmeras vezes para que se consiga algum resultado e em cada repetição há algo que deve mudar um pouco. Na história do filme, temos a sensação de que muito pouco é mudado. A rotina realmente impera, há um fazer e desfazer para fazer tudo novamente, como se este fosse o único sentido de estar vivo. Os personagens envelhecem e continuam fazendo exatamente as mesmas coisas, e as pequenas tentativas de conflito que surgem parecem ser a única tentativa de alterar a vida daquelas pessoas. Como os conflitos são sempre pelo mesmo e já debatido motivo, o movimento é sutil demais para ser percebido. Parece que quanto mais velhos os personagens, mais endurecidos estão. Esta ideia é importante para compreendermos como a mudança de rotina proporcionada primeiro pela simples presença de Babette na vila e depois pelo banquete que ela proporciona, agirá como elemento que interfere definitivamente neste ciclo repetitivo.

O banquete de Babette trará o passado de volta que interferirá no presente e fará com que este comece a ser construído não somente de repetição, mas com coisas passadas revisitadas que, desta forma, serão resgatadas e elaboradas e poderão ser transformadas em algo novo. A rotina se altera levemente, os conflitos são relativizados, a introdução de um novo “tempero” propicia mudança no estado de espírito em geral.

Durante quatorze anos, Babette fica na casa das irmãs e tenta se adaptar à nova vida. Acrescenta seu tempero aos pratos típicos que passam a ser mais apreciados, procura ervas frescas no campo, interfere na relação comercial da vila, ao ensinar a velhas senhoras a pechinchar suas compras, aprende a língua local. Sua presença é tida como uma benção, tanto pelas irmãs que estão trabalhando menos nos afazeres domésticos totalmente assumidos por Babette, quanto pelos assistidos delas, que estão saboreando uma melhor comida.

Babette lembra as bruxas medievais com seu manto e capuz e ao caminhar em direção à casa das irmãs com os ingredientes do banquete que chegaram de barco, seguida por ajudantes, instiga os moradores que observam. A reação das irmãs e o sonho de Martina mostram bem o quanto a presença do inusitado pode assustar.

A cena é muito impressionante e forte: ela parece segura e com a situação completamente sob controle, ciente de que obteve o que necessitará para realizar sua obra, segura de que está em um

território agora conhecido e confortável, diferente do anterior, quando chegara à vila. Dali ela parte para a cozinha, água e fogo constantemente presentes. Um ajudante a auxilia e age em completa harmonia e sincronia, tendo aprendido com a mestra qual seu papel. Ali é seu laboratório de transformação. Nas imagens que temos acesso de antigos laboratórios alquímicos também vemos o adepto e seu auxiliar em um ambiente completamente tomado por instrumentos e ingredientes, mantendo a situação pelo menos aparentemente controlada.

Uma vez na cozinha, novamente a ideia da morte e vida presente, algumas coisas morrerão para que outras nasçam (*Mortificatio*): seres vivos transformados em alimento para o Homem através de sua ação, de sua cultura. Em um sentido mais amplo, podemos analisar antropologicamente a alimentação e nos deparar com este aspecto de transformação desde seus primórdios. Ao introduzir alimentos processados em sua alimentação, o ser humano incorpora, mistura elementos da natureza (fogo, água, ar, terra - sal) a outro tipo de elementos que são os seres vivos (animais, plantas e outros) fazendo disso algo transformado, que anteriormente não estava presente em alguma forma natural. Esta é a rotina na cozinha e posteriormente é uma concepção presente na alquimia desde milênios.

O calor do fogo cozinha e transforma (*Calcinatio*), a água dilui, lava (*Solutio*). Separa-se o que serve para ser utilizado, limpa-se os excessos (*Separatio*). Portanto, na alquimia encontramos muitas analogias com o processo realizado na cozinha. Elementos sendo submetidos a determinados processos, ora pela ação de algum fator físico (calor, frio, etc.) ora pela incorporação de outros elementos. A concessão de algo de humano ao inanimado, o tempero, o sal. Depois que colocamos sal, uma nova apreciação começa a ser possível (Hillman 1981). A matéria prima sendo modificada em algo cheio de significado, que será elemento transformador da vida daquelas pessoas: uma comida deliciosa, elaborada por Babette e sua arte.

Na cozinha também temos a manipulação do tempo: a sequência do preparo, da apresentação dos pratos, o tempo de espera de cozimento e esfriamento, etc. O alimento preparado conta a história de uma Babette que ficou lá atrás no tempo e que agora será incorporada pelos convidados, proporcionando a *Coagulatio*, o encorpar, ingerir para criar corpo e, portanto, nascer novamente sob outra forma.

"No laboratório alquímico, como em qualquer cozinha da casa ou da alma, certas operações vêm antes de outras. é claro, não se ferve antes de picar, não empunhamos a espada afiada da crítica ácida antes de termos consolidado alguma matéria no vaso, nada evapora sem antes ter sido levado ao fogo, da mesma forma que não coagulamos rumo a um relacionamento estável até que tenhamos dissolvido numa fusão apaixonada" (HILLMAN, 1993)<sup>10</sup>

Na cena final, Martina agradece a Babette pelo jantar, finalmente confessando que havia sido maravilhoso e que todas as pessoas gostaram. As irmãs se surpreendem ao descobrir que Babette havia gasto todo seu dinheiro naquele jantar e lamentam-se com relação a isto:

“- Não devia ter dado tudo o que tinha a nós.

- Na verdade eu não o fiz só por vocês.

- Mas agora não terá nada pelo resto da vida.

- É obvio que vocês não entendem. Este era o tipo de refeição que eu fazia no Café Anglais. Eu não cozinhava, eu fazia arte. E quando eu fazia; Papin sempre sabia. Papin reconhecia. Sim, ele disse e eu pensava ter esquecido... Um grande grito sai da alma do artista. “Somente dê-me a chance de fazer o melhor possível.”

Durante a refeição o Lorenz lembra-se de certa ocasião em que estava em Paris e havia frequentado o Café Anglais, onde tinha esta *chef* maravilhosa. Conta então a história do general Galliffet e seu discurso de que já havia duelado com muitos para obter o amor de sua vida, mas a única mulher pela qual ele arriscaria sua vida seria por esta *chef*, já que ela transformava seu jantar em um caso de amor. No começo do filme, ficamos sabendo que Galliffet é o general que combateu a guerra civil da qual Babette escapou por sorte, tendo seu filho e marido mortos. É, portanto, irônico que no passado Babette servira a este general com tanto esmero. Por outro lado, ao considerar seu ato de cozinhar como arte, de fato não importa a quem agrade. Ali estava ela novamente fazendo seu jantar

---

<sup>10</sup> Tradução livre feita por Gustavo Barcellos com o título: A Pedra: Imagens Alquímicas da Meta.

com a presença ao acaso de alguém que representava a guerra. Mas o grito tinha que ser dado. A obra de arte sairia por necessidade do artista a quem quer que fosse seu público. Não se espera que os convidados tenham sido profundamente transformados com sua arte, pelo menos não tanto quanto ela própria, mas a semente que foi plantada foi pressentida de alguma maneira por todos.

Babette traz a ela e também às irmãs (na lembrança de Papin para Felippa e na presença de Lorenz para Martina) um passado que precisa ser revisto e resignificado. Babette sentia-se morta, diz ter esquecido o que era ser uma artista e dá a si mesma as condições para sê-lo novamente. Há uma ressurreição de uma pessoa que chegou à vila praticamente morta, destituída de sua identidade em vários sentidos, esvaziada de sua espiritualidade e cheia de culpa por ter sido uma sobrevivente. Seu banquete é o coroar de sua salvação que foi sendo pouco a pouco construída durante sua permanência na vila.

André (2002) chama atenção também para um aspecto interessante, que reforça a ideia desta *Circulatio* do tempo: o banquete celebra os cem anos de nascimento do pastor, que embora morto, se faz presente ali. Celebra também o renascimento de Babette, que chega morta à vila. Morta de dor por tantas perdas, do filho, do marido, de tudo o que tinha. Ali ela renasce, mostra-se como a artista que é e sempre será, e, conforme as palavras de Martina, até no paraíso. Morte e vida como o constante círculo de união e separação do Homem para com a Natureza e vice versa, ciclo pertencente a uma dimensão onde não há acaso ou destino.

### **6.2.2 - Navigator, uma odisséia no tempo**

Navigator – uma viagem no tempo (The Navigator: A Medieval Odyssey) é um filme de 1988, de Vicent Ward.

Griffin, um jovem visionário de 11 anos, habitante da região da Cumbria, no norte da Inglaterra, tem uma visão. Sua aldeia é de mineiros, e a região da Cumbria possui cobre de boa qualidade, sendo que sua principal mina é chamada de "*Gottesgab*" - *God's Gift* - presente de Deus.

Era o ano de 1348 e a Peste Negra está dizimando a Europa. Na visão de Griffin, que em princípio é incompreensível, aparece um poço tão profundo, que uma tocha lançada acesa some de vista sem que consigam avistar o fundo... Aparecem também seus amigos dentro deste túnel operando uma máquina estranha.

Connor, irmão de Griffin, havia saído em viagem para saber notícias e quando volta, está sem esperanças. Seu relato é de desolação tanto pelas inúmeras mortes que viu acontecer, quanto pela reação desesperada das pessoas diante da calamidade.

Os aldeões começam a procurar alternativas para fugir da peste e cogitam fazer uma peregrinação religiosa, como é o costume da época, levando uma oferenda à igreja. Mas Connor informa a eles que a peste é trazida pela lua cheia que a gesta em seu ventre durante a noite e a derrama na terra ao nascer do sol e que não havia visto nenhum efeito das peregrinações que as pessoas estavam realizando. Mas os aldeões insistem que a única forma de a sua aldeia escapar ao castigo divino é erguer uma cruz na maior igreja da terra, no outro lado do mundo e mesmo que talvez não consigam chegar a tempo de deter a peste, decidem tentar.

Um grupo é formado e Griffin faz parte dele. Assim que começam a caminhar e chegam a uma região onde existem uns poços profundos, Griffin reconhece detalhes de sua visão que eles resolvem seguir, já que Griffin havia anteriormente acertado suas previsões em outras visões. Dali em diante irá guiá-los na jornada rumo ao outro lado da terra onde se encontra a maior catedral existente.

Os mineiros penetram no interior deste poço e encontram a tal máquina descrita por Griffin. Cavam incansavelmente até desembocarem à beira de uma movimentada auto-estrada, em Auckland, na Nova Zelândia, em 1988. Uma vez lá, devem procurar uma fundição onde o cobre será convertido na cruz. A fundição é encontrada e os funcionários os ajudam a fundir o cobre e a moldar a cruz. A visão de Griffin sugere um roteiro, que é seguido durante o filme até que, após conseguirem colocar a cruz no alto da catedral, se vêem de volta à sua terra. A peste não atinge a aldeia, mas apenas Griffin, que havia se contagiado com o irmão. O irmão se cura, mas Griffin morre.

O filme é muito rico em símbolos, os elementos naturais sempre presentes, a terra, ar, fogo e água. A primeira parte do filme está em preto e branco, sendo que as cores aparecem quando eles chegam ao tempo atual.

A passagem subterrânea sugere um caminho que tanto pode ser para cima quanto para baixo, em uma direção quanto na outra. Ele conecta a aldeia e a cidade grande. Durante todo o tempo, há um confronto de ideias do que é o "real", deixando-nos com questões a cerca da realidade, do sonho e da ficção. O que é em cima e o que é embaixo?

No pensamento mítico-religioso, há uma temporalidade circular, e a ideia de tempo está ligada à decadência, à degradação. Sendo esse tempo cíclico, a recuperação implica em recomeço, volta à origem, em desfazê-lo. A experiência do tempo é qualitativa. No pensamento racional, a temporalidade é linear e irreversível. O tempo, então, é quantitativo, é duração.

A jornada do filme é feita nos braços da cruz destes dois tempos, o linear, uma vez que a praga deve ser controlada antes da lua cheia, e no tempo circular, ao atravessar fronteiras de séculos e fazer uma ponte entre as eras.

As visões de Griffin apontam para o caminho da cura. A espiritualidade e fé são apontadas como solução e cura. Mas este caminho não é um caminho onde somente o esforço é compensador. Uma série de etapas deve ser cumprida para seu êxito. Estas etapas seguem uma sequência que, sob meu ponto de vista, guarda analogias com o processo alquímico, uma vez que as tarefas realizadas pelo grupo de amigos se assemelham às operações da alquimia e existe uma circularidade, um processo que envolve a busca de um valor supremo, sagrado, tal como a "Opus" alquímica e Na alquimia, os elementos são revestidos do sagrado. *"Uma característica proeminente da opus é o fato de ser considerada um trabalho sagrado que requer uma atitude religiosa."*(Edinger, 1990, p.25)

A solução para a cura da peste vinda através de uma visão condiz com a tradição alquímica de que o segredo para a realização da *Opus* é revelada por Deus ao alquimista. Inúmeros alquimistas relatam em seus tratados a necessidade destas visões e sonhos através dos quais, Deus estaria transmitindo sua iluminação (Jung, 1994 §350-356). Uma vez que Deus pode ser representado pela unidade e inteireza do *Self* dentro de cada um de nós, as visões seriam conteúdos inconscientes que em determinado momento emergem com alguma função no processo de individuação. É uma conexão entre o que está dentro e fora, em cima e embaixo. A visão é ao mesmo tempo uma projeção, mas também é aquilo que foi projetado.

Segundo a narrativa, a lua cheia “derrama” a peste de seu ventre como se passasse três fases gestando o mal para na quarta fase expulsá-lo. Além disso, a peste surge a cada manhã com o nascer do sol. A lua diz respeito às fases da natureza, aos ciclos naturais de vida-morte-vida representado pelo elemento feminino. Na tradição celta, os calendários eram baseados na lua e a maioria dos rituais que cultuavam a natureza e seus ciclos obedecia a isto. Na idade média, considerava-se que a lua cheia está “cheia” de algo que se esvazia na lua nova. Sob o aspecto religioso, a lua recebe as forças do céu e as derrama sobre a terra.

No filme, o fato da lua derramar a peste, pode ser entendido como algo que vem do céu, já que os moradores da aldeia interpretam como uma insatisfação, um castigo de Deus que deve ser apaziguado com uma oferenda, um tributo – a cruz de cobre.

Para os alquimistas, a mutabilidade da lua e sua capacidade de se eclipsar eram explicadas como sendo sua corruptibilidade. O fato de apresentar uma fase em que está escura era entendido por eles como uma falácia, como um aspecto enganador e que ocultava verdades, contrária à luz sempre presente do sol. O aspecto feminino em desequilíbrio, representado pela lua traz algo maligno e destruidor. Não há um equilíbrio entre sol e lua, outra condição fundamental para a alquimia. Mas a visão revela o caminho, a jornada necessária para que o equilíbrio se restabeleça. Exatamente porque existe este desequilíbrio, o momento é de crise, de desequilíbrio, uma *Nigredo*. As cenas são noturnas e não conseguimos distinguir os detalhes. O ambiente é mal iluminado por tochas. A ignorância das pessoas da época a respeito do que ocorria combina com esta falta de luz, de clareza. A peste chegando traz o caótico, o confuso. A *Mortificatio* e a *Putrefatio* são operações que conduzem à *Nigredo*.

O mineral tirado como o feto da terra, o cobre tirado de *Gottesgab*, como o que ainda não está terminado, deverá sofrer várias transformações até que se torne uma cruz. A cruz utilizada no filme diz respeito à cultura local, pois podem ser observados símbolos celtas coincidindo com símbolos cristãos. A cruz inserida em um círculo foi sendo modificada no decorrer dos tempos até que seus braços se prolongassem de forma a parecer com a cruz cristã. Este desenho interno mostra uma correspondência quaternária que ilustra os quatro elementos e o centro é o local de passagem. A cruz é a base de todos os símbolos de orientação nos diversos níveis de existência do homem, das relações dele com ele mesmo, dele com o outro, dele com deus, mas também no aspecto espacial e temporal. No

cristianismo, a cruz é símbolo de uma morte relacionada à ressurreição, portanto, renascimento. Nela então se juntam céu e terra, tempo e espaço.

A gruta (ou caverna) era tida na antiguidade como o local onde poderia ser feito contato com o divino. Há na mitologia grega a descida ao Hades, há também a imagem da gruta onde nasceu Jesus na tradição cristã e do eremita que se refugia em uma caverna para obter iluminação. Perfurar o fundo da gruta subterrânea ligando dois mundos sugere o contato com o mundo duplo, tanto no que diz respeito a uma esfera pessoal, quanto coletiva. Uma mediação entre o consciente e o inconsciente. O caminho é duro e profundo.

Ao chegar à cidade grande, O reflexo das luzes da cidade refletidas na água se transformam em estrelas que estão no chão ao invés de estarem no céu e Griffin e seus amigos concluem que, se o mal pertence ao outro mundo, este, então, deve ser o que contém o bem e ali finalmente se encontra a cidade celestial. Uma passagem da de um tratado alquímico denominado Tabua da Esmeralda diz: *“Aquilo que está em cima é igual ao que está embaixo e o que está embaixo é igual ao que está em cima, para realizar os milagres de uma só coisa”* E nesta cidade celestial, cada conveniência moderna e invenção são comparadas a um milagre...

Mas se o que está em cima é igual ao que está embaixo e vice versa, aqui mesmo serão encontrados os instrumentos e elementos necessários às etapas da realização da *Opus*. Conseguirão fundir o cobre para a cruz. Na fundição, uma fôrma do tamanho exato os espera... Tal qual o arquétipo em si é também uma fôrma potencial de energia de onde emerge a energia sob a forma de símbolos.

“O inconsciente fornece, por assim dizer, a ‘forma’ arquetípica, que é em si mesma vazia e, por isso, inimaginável. No entanto, da parte do consciente, essa forma logo estará sendo preenchida com material imaginado, aparentado e semelhante, tornada perceptível.” (JUNG, apud Jacobi, 1986, p.72)

“Os arquétipos são determinados apenas quanto à forma e não quanto ao conteúdo, e no primeiro caso, de um modo muito limitado. Uma imagem primordial só pode ser determinada quanto ao seu conteúdo, no caso de tornar-se consciente e portanto preenchida com o material da experiência consciente. (...) O arquétipo é um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que uma

*facultas praeformandi*, uma possibilidade dada a priori da forma da sua representação. “ (JUNG, 2000 O.C. IX/1 §155)

Na fundição, encontramos o uso do fogo, como na *Calcinatio*. A queima... a forja, o fogo agindo transformando o mineral em metal. Fogo que transforma os aspectos do ego com um efeito purificador, que atua sobre o mineral e queima os elementos indesejáveis para o que apenas seja puro sobreviva. Mas paralelo a essa operação, também temos uma *Solutio*, a transformação de algo sólido em líquido.

Uma máxima da Alquimia diz: “Solve e coagula” – O mineral, depois de derretido, toma outra forma, se transforma. Na *Coagulatio* há a criação, o elemento terra, um novo composto sólido é produzido.

Uma vez moldada a cruz, a jornada prossegue e Griffin lembra-se que sua visão dizia que deveriam atravessar uma grande água com um monstro. De fato, a catedral está localizada do outro lado do cais e eles atravessam este lago. A travessia da água enquanto o batismo do que é novo, do que acabou de ser criado. Em um sentido bíblico, também como a busca da terra prometida.

Assim, Griffin passa pelo processo da *Solutio*, o batismo, o dilúvio, a travessia do mar onde só resistirão os aspectos do ego que se encontram vinculados com o *Self* numa integração da sombra.

O que, no filme é retratado como o drama do Sec. XIV, de certa forma remete também ao drama do Sec. XX. As guerras sempre existiram e continuam a existir, agora com agravantes nucleares, bem como as doenças. Tivemos a peste e agora temos gripes e a Aids. Mas o filme mostra que as reações das pessoas em um século e outro são parecidas, talvez porque nossos medos tenham mudado muito pouco. No século XIV há alusões a padres que se recusam em abençoar os doentes com medo de se contaminarem e no século XX, isto é mostrado no momento em que Griffin caminha pela cidade e defronta-se com várias imagens de TV em sequencia. Na TV aparecem cenas breves de um comercial de saúde pública veiculado na TV na década de 80, usando o "anjo da morte" (*Grim Reaper*) voando e tocando trombetas. Esta imagem já tinha aparecido mais cedo no filme, quando este mesmo anjo da morte passa voando pela lua cheia.

As instituições de cura (igreja e medicina) são mostradas como ineficazes no combate às calamidades em ambas as eras. Os personagens do século XIV são mostrados como pessoas ligadas à

religiosidade, com símbolos e sinais próprios. Do outro lado, o século XX se mostra com uma espiritualidade pobre e a resposta do fundidor à pergunta do mineiro sobre a pobreza da igreja é muito clara a esse respeito: “a igreja é pobre como qualquer negócio em que não se tem compradores para o que se quer vender”.

Numa etapa seguinte, a cruz deverá ser içada no alto da torre da igreja. Há então a evocação de um movimento ascendente, uma elevação ao ar e podemos então fazer uma relação com a *Sublimatio*. A cruz deve ser colocada acima para que possa ser mais bem vista, para que se adquira uma perspectiva mais ampla. Por outro lado, quanto mais alto colocamos, mais distante ficamos, mais nos tornamos espectadores e menos temos capacidade de agir. Ao colocar a cruz no alto da catedral, ela é entregue ao mundo e à Deus, como uma reverência e re-conexão com o inconsciente.

Griffin consegue colocar a cruz antes que o sol surja, sendo que toda a jornada havia sido realizada durante a noite, enquanto a lua cheia encontrava-se no céu. Ao amanhecer, caso a obra não fosse realizada, ela derramaria a peste sobre a aldeia.

Em sua visão, um deles usando luvas, morre caindo da torre. Connor, irmão de Griffin, aquele que traz a peste, inicia o içamento da cruz e é o único deles que usa luvas, porém se machuca e não consegue terminar o trabalho. Griffin assume seu lugar e a ele é oferecido a luva para que proteja sua mão... a ele é transferida a praga. E após içar a cruz, Griffin cai vestindo a luva do mal.

A imagem da cruz sendo colocada sugere uma *Coniunctio*... a união entre o feminino e o masculino, possível talvez através do reconhecimento de que a lua deveria ser respeitada, incorporada, apaziguada e unida ao sol.

Enfim há o nascer do sol e as cores da *Rubedo* aparecem, portanto a obra está completa. Se o que está em cima é igual ao que está embaixo... de volta ao século XIV, a aldeia foi salva da peste e Connor curado através da jornada. Resta a Griffin cumprir seu destino de herói.

A solução do século XIV, mesmo que fosse somente para aquela vila, é eficaz, como se ela criasse ali um refúgio. Já para a questão nuclear, este refúgio parece ser impossível, diante do poder de destruição de uma arma nuclear comparada a uma doença. Novamente aparece a crítica ao mundo moderno, onde o próprio homem constrói suas armas de morte, ao contrário do século XIV, onde éramos vítimas da natureza.

A crise moderna de perda da fé refere-se tanto à perda da religiosidade quanto à perda da fé na ciência. Nos anos 80, época em que o filme foi realizado, o credo era de que "deus é ganância"... as pessoas queriam viver rápido pois achavam que iriam morrer jovens. Não havia um amanhã seguro e a satisfação imediata dos desejos era tudo o que importava. A falta de cura para a Aids e a potencial irreversibilidade dos desastres nucleares, foram símbolos fortes desta impotência da ciência.

As respostas das pessoas vivendo nas suas eras com seus respectivos medos de catástrofes são abordadas através da fé ou da falta dela. A resposta medieval é de içar uma cruz no alto de uma igreja e se isso é um sonho ou não, é irrelevante. O que Griffin faz, parece realmente funcionar criando uma cura para a peste. Já a resposta moderna exclui a fé, especialmente a religiosa. As únicas visões são televisivas e as questões modernas, como o desarmamento nuclear é condenado como "impossível".

É como se realmente perdêssemos alguns valores essenciais conforme fomos ganhando nosso cientificismo. Alguns críticos chegaram a comentar que embora o filme faça uma ilusão a esta falta de fé do mundo moderno, o próprio filme feito no mundo moderno pode ser um bom exemplo da ainda presença desta fé e criatividade por parte do diretor e em sua crença de que a fé e a esperança possam ser pré-requisitos para as mudanças. Não necessariamente uma fé religiosa, mas uma fé na criatividade humana.

### **6.2.3 - Um Beijo Roubado**

Um Beijo Roubado (My Blueberry Nights) é uma produção de 2007 do diretor chinês Wong Kar-Wai. É seu primeiro filme com produção norte americana, mas é classificado por ele como “um filme chinês feito nos EUA”.

Elizabeth tem uma briga com o namorado e vai até um café frequentado por ele, para deixar ali a cópia das chaves do apartamento, caso ele as queira de volta. Descobre através do dono do café que ele havia estado ali com outra mulher.

A chave vai parar em um pote mantido ali para acolher todas as chaves deixadas, O pote está cheio e cada chave tem uma história de separação registrada por Jeremy, o dono do café, que desta forma se mostra sensível às pessoas que por ali passam.

Durante a conversa, Lizzie descobre que em sua vocação de registrar as pessoas que por ali passam, Jeremy mantém ligada uma câmera de vídeo onde grava imagens do dia para depois revê-las quando não estiver mais tão ocupado com os afazeres do café. A câmera funciona como um diário do que não se pode ver. Mas o que os olhos não vêem, afinal acabam podendo e querendo ver. Lizzie pede para ver a imagem do ex-namorado com a nova namorada. Constela-se finalmente uma crise, a constatação do que de fato estava perdido.

Jeremy também tem as mesmas feridas do abandono e conta à Lizzie o episódio de seu desamor. Mas Jeremy é um esperançoso... a câmera-diário e o pote de chaves assim o revelam, bem como sua insistência em fazer todos os dias uma torta de mirtilo que ninguém come. Ele não desiste, é paciente e espera.

Numa destas noites, Lizzie resolve comer esta torta rejeitada, que Jeremy insiste em ter no cardápio porque afinal de contas alguém pode querer. Ele faz... Ela a escolhe.

Lizzie se sente perdida e desfocada e então Jeremy lhe conta que, quando era pequeno, sua mãe sempre o aconselhava que se alguma vez ele se visse perdido dela, deveria ficar exatamente parado no mesmo lugar até que ela o encontrasse. Mas conta que esta técnica não funcionava bem porque a própria mãe acabava se perdendo ao procurar por ele. Certa noite em que ela adormece com a cabeça sobre o balcão, Jeremy a beija. Não sabemos se ela se dá conta deste beijo, mas parece que Jeremy tenta vencer a distância do balcão entre eles. Jeremy é um homem ativo, trabalha duro no café e também tem um passado como maratonista, ou seja, é um realizador, por trás de sua aura melancólica e passiva.

Mesmo tendo sido estabelecida esta relação entre eles, ou talvez exatamente por isso, uma vez que Jeremy já havia se estabelecido como aquele que ficaria, Lizzie resolve partir. Incerta do que quer, prefere escolher o desconhecido para tentar se salvar. É uma atitude que de fato não é muito focada, mas é alguma coisa, é uma busca de algum sentido, e mesmo sem ter muito claro o que quer, mostra sua força e coragem. Ali ficou a torta desprezada, a chave que ainda pode abrir alguma porta, a

câmera que registra mesmo em sua ausência. Ficou ali quem quis ficar, enquanto Lizzie tenta desesperadamente entender e superar sua rejeição. Jeremy é o que fica, é o que contém, é o continente seguro... é o que possui um pote de chaves, tal qual um vaso alquímico pronto a transformar seus elementos. Lizzie é a que parte em seu voo.

Não é uma fuga, mas uma escolha pelo caminho mais longo. Ela precisa de tempo antes de se lançar novamente em outra relação sinalizada por Jeremy com seu beijo roubado. O caminho mais fácil, o atalho possível para Lizzie neste momento seria ficar.

Jeremy é o que espera preso em seu balcão. Em seu café as portas estão abertas no pote de chaves e sua câmera registra seus dramas. Jeremy continua fazendo a torta mesmo que ninguém queira. As histórias vão caminhar em paralelo, mas com este fio de união que são as cartas de Lizzie e as tentativas de encontrá-la pelo telefone feitas por Jeremy.

Nesta primeira parte do filme, o caos configura uma *Nigredo*. Há confusão, sentimentos contraditórios, rejeição e as cores azuladas das cenas sugerem que há uma introversão, um mergulho para baixo, uma tristeza, mas não uma morte. O azul profundo pode até se aproximar do preto, mas não é preto. A morte não tem visibilidade, as imagens são fechadas, não há mais vida ou luz.

As imagens vão sendo mostradas através de vidros, espelhos e da porta que abre e fecha. São visões em camadas... Misturadas com cores, com transparências, com movimentos lentos que representam muito bem a ideia do que é confuso, das incertezas, do que é volátil e instável, do que é ilusório e passageiro e que está em constante mudança como o abrir e fechar de portas do bar.

Embora as cenas sejam noturnas, há a presença deste azul, das transparências dos vidros, de nuances de vermelho mostrando um movimento e energia concentrada nesta situação de crise mantendo acesa uma chama de algo que poderia não estar de fato perdido. E com esta presença, o sentimento é preeminente e é quase um lamento.

As cores escuras não permite que tenhamos certezas.

Em alguns momentos as cenas interiores do café têm uma aura azul suave. Como uma paisagem que avistamos ao longe, como algo que parece se distanciar de nós, mas que não conseguimos despregar os olhos. Na alquimia, o azul retarda o branqueamento. Ele traz dúvidas e incertezas: não se sabe ainda o que acontecerá, se o branco virá, pois sugere uma reflexão mais

filosófica, que não é um simples reflexo em algo espelhado. Há espelhos nas cenas, mas há vidros com suas transparências que nos permitem olhar mais além. Portanto, o momento é de espera, de arranjo, de colocar coisas em ordem para que sejam analisadas e classificadas. Como o distanciamento da paisagem azul, necessário ao desprendimento e à observação. Colocar longe para ver melhor e distanciadamente.

A presença dos tons escuros nas cenas mostra o caminho da alma ainda sendo atingido pela *Nigredo*, mas tentando sair dela através da reflexão filosófica – os azuis. O branqueamento pode estar acontecendo, mas não será abrupto.

Hillman em seu texto sobre o azul alquímico nos conta:

“...A *nigredo* não acaba abruptamente com uma pancada, nem numa choradeira, mas passa imperceptivelmente à alma-etérea (anima) com um suspiro. A chama ascendente é branca, mas abaixo dela, como que em seu próprio trono, há uma luz azul-escura cuja natureza é destrutiva. A chama escuro-azulada atrai as coisas para ela e as consome, enquanto que as chamas brancas continuam brilhando. O azul destrutivo e o branco pertencem ao mesmo fogo.” (HILLMAN, 1983)<sup>11</sup>

Este azul é então necessário à consumação da *Nigredo*, e perdura no filme enquanto perdura a queima que Lizzie faz de sua dependência pelo relacionamento, enquanto constrói seu desapego convivendo com pessoas apegadas a seus vícios e vendo-as se destruírem por eles.

A separação do namorado pode ser considerada uma operação de *Solutio*, já que novas considerações deverão ser feitas com relação à sua vida. A *Separatio* é uma operação também pertencente ao movimento da *Solutio*. Mas também sua partida em viagem sugere a operação de *Solutio*, com Lizzie deixando-se envolver pela grandeza do mundo, dissolvendo-se em algo maior do que ela. A massa confusa inicial precisa ser separada em partes para ser analisada e também diluída para ser mais bem suportada em sua intensidade. *Solutio* é uma operação longa, demanda tempo e espera. Implica na dissolução do que é resistente a mudanças.

---

<sup>11</sup> Tradução livre feita por Gustavo Barcellos com o título: O Azul Alquímico e a Unio Mentalis

Lizzie escolhe ir para o sul do país e ali a paisagem é outra. Não vai para outra cidade grande, mas para pequenas cidades de horizontes abertos e amplos, paisagens muito diferentes e mais horizontais do que Nova York com seu verticalismo. É como se precisasse experimentar os dois braços da cruz da completude. Como se, além do tempo linear e de duração, outro tempo interior e circular também tivesse que ser respeitado e experimentado. Abandona a paisagem vertical e fechada e parte rumo aos descampados horizontais, às linhas abertas e longas.

Em uma das cidades, trabalhando em um bar, conhece Arnie e Sue Lynne, um casal separado. Arnie, um policial inconformado com sua perda, tal como Lizzie, sofre... E bebe para dar corporeidade ao seu vício por seu relacionamento com Sue Lynne. Assim como Lizzie comia torta para sentir-se rejeitada como a torta. Ingerir alguma coisa faz com que esta coisa adquira corporeidade, faz com que ela seja absorvida para melhor ser vivenciada. Esta é uma espécie de *Coagulatio*.

Tal é a dependência de Arnie com relação a Sue Lynne, que ele não suporta a rejeição dela e acaba se matando, completamente esvaziado de sentido. Sue Lynne decide sair da cidade, sendo que Lizzie interpreta isso como uma morte também, porque deixa sua vida atual, seus amigos, seu trabalho.

Estes acontecimentos parecem ter um efeito sobre Lizzie. Ela presencia e acompanha ambas as mortes, a do que é rejeitado e a do rejeitador. Assistindo as tomadas de decisões dos outros descobre que nunca paramos de decidir e que a morte pode ser uma delas. Nesta situação de conflito mostrada nesta parte do filme, quem vive é quem consegue sobreviver ao abandono, às perdas. Uma porta é fechada, mas Lizzie ainda vive. Ela continua sobrevivendo à sua crise. Mas quem sobrevive também sofre perdas e só sobrevive porque aceita que algo em si mesmo tem que morrer.

Há lampejos de amanheceres com suas cores alaranjadas, mas o sol ainda não nasce, luz não branqueia, porém ainda não ilumina. O cenário continua sendo noturno.

Os tons de vermelhos continuam, sempre trazendo a ideia de uma energia pronta a ser acessada.

Lizzie parte para outra cidade e trabalhando em um cassino, conhece Leslie. A cidade é no deserto, na *secura*.

Leslie, uma viciada em jogo, jogadora de pôquer inveterada, é também cheia de perdas: perde dinheiro que não tem e tem tanto medo de ser magoada pelo pai que nega precisar dele. De fato,

não precisaria, mas acredita tanto que precisa, que frequentemente se coloca em situações difíceis em que necessita de ajuda para poder negar a ajuda que ele possa dar. Leslie é viciada em jogo e também na sua relação com o pai. Mais uma viciada, tal como Arnie, tal como Lizzie, que agora é chamada de Beth.

O pai de Leslie morre e mais uma vez Beth se vê diante da morte como uma porta que se fecha. Aquilo não tem reparação, não tem volta, é definitivo. Novamente o rejeitador morre e a filha também rejeitada se transforma ao perceber que sua dependência pelo pai deve acabar ali, ou seja, deve morrer. Isso mostra a Beth este ciclo contínuo e necessário, inevitável e dialético. Se o rejeitador morre, o rejeitado também deve morrer um pouco, pois ao deixar de servir àquele propósito, precisará dar outro sentido para esta relação. Se o rejeitado morre, não há mais razão de viver ao rejeitador. Ou seja: as relações são o que fazemos delas, são sempre escolhas que nunca paramos de fazer.

Quando conhece Leslie, cores sortidas aparecem, o céu clareia, vemos as primeiras cenas diurnas. Segundo Paracelso, as cores resultam da secura sobre a umidade. A secura é realizada pela operação alquímica da *Calcinatio*.

A cidade onde se encontra o cassino fica próxima à Las Vegas, no deserto.

“Quando a dieta do fogo é moderada, a matéria é em muitos graus levada ao pretume. Depois, quando a secura começa a agir sobre a umidade, várias flores de diferentes cores aparecem simultaneamente no vidro, da mesma forma que aparecem na cauda do pavão e de uma maneira que jamais se viu antes... Depois estas cores desaparecem, e a matéria largamente começa a ficar branca.”

(PARACELsus apud Hillman 1983)<sup>12</sup>

Secar libera a alma das subjetividades pessoais e, portanto, segundo Hillman (1983)<sup>13</sup>, *“há mais cor no deserto alquímico do que na inundação e quando as cores vibram na cauda do pavão, brilham também os olhos através dos quais elas são percebidas.”*

---

<sup>12</sup> Tradução livre feita por Gustavo Barcellos com o título: O Azul Alquímico e a Unio Mentalis

<sup>13</sup> Tradução livre feita por Gustavo Barcellos com o título: O Azul Alquímico e a Unio Mentalis

A *Solutio* que havia sido iniciada termina com a água sendo evaporada através da *Calcinatio*. As subjetividades desaparecem, as frustrações são enfrentadas e Beth consegue perceber, nos outros, a sua própria história. Ao mesmo tempo em que se vê inserida no mundo e pertencente a algo maior do que ela mesma, torna-se capaz de perceber quem é em oposição ao que o outro é. Em um diálogo com Leslie, mostra a esta sua diferença.

Lizzie, que agora é uma Beth mais madura após lidar com todas estas histórias de perdas, resolve voltar. Viu sua desilusão e seu desamor refletido em tudo e todos à sua volta, viveu as mortes alheias como se fossem dela mesma e isso a fez amadurecer...

Beth volta à Nova York e tem à sua espera quem ficou. Volta para Jeremy que de fato a esperava este tempo todo com a torta pronta e um lugar reservado no balcão. Jeremy sente-se também mudado e decide fechar algumas portas após se reencontrar com a antiga namorada que o abandonara e até devolve algumas chaves aos seus donos para dizer a eles que as portas às vezes precisam ser fechadas. No pote de vidro, ele coloca flores: a Prima Matéria transformada.

A volta de Beth completa um ciclo, como se estas duas partes, a que foi e a que volta, mordessem a própria cauda e se completassem ao se encontrar.

#### **6.2.4 - Stalker**

Stalker é um filme de 1979 do cineasta russo Andrei Tarkovski.

Uma vez Tarkovski, ao ser perguntado sobre o significado dos seus filmes em uma entrevista, respondeu: "Você olha um relógio. Ele funciona, mostra as horas. Você tenta compreender como ele funciona e o desmonta. Ele não anda mais. E, no entanto essa é a única maneira de compreender..."

A história foi inspirada na novela de ficção científica *Roadside Picnic*, dos irmãos Arkadi e Boris Strugatsky, uma importante obra da ficção científica do leste europeu. Porém, em entrevista, Tarkovski declarou que as semelhanças do filme com esta novela restringiam-se apenas ao uso das palavras "zona" e "Stalker".

A “Zona”, onde a trama principal se desenvolve, é um lugar onde houve a queda de um meteorito e suspeita-se também da presença de alienígenas. Como fenômenos estranhos começaram a ser relatados pelas pessoas que por ali passavam, a área foi isolada pelo exército, que permanece em seus arredores, vigiando, mas sem coragem de entrar. A Zona acaba se tornando um local mítico, que parece ter vontade própria, e existe a crença de que possui um quarto onde os desejos mais profundos de cada um podem ser realizados.

Poucos conhecem os métodos de sobreviver ali. Apenas “Stalkers” conseguem ser sensíveis o suficiente para perceber os caminhos que constantemente vão mudando e contornar os obstáculos ou armadilhas que a Zona impõe a seus visitantes.

O protagonista do filme é um Stalker que vive nos arredores da “Zona”. Seu trabalho é conduzir viajantes pela Zona, ajudando-os em sua jornada para que consigam chegar seguros até o quarto dos desejos. Sabemos muito pouco a seu respeito. Não sabemos seu nome, ou da sua esposa e filha que aparecem no início e no final da história. A esposa está muito atormentada com o que ela descobre que ele vai fazer, já que havia prometido que teria um trabalho “normal”. Diz-se cansada de esperar por ele e teme que ele seja preso novamente. Não sabemos o que faz ou fez dele um Stalker. O filme começa quando esse Stalker é contratado para guiar duas pessoas até o quarto dos desejos: um professor de física e um escritor famoso. Também não sabemos seus nomes durante todo o filme.

O filme foi rodado nas instalações de uma usina nuclear abandonada devido a um acidente na Estônia, mas em nenhum momento temos a indicação de que se trata do mesmo local. Nas cenas finais aparecem algumas torres como as que vemos em usinas nucleares.

Inicialmente, os dois visitantes não deixam muito claros seus motivos da visita à Zona. O professor define a si mesmo como um cientista e tem uma postura interrogativa, querendo conhecer o que acontece ali. Sabe um pouco do passado sofrido do seu guia e conta que o Stalker já sofreu vários acidentes ali e também já esteve preso várias vezes. A filha nasceu com algum tipo de anomalia causada pela Zona e não pode andar. Por isso é chamada por ele de “filha da Zona”. Também explica ao escritor que a profissão de Stalker é uma vocação.

O escritor diz ter perdido sua inspiração para escrever, e procura algo que o motive novamente, mas estas indicações são bem vagas. No início do filme ele aparece duvidando dos

fenômenos paranormais, dos fantasmas, dos alienígenas. Está bem confuso em sua busca pela verdade e considera o mundo atual enfadonho. Diz que gostaria de viver na idade média onde em cada casa existia um duende e em cada igreja um Deus. Considera a “lei do ferro fundido” como a atual busca da verdade e esta é muito pouco inspirada.

Stalker parece saber o que quer e onde está. Sente-se em casa estando na Zona e chega a comentar com a esposa que se sente prisioneiro do mundo lá fora.

Após uma série de peripécias para enganar os guardas da entrada, os três finalmente conseguem entrar, utilizando um carrinho sobre os trilhos de trem que antes eram utilizados para se adentrar à Zona.

O filme inicia com cenas em sépia e só fica colorido depois que adentram a Zona. Ali tem verde, flores, água correndo. O cenário anterior, tanto da casa do Stalker, quando do bar onde ele encontra seus clientes e no caminho até chegar à Zona, é desolado e com um aspecto de descuido, de abandono. As cenas em sépia dão um ar surreal parecido com uma pintura. Depois que entram na Zona, há certa paz e tranquilidade, embora o tempo todo exista uma tensão diante do desconhecido. Enquanto estão dentro da Zona, existem também algumas cenas em sépia.

Tarkovski (2002) explica esta alternância da seguinte maneira:

"Uma das maiores dificuldades ligadas à realização gráfica de um filme é a cor. De forma paradoxal, ela constitui um dos principais obstáculos à criação na tela de uma autêntica sensação de verdade. (...) O caráter pictórico de uma tomada, que em geral deve-se apenas à qualidade do filme, é mais um elemento artificial que oprime a imagem, e é preciso fazer alguma coisa para neutralizar essa tendência, se o objetivo for a fidelidade para com a vida. (...) Se a cor torna-se o elemento dramático dominante de uma tomada, isto significa que o diretor e o câmera-man estão empregando os métodos do pintor para atingir o público. (...) A fotografia em cores entra em conflito com a expressividade da imagem. (...) Talvez a maneira de neutralizar o efeito produzido pelas cores seja alternar seqüências coloridas e monocromáticas, de tal maneira que a impressão criada pelo espectro completo seja espaçada, diminuída. (...) Por mais estranho que pareça, embora o mundo seja colorido, a imagem em preto e branco aproxima-se mais da verdade psicológica e naturalista da arte, fundamentada em propriedades especiais da visão e da audição." (TARKOVSKI, p. 165 e 166)

Portanto, suas escolhas cromáticas parecem dizer respeito à sua necessidade de transmitir uma realidade própria. A alternância entre o sépia e as cores nos faz, no papel de espectadores, oscilar no tempo e no espaço, criando outra noção de realidade e deixando de nos preocupar com o que é real ou não.

Entrar na Zona e sobreviver não é uma tarefa fácil, assim como não é fácil entrar em nosso próprio interior. É um lugar mítico, que nasceu a partir de uma catástrofe. Tanto a hipótese da queda de meteorito como a da presença alienígena nos remetem a algo que veio de fora, que interferiu e transformou. Criou uma área de perigo, que ao mesmo tempo é mágica e generosa. Ao ser perguntado sobre o significado da Zona, Tarkovski respondeu: “a Zona, como tudo nos meus filmes não simboliza nada. A Zona é simplesmente a vida. Atravessando-a o homem ou se despedaça ou resiste”.

A Zona pode ser comparada a um labirinto, inclusive no que diz respeito à ideia mítica que temos dele. Todo labirinto tem um local onde se pretende chegar e para alcançar este núcleo, há várias alternativas e combinações de caminhos, de forma que não é possível saber, no início, por qual delas seremos bem sucedidos. Lógica e razão são inúteis. As informações possíveis de serem colhidas não advêm das vias racionais, mas sim da intuição. O caminho até o quarto dos desejos não é um trajeto reto e a volta também não se dá pelo caminho da ida. Portanto, há várias voltas que são seguidas pelo Stalker conforme é orientado intuitivamente pela própria Zona. A maneira com que descobre o caminho é atirando uma grande e pesada porca de parafuso amarrada com um pano branco. Onde ela cair, será o limite máximo dos próximos passos. E desta forma vão seguindo por dentro deste local nitidamente abandonado e descuidado, percorrendo corredores, atravessando pequenos cursos de água.

Dentro da Zona, Stalker se refere ao “porco espinho” como um mestre, que o ensinou sobre as armadilhas e mazelas da Zona. É supostamente um antigo Stalker. Mais adiante ficamos sabendo que este tentou enganar a Zona enviando seu irmão em alguma armadilha onde pereceu e também pedindo a ele próprio a realização do desejo. Ele enriqueceu subitamente e após uma semana, se enforcou de tanta culpa.

Stalker não conhece de antemão as pessoas que vai guiar. Ele fica sabendo sobre elas enquanto está lá dentro, de acordo com a reação que a Zona tem a elas. O que ele imagina é que são pessoas buscando a felicidade de alguma maneira. Ele diz:

“A Zona é um complexo sistema de armadilhas, todas mortais. Quando estamos aqui tudo mexe. Caminhos às vezes ficam mais fáceis, às vezes se emaranham. Antigas armadilhas somem e aparecem outras novas. Até parece caprichosa, mas ela é como é feita em nosso espírito. Uns voltam da metade do caminho, outros morrem na entrada. Tudo o que se passa depende de nós e da Zona. Só deixa entrar quem não tem esperança, os infelizes e não os bons ou maus. Mas até o mais infeliz dos infelizes morrerá se não se comportar.”

Em outra cena, Stalker joga algo dentro de um poço e diz o seguinte:

“Que se cumpra o idealizado.

Que acreditem.

Que riem das suas paixões.

Porque o que consideram paixão, na realidade não é energia espiritual, mas apenas a fricção entre a alma e o mundo externo.

O mais importante é que acreditem neles próprios e se tornem indefesos como crianças.

Porque a fraqueza é grande enquanto a força é nada.

Quando um homem nasce, é fraco e flexível.

Quando morre, é impassível e duro.

Quando uma árvore cresce, é tenra e flexível.

Quando se torna seca e dura, ela morre.

A dureza e a força são atributos da morte.

Flexibilidade e fraqueza são a frescura do ser.

Por isso, quem endurece, nunca vencerá.”

Aos poucos, enquanto os personagens vão dialogando, vamos entrando em contato com os reais motivos de sua presença ali. O escritor começa a questionar a presença de professor, acusando-o de usar a pesquisa sobre o que acontece na Zona como fonte de uma grande descoberta científica para obter mais financiamento para seu laboratório. O professor não se defende, mas acusa o escritor de querer provar seu valor a si próprio. Neste debate, Stalker fala sobre o significado da vida, sobre o altruísmo e o sofrimento. Os diálogos são sempre filosóficos com questões que expõe quase sempre os três pontos de vista representados pelos personagens.

Aqui não podemos deixar de nos lembrar da obra "Os irmãos Karamazovi", de Dotoiévski, uma das maiores obras literárias russas. Nela o ser humano é representado por quatro personagens de aspectos diferentes: um emocional, um intelectual, um espiritual e um instintivo ou animal. No decorrer do filme, vamos percebendo através dos diálogos que Stalker se sobressai em seu aspecto espiritual, de fé e busca. O professor é o racional/intelectual e o escritor é o artista/emocional. Depois de um determinado tempo, um cão começa a acompanhá-los no interior da Zona e então talvez pudéssemos atribuir a ele o aspecto instintivo/animal.

Na ante-sala do quarto dos desejos, o chão é coberto de uma espécie de areia clara, simulando pequenas dunas em um deserto. Muito contrastante com toda a aguaceira do resto. Há inclusive alguma água em volta, mas tem esta sala bem seca, no meio do qual há um poço onde o escritor atira uma pedra. Ela demora a fazer barulho, mostrando uma considerável profundidade. Stalker alerta para o perigo que ali existe e em um canto meio escondido, distinguimos rapidamente o que parece ser uma caveira. Ali Stalker avisa que estarão diante do momento mais importante de suas vidas e que fazer o pedido é uma coisa simples: não precisam ter em mente o que querem. Deverão simplesmente parar e recordar sua história de vida. "Tornamo-nos mais bondosos quando nos lembramos do passado. O importante é acreditar", ele diz.

Ao dizer isso, que a vida deveria ser revista caso quisessem encontrar dentro de si seu maior e mais escondido desejo, o escritor se nega em entrar, diz que de fato não acredita em nada daquilo. O professor revela sua real intenção em estar ali, que é detonar uma bomba e acabar com a Zona, para que, caso seja verdade que o quarto dos desejos existe, ele não caia em mãos erradas. Há uma pequena luta entre eles, Stalker defendendo o direito de ter ao menos um lugar onde possam ir quando as esperanças estiverem findas, o professor tentando acionar a bomba e o escritor acusando Stalker de fraude, de usar este pretexto para ganhar dinheiro alimentando uma ilusão a respeito da sala.

O discurso do escritor acaba convencendo o professor, que então não vê sentido em detonar a bomba e acabar inclusive com a vida dos três, já que o tal quarto parece não existir. Parece que nenhum deles tem coragem suficiente de olhar para si mesmo. E então os três saem dali e voltam para casa. Stalker reencontra com a esposa e a filha e adota o cachorro. Numa cena final, a filha mostra ter poderes paranormais, ao fazer um copo deslocar-se sozinho sobre uma mesa.

A maneira como o filme foi realizado, as tomadas longas, os sons e os silêncios, as imagens de grande beleza fotográfica, têm uma carga poética enorme. Ela faz com que o espectador entre também no clima introspectivo do que vem a ser esta busca dentro de si mesmo. Há o sentimento de risco, de imprevisibilidade, mas gradualmente vamos sendo contaminados pela crença de que algo vai de fato acontecer, de que a Zona existe, embora em momento algum tenhamos a certeza de que tudo acabará bem. Sobreviver não é fácil e talvez devêssemos ser mais atentos aos recursos intuitivos do *Stalker* para entrar e sair modificados - já que a saída nunca é o mesmo caminho da entrada - porém ilesos.

O que acontece no filme encontra facilmente uma ressonância interna conosco e a empatia cuida de todo o resto. A relutância dos dois visitantes, seu medo, suas dúvidas com relação ao papel deles no mundo e o sentido da vida como um todo, seus desejos mais secretos, são questões que perpassam a todos nós.

Um filme como este, tão cheio de elementos possíveis de serem simbolizados, nos traz a sensação de estar diante de conteúdos arquetípicos. Labirinto, poço, água, natureza, criança, trem... Ao final do filme, nos sentimos como que acordando de um sonho com a sensação de que algo importante estava sendo retratado nele. Ficamos perplexos e até confusos com relação aos sentimentos advindos, mas ao mesmo tempo arrebatados com a beleza e poder que parecem emanar dele. Porém, vamos resistir à tentação de uma interpretação no nível do que cada símbolo poderia significar e ficar atentos às imagens de forma mais geral, que acredito serem suficientes para nosso propósito de análise deste filme.

As analogias com a história do filme e o processo alquímico, sob meu ponto de vista começam a partir do momento em que a temática sugere uma busca e aponta para um fim, uma meta, o ouro alquímico. Ou seja: fica claro que o que quer que seja o desejo mais profundamente enraizado em cada um de nós, ele existe e é possível de ser realizado. O começo disso é o desejo e a fé de que ele existe, assim como na *Opus Alchemicum*, também deve existir a fé a crença na meta. O que quer que consista nossa individuação, ela acontecerá, desde que respeitada a nossa vida interior, onde as regras são outras, a lógica inexistente e somente a fé a alcança. A fé aqui se exprime na crença e na aceitação das limitações e, portanto, na necessidade de respeito e de precaução.

A Zona é uma região rara, assim como também o é o produto final da meta alquímica. Para obtermos seus benefícios, precisamos passar por tantas etapas quanto forem necessárias, nos submeter a vários processos como forma de conhecimento e transformação mesmo que isso implique em superar duros obstáculos. Aceitar a generosidade da Zona em conceder um desejo importante implica em submeter-se às suas condições e reconhecer seu poder. Na alquimia, o adepto submete-se aos caprichos da matéria e ao seu tempo e necessidade de transformação. Na individuação, devemos reconhecer que algo maior do que nosso ego exerce influência sobre nós.

Outro aspecto de similaridade é o fato de parecer que a Zona possui uma “alma”, assim como os alquimistas consideravam que acontecia com tudo na terra e não só com humanos. Somente desta forma as transformações poderiam ocorrer, pois se tratava da interação da alma do mundo com a alma humana. Nesta história, temos a transformação das pessoas através de sua vivência dentro da Zona, ou seja, na interação de algo que não é aparentemente vivo (mas é considerado como tal pelo Stalker) com as pessoas que decidem entrar ali. Os filósofos alquímicos levavam em conta o fato de estarem projetando seus conteúdos anímicos para a matéria e no filme também há uma referência a isso, quando Stalker afirma que o que se passar ali depende ao mesmo tempo de cada um e da Zona.

No processo alquímico existe uma meta a ser atingida, mas cada etapa tem sua importância e se um fim não é atingido, ao menos esperamos não haver causado muito dano e podermos recomeçar. Seja lá em que labirinto estivermos, precisamos conseguir sair. Nenhuma receita é garantida, nenhum caminho é predestinado. Da mesma maneira, a busca do ser humano por si mesmo pode ser feita através de vários caminhos e ao percorrer nosso próprio labirinto, temos que ter em mente que ele foi construído por nós e somente para nós. A realização da individuação diz respeito à relação de cada um com seu próprio Self e na capacidade de lançar mão de todos os recursos disponíveis para percorrer os labirintos que surgem e chegar até seu centro.

A *Prima* Matéria, tal como descrita na Alquimia, se compõe dos elementos essenciais, aqui representados pelos personagens em seus tipos diferentes. Se considerarmos, portanto, os quatro personagens (incluído o cão) teremos uma unidade que deverá percorrer o caminho rumo à meta. Esta diversidade de elementos se faz necessária à individuação, onde um equilíbrio de forças exerce um fator mais adaptativo ao mundo externo. Cada um deles é ambivalente e mostra momentos de

introspecção e extroversão, ou seja, para individualmos devemos estabelecer algum tipo de relação que leve em conta tanto nós mesmos quanto o próprio mundo lá fora.

O caminho dentro da Zona é bem molhado, e de fato o elemento mais presente no filme é a água: há cursos de água, poças, chuva, rios, vegetação molhada. Mesmo no cenário fora da Zona, está sempre chovendo. Como vimos anteriormente, na alquimia, a água sugere a operação da *Solutio*, onde algo é incorporado a outra coisa maior. É dissolvido, desmanchado. O que está rígido tem que ser amolecido. Nossos antigos valores têm que ser questionados e o que quer que esteja nos causando certa paralisia em algum aspecto da vida, um questionamento de sentido, uma insatisfação sem nome, tem que ser analisado e revisto. A água exerce esta função: ela desmancha a rigidez, decompõe, modifica o que existe de antemão, dissolve nossos hábitos incrustados, lava e retira impurezas.

O escritor chega à Zona questionando a atual forma de conhecimento científico que nada leva em conta a não ser a razão. Tem-se então a impressão de que ele acredita nos poderes da Zona. Porém, no decorrer de sua jornada, notamos que ele tem sentimentos contraditórios e precisa deste discurso para justificar sua presença em uma região que é considerada totalmente fora de todos os padrões tidos como normais para a face da terra, pois, mesmo advertido do perigo, ele teima em seguir por caminhos diferentes do Stalker dentro da Zona. Quando em um momento de desobediência, ele ouve vozes que não são as dos seus companheiros, uma dúvida começa a se instalar. São as águas atuando e dissolvendo as certezas cristalizadas. Saído de sua convicção positivista, enfrenta um conflito e começa um discurso cheio de questionamentos aos paradigmas da existência humana, ora falando de si, ora criticando o professor e finalmente atacando o Stalker e o que ele considera como sendo a motivação dele estar ali. Ao final, quando Stalker diz que ele deveria se lembrar de seu passado, pois poderia ser mais bondoso com ele mesmo e descobrir seus desejos, ele recua, pois desconfia que ao olhar para trás, não poderá ser gentil, pois está apegado demais em suas próprias feridas. Por isso muita água ainda tem que correr...

Tem-se a sensação de que o que Stalker propõe é que, ao examinar nossa vida, tão cheia de erros e enganos, podemos ser mais bondosos ao nos deparar com as falhas dos outros, pois estaremos reconhecendo nossa humanidade imperfeita e como consequência disso, seremos mais bondosos conosco mesmos. Esta ideia de *Circulatio* também é bem presente na Alquimia.

Com relação ao professor, o que vemos é uma pessoa mais calada, mas que parece também estar convicto de algo que não é muito claro a nós espectadores, pelo menos no início. Quando finalmente chega à antessala do quarto dos desejos, mostra ao que acredita que veio. Faz uma ligação telefônica ao seu local de trabalho onde comunica estar de posse de uma bomba criada por sua equipe e ameaça detoná-la. Quando Stalker descobre e tenta dissuadi-lo, ele faz um discurso altruísta de como aquele local seria perigoso se caísse em mãos erradas. Parece ser uma missão suicida, mas isso não fica muito claro. Ao revelar seu objetivo, revela sua crença na Zona. Como cientista, destruir algo que desafia sua compreensão é uma forma de lidar com a adversidade, mas também é uma forma de reconhecer que ela existe. Só pode ser destruído o que existe.

Desta forma, também o professor mostra-se alguém conflitado e com medo de olhar para seus desejos e descobrir que eles não são o que ele gostaria que fossem. Ao se convencer com o discurso do escritor sobre a farsa da Zona, volta de encontro ao seu lado racional, mais confortável. Afinal, o que ele realmente desejava com a bomba? Com certeza não era um desejo altruísta, pela maneira como faz questão de comunicar aos companheiros de trabalho sua peripécia.

Por fim, mas muito longe de esgotar as possibilidades de análise, temos o personagem Stalker e seu próprio caminho como guia. Além das poucas referências que o professor faz a Stalker, ao final do filme temos o relato da esposa. No início do filme, ela parece estar muito contrariada com o fato dele se aventurar novamente rumo à Zona e chega a dizer cruelmente que a filha aleijada devia ser algum tipo de castigo dado a ele pela teimosia e a ela por apoiá-lo. No final do filme, ela novamente relata seus sentimentos e desta vez conta sobre o quanto foi atraída pela natureza do Stalker, de como havia sido avisada sobre as coisas estranhas que poderiam ocorrer, inclusive sobre a possibilidade de seus filhos serem anormais e de como não se arrepende em estar ao lado dele. Ou seja, declara seu amor e sua admiração pela pessoa que ele é e por seguir adiante com o que acredita.

Stalker parece então estar completamente entregue à sua missão. Ele existe porque a Zona existe. Mantém uma relação dialética, já que o que sabemos da Zona é somente a respeito do quarto dos desejos. Não conhecemos qualquer outra função ou objetivo para sua existência. Podemos então dizer que a Zona precisa dele para conduzir as pessoas até seu interior. Precisa de alguém que mantenha a aura de mistério e fascínio para que as condições ideais aconteçam e os desejos possam ser descobertos e realizados. Stalker é fiel à Zona e toda fidelidade implica em uma fé permanente no amor. Na

Alquimia, fala-se de *Acqua Permanens*, um estado emocional estável trazido pela *Solutio* que, como dito, está presente em toda a história. Este amor não depende de algo que tenha sido dado e nem de retribuição. No filme fica claro que, como Stalker, ele mesmo não pode pedir nada para si no quarto dos desejos e essa foi a verdadeira razão para a morte do “porco Espinho”. Este amor fiel e permanentemente “aguado” de Stalker pela Zona transcende ao que ele tem pela filha, pela esposa, por si mesmo. Mas não só Stalker ama a Zona. A Zona ama seu trabalho nela, porque a faz crescer conforme leva mais e mais pessoas e a perpetua.

Stalker é o guia, mas também é o caminho. É dele a capacidade de lubrificar os trilhos de acesso ao inconsciente através do pouco usual, do extraordinário e da fé em tudo isso. É a solução, mas também o problema.

*“Toda vez que perguntamos: o que há de errado comigo? A Alquimia responde: você. Eu. Todos.”* (Hillman, 1993)

## Considerações finais

Jung considerava as imagens mentais alquímicas como provindas de um ponto profundo do inconsciente, por tê-las observado em sonhos de pacientes que desconheciam totalmente a alquimia. Considerou-as uma descrição do processo de individuação, do trajeto da alma humana, da transição do seu estado bruto para a perfeição do ouro e considerou seus símbolos (dragão, corvo, rei, rainha, rosa, águia...) como representativos dos arquétipos.

Esta dissertação orienta-se também nessa mesma direção, mas, ao invés de sonhos, foram utilizados filmes. Quando os diversos campos do conhecimento estão dispostos a seguir caminhos diferentes e abarcar novas percepções, para que possam mais bem entender seu objeto de estudo, tornam-se complexos ao invés de estanques e parciais. Foi com esta intenção que este trabalho se configurou como um encontro entre o cinema e a psicologia.

Sendo a alquimia uma tradição tão obscura e de conhecimento reservado a poucos, observar os pontos em que ela aparece no mundo exterior através de suas imagens e símbolos não foi tarefa simples. Entretanto, foi muito estimulante, na medida em que estabeleceu uma religação com uma espécie de energia primordial antiga, neste momento em uma época diferente da original. Isso expande e apura nossa visão sobre o assunto em questão.

De certa forma, podemos considerar que o que estava constantemente circundando o trabalho era a essência do processo criativo. Ou seja: um impulso vindo do inconsciente toma forma (a alquimia) e depois é praticamente esquecido. Depois ele é redescoberto em outra época e lugar diferente fazendo que com se religue à energia criativa, estabelecendo uma novo elo temporal, que por sua vez pode possibilitar uma nova criação (o filme). Como a espiral, que dando suas voltas quase toca a parte de baixo e a de cima, mas não o faz porque o tempo é diferente.

A presença de elementos arcaicos, como é o caso da alquimia, na linguagem moderna de imagens e sons do cinema deu suporte à teoria de C. G. Jung de que o inconsciente possui elementos arquetípicos inerentes ao ser humano em qualquer tempo e lugar.

Por mais limitada que tenha sido minha pesquisa, pois o assunto era vasto demais para o tempo proposto, reconheci que a alquimia representou princípios que tiveram uma profunda relevância para o trabalho do homem e o progresso da ciência. Princípios estes representados por uma linguagem

obscura, quase sempre errados sob o ponto de vista da ciência moderna. No entanto a alquimia funcionou como um eixo central de onde foi saindo de diversas maneiras o desejo humano pelo conhecimento. Conforme a ciência pôde ir surgindo, inclusive como questionamento de muitas crenças absolutas, tivemos os que consideraram que somente estando fora dos experimentos é que poderiam ter resultados objetivos. Estes seguiram o caminho cartesiano da ciência. Os alquimistas, ao contrário, só davam valor aos resultados obtidos através do envolvimento pessoal.

A trajetória deste trabalho se parece mais com um trabalho alquímico do que com um trabalho científico, embora sua formatação procurasse obedecer a certos preceitos do que se é esperado para um trabalho acadêmico. Ele foi acontecendo na medida em que eu via filmes ao mesmo tempo em que estudava alquimia. Portanto, não saberia concluir se o trabalho foi, como proposto no início, um olhar para o cinema procurando por elementos da alquimia ou uma revisão da alquimia com ilustrações de filmes. Talvez as duas coisas.

Passada uma primeira euforia de tantas descobertas, descobri que um encontro com a alquimia nunca acontece sem consequências. A alquimia vem ao nosso encontro e é apreendida de acordo com nossos recursos e quem quer que queira ser seu pesquisador terá que elaborar seu próprio método, buscar dentro de si a maneira de entender os enigmas propostos para a realização da *Opus Alquimica*. Terá que deparar-se com seu próprio processo de individuação. A tarefa não foi fácil.

Muitas pessoas sempre me perguntavam: por que a alquimia?

E minha resposta, antes da realização deste trabalho, era mais confusa do que explicativa. Eu me interessava pelo tema, entendia sua importância para a psicologia analítica, sentia-me curiosa em aprender mais... E isso parecia ser tudo, porque de fato meus conhecimentos eram básicos demais para qualquer outro tipo de conexão. Depois de algum tempo de pesquisa, experimentei a paixão pela alquimia. E percebi que se era difícil explicar, era porque é difícil explicar o que move nossas paixões e não é possível percorrer qualquer caminho com paixão sem se tornar o caminho.

Acredito que possam ter acontecido inúmeras projeções de conteúdos pessoais tanto na escolha quanto nas análises que fiz sobre os filmes, mas não conheço outra maneira de trabalhar sem que meu envolvimento seja completo e pessoal. Acredito no inconsciente e que suas intuições conduzem a caminhos verdadeiros.

O uso do título “considerações finais” ao invés de “conclusões” tem um motivo: ouvi de alguns colegas que uma tese ou dissertação nunca é terminada, ela é abandonada. Então este é o ponto de abandono desta dissertação.

Não é um abandono de algo que não deu certo ou que não se completou. É apenas uma forma de desapego de algo que em si parece ser suficiente para mostrar a que veio, porém jamais o será completamente e, portanto, deve ser abandonada para que possa sofrer outras interferências, de outras pessoas.

Espero que possa abrir portas para outros estudos fílmicos e que possa, de certa forma, fazer com que cada vez mais pessoas se interessem pelo estudo da obra de Jung.

Contar os sonhos, contos e mitos é uma prática antiga e constante de algumas culturas que aproxima pessoas, conecta inconscientes, traz emoção, revira afetos e desta forma pode ser transformadora. Assistir um filme também pode ser libertador. Portanto, espero que cada vez mais pessoas possam e queiram ter acesso ao cinema e a filmes que possibilitem que ampliemos nossa sensibilidade para as imagens e nos relacionemos com elas diretamente ao invés de compreendê-las com uma mente racional temerosa do caos. A generosidade e disponibilidade com que acolhemos uma imagem, sendo ela agradável ou não, criando para ela não só um ponto onde possa chegar, mas também um lugar onde possa permanecer, fará dela parte de nós. Se pudermos achar algum sentido ou sentido nenhum, esta será outra história.

## Referências bibliográficas

Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

ANDRÉ, Maristela Guimarães. **A festa de Babette: uma alegoria da ressurreição**. São Paulo: Revista Margem nº 15, p.57-86, Jun 2002.

AVILA, Wanda. **The Discovery of Meaning in "Babette's Feast"**. [www.cgjungpage.org](http://www.cgjungpage.org) Artigo postado em 12/09/2007.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **A Poética do Espaço**. In: Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1978.

\_\_\_\_\_. **A Epistemologia Não Cartesiana**. In: Coleção Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BERRY, Patricia. **Uma Abordagem ao Sonho**, (artigo publicado originalmente em 1974). in: Cadernos Junguianos nº 3 – Revista Anual da Associação Junguiana do Brasil. AJB, 2007.

BROMHEAD, Toni de. **Filmic Pleasure and non-fiction Film. The Pleasure to Produce More Lively Films**, in: Flaes, Robert Boonzajer M & Harper, Douglas (Eds) *Eyes Across the Water. Essays on Visual Anthropology and Sociology*. Amsterdam: Het Spinhuis, pp.71-79. 1993.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de mil Faces**. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

DESNOS, Robert. **Cinéma**. Paris : Gallimard, 1966 in: XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema*. São Paulo: Editora Graal. 1983.

DROGUET, Juan. **Sonhar de Olhos Bem Abertos**. São Paulo: Arte e Ciência Editora, 2004.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. Porto: Edições 70, 1993.

- \_\_\_\_\_. **O Imaginário**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand do Brasil, 2004.
- \_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- EDINGER, F. Edward. **Anatomia da Psique: O Simbolismo Alquímico na Psicoterapia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Ego e Arquétipo**. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.
- ELIADE, Mircea. **Ferreiros e Alquimistas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- FORDHAM, Michael. **A Criança como Indivíduo**. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.
- GILCHRIST, Cherry. **Elementos da Alquimia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.
- GOLDFARB, Ana M. Alfonso. **Da Alquimia à Química**. São Paulo: Edusp, 1987.
- HAUKE, Christofer & ALISTER, Ian. **Jung & Film**. Sussex: Brunner-Routledge, 2001.
- HUTIN, Serge. **A Tradição Alquímica**. São Paulo: Editora Pensamento, s/d.
- IZOD, John. **Myth, Mind and the Screen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- JACOBI, Jolande. **Complexo, Arquétipo, Símbolo: na psicologia de C. G. Jung**. São Paulo: Editora Cultrix, 1986.
- JUNG, Carl Gustav. **O Símbolo da Transformação na Missa**. Petrópolis: Editora Vozes, Obras Completas, XI/3. 1979.
- \_\_\_\_\_. **Civilização em Transição**. Petrópolis: Editora Vozes, Obras Completas, X/3. 2000a.
- \_\_\_\_\_. **Os arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Petrópolis: Editora Vozes, Obras Completas, IX/1, 2000b.
- \_\_\_\_\_. **Psicologia do Inconsciente**. 2ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, Obras Completas, VII/1, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Aion - Estudos sobre o Simbolismo do Si-mesmo**. Petrópolis: Editora Vozes, Obras Completas, IX/2, 1982.
- \_\_\_\_\_. **A Dinâmica do Inconsciente**. 2ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, Obras Completas, VIII, 1991a.
- \_\_\_\_\_. **A função Transcendente**. 2ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, Obras Completas, VIII/2, 1991b.
- \_\_\_\_\_. **Tipos Psicológicos**. Petrópolis: Editora Vozes, Obras Completas, VI, 1991c.

\_\_\_\_\_. **Ab-reação, Análise dos Sonhos e Transferência.** Petrópolis: Editora Vozes, Obras Completas, XVI/2, 4ª edição, 1999

\_\_\_\_\_. **Estudos Alquímicos.** Petrópolis: Editora Vozes, Obras Completas, XIII, 2003.

\_\_\_\_\_. **Psicologia e Alquimia.** Petrópolis: Editora Vozes, Obras Completas, XII, 1994.

\_\_\_\_\_. **Mysterium Coniunctionis I.** Petrópolis: Editora Vozes, Obras Completas, XIV/1, 1985a.

\_\_\_\_\_. **O Espírito na Arte e na Ciência.** Petrópolis: Editora Vozes, Obras Completas, XV, 1985b.

\_\_\_\_\_. **Mysterium Coniunctionis II.** Petrópolis: Editora Vozes, Obras Completas, XIV/2, 1990.

JUNG, Emma. **Animus e Anima.** São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

HESLEY, John W. & HESLEY, Jan G. **Rent Two Films and Let's Talk in the Morning: Using Popular Movies in Psychotherapy** - John Wiley & Sons Inc, 2001.

HILLMAN, James. **Yellowing the work-** The 11th International Congress for Analytical Psychology: Personal and Archetypal Dynamics in the Analytical Relationship, Paris 1959. Publicado por: Daimon Verlag. Einsiedeln, Suiss, 1991.

\_\_\_\_\_. **The Seduction of Black** - Spring Journal n° 61 - Woodstock, Connecticut: Spring Publications, 1997.

\_\_\_\_\_. **Alchemical Blue and Unio Mentalis** - Spring Journal n°54. Putnan, CT: Spring Publications, 1983.

\_\_\_\_\_. **Silver and the White Earth** - Parts 1 &2. Spring Journal, Dallas, Texas: Spring Publications, 1980.

\_\_\_\_\_. **Concerning the Stone: Alchemical Images of the Goal** - Sphinx 5. London Convivium for Archetypal Studies, 1993.

\_\_\_\_\_. **Uma investigação sobre imagem.** - Spring Journal. New York: Spring Publications, 1977.

\_\_\_\_\_. **Salt: A chapter in alchemical Psychology** in: Images of Untouched. Dallas: Spring Publications, 1981.

HIRSCHBERG, Jeffrey. **Reflections of the Shadow** - Creating memorable heroes and villains for film and TV. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2009.

HOMERO. **A Ilíada.** Tradução e adaptação do texto integral em forma de narrativa de Fernando C. de Araújo Gomes para a Editora Ediouro – coleção Universidade de Bolso s/d.

KOCHE, José Carlos. **Fundamentos de metodologia científica:** Teoria da ciência e prática da pesquisa. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

MAC DOUGALL, David. **The Subjective Voice in Ethnographic Film**. In: Leslie Devereaux & Roger Hillman (Eds), *Fields of Vision. Essays in Film Studies, visual Anthropology and Photography*. Berkeley, University of California Press. pp. 217-254. 1995.

MONTEIRO, Paulo Filipe. **Fenomenologias do Cinema**. Revista de Comunicação e Linguagens nº 23, O que é o cinema? Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

MORIN, Edgard **O cinema ou o Homem Imaginário**. Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 1997.

PERRONE, Maria Paula M.S. Bueno. **A Imaginação Criadora: Jung e Bachelard**. Anais do V Congresso Latinoamericano de Psicologia Analítica, Santiago, Chile, 2009: [http://www.congreso.cgjung.cl/pdf/ed\\_digita\\_psicologia\\_junguiana.pdf](http://www.congreso.cgjung.cl/pdf/ed_digita_psicologia_junguiana.pdf)

PESKE, Nancy & WEST, Beverly. **Cinematherapy for Lovers: The Girl's Guide to Finding Inspiration One Movie at a Time**. Concord, CA: Delta, 2003.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do Imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

SÁ, Roberto Novaes de. **Alquimia**. Palestra proferida na Universidade Celso Lisboa em 10/03/2001.

SOLOMON, Gary. **The Motion Picture Prescription: Watch This Movie and Call Me in the Morning: 200 Movies to Help You Heal Life's Problems** - Fairfield, Connecticut: Aslan Publishing, 1995.

SPRING - Journal of Archetype and Culture. **Cinema & Psyche**, NY: 2005.

STEIN, Murray. **Jung, o Mapa da Alma**. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VOGLER, Christofer. **The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers**. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1998.

VON FRANZ, Marie Louise. **A Sombra e o Mal nos Contos de Fadas**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

\_\_\_\_\_. **Alquimia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

VOYTILA, Stuart. **Myth and the Movies**. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1999.

- XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. São Paulo: Editora Graal, 1983.
- \_\_\_\_\_. **O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- WADDELL, Terrie. **Mis/takes** - Archetypes, Myth and Identity in Screen Fiction. New York, Routledge, 2006.
- WINKIN, Yves. Etienne Samain (org). **A nova comunicação – da Teoria ao Trabalho de Campo**. Campinas: Editora Papirus, 1988.
- WHITMONT, Edward C. **A Busca do Símbolo: conceitos básicos de psicologia analítica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

## Filmografia

- A FESTA DE BABETTE. Título original: **Babette's gæstebud**. Direção: Gabriel Axel. Roteiro: Gabriel Axel, Karen Blixen. Produção: Panorama Film A/S, Det Danske Filminstitut. 102 min. Dinamarca, 1987.
- HIROSHIMA MEU AMOR. Título original: **Hiroshima Mon Amour**. Direção: Alain Resnais. Roteiro: Marguerite Duras. Produção: Anatole Dauman, Samy Halfon. 90 min. França e Japão, 1959.
- NAVIGATOR: UMA ODISSÉIA NO TEMPO. Título original: **Navigator: a Medieval Odissey**. Direção: Vincent Ward. Roteiro: Geoff Chapple, Kely Lyons, Vincent Ward. 165 min. Austrália e Nova Zelândia, 1988.
- O ANO PASSADO EM MARIENBAD. Título original: **L'Année Dernière à Marienbad**. Direção: Alain Resnais. Roteiro: Alain Robbe-Grillet . Produção Pierre Courau e Raymond Froment - Argos Films / Precitel / Terra Film / Cinétel / Cormoran Films / Cineriz / Silver Films / Société Nouvelle des Films / Como Film / Les Films Tamara. 94 min. França e Itália, 1961.
- STALKER. Título original: **Сталкер**. Direção: Andrei Tarkovski. Roteiro: Arkadi Strugatsky e Boris Strugatsky. 163 min. Rússia, 1979.

UM BEIJO ROUBADO. Título original: **My Blueberry Nights**. Direção: Wong Kar-Wai. Roteiro: Lawrence Block e Wong Kar-Wai. Produção: Block 2 Pictures / Jet Tone Production / Lou Yi Ltd. / Studio Canal. 97 min. China, França, Hong Kong, 2007.

UM CÃO ANDALUZ. Título original: **Un Chien Andaluz**. Direção Luis Buñuel. Roteiro: Luis Buñuel e Salvador Dalí. 16 min. França, 1929.