



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Técia Rabelo Fernandes

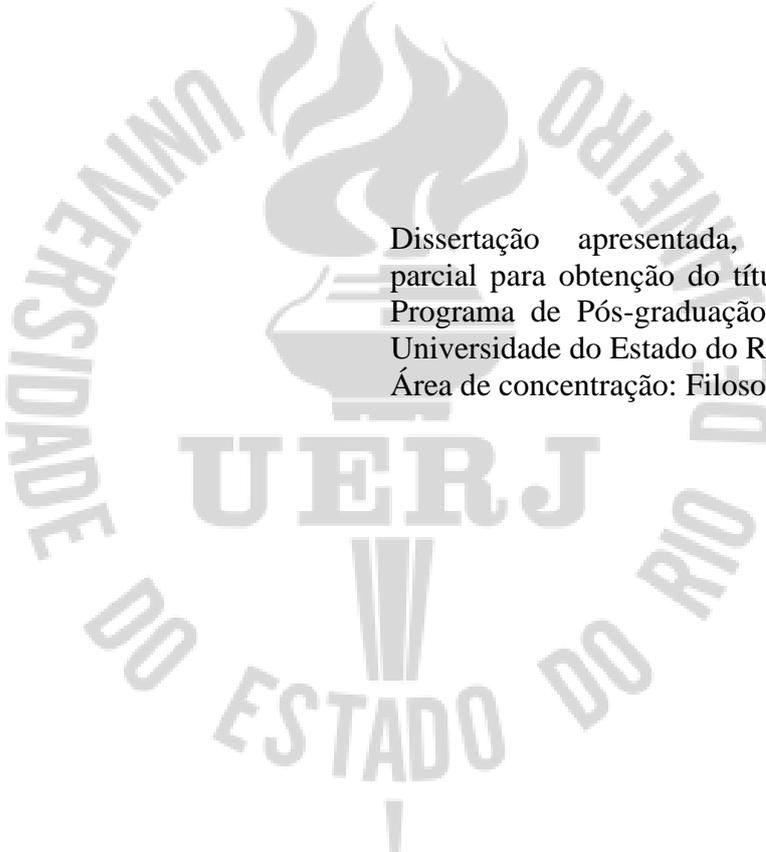
A dimensão ético-estética em Nietzsche e Jung

Rio de Janeiro

2023

Técia Rabelo Fernandes

A dimensão ético-estética em Nietzsche e Jung



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Área de concentração: Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Lisboa da Cunha

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

F363 Fernandes, Técia Rabelo.
A dimensão ético-estética em Nietzsche e Jung / Técia Rabelo Fernandes. –
2023.
139 f.

Orientador: Maria Helena Lisboa da Cunha.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Estética – Filosofia – Teses. 2. Ética – Filosofia – Teses. I. Cunha, Maria Helena Lisboa da. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 111.85

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Técia Rabelo Fernandes

A dimensão ético-estética em Nietzsche e Jung

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Área de concentração: Filosofia.

Aprovada em 05 de outubro de 2023.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria Helena Lisboa da Cunha (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof. Dr. Micael Rosa Silva
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Profa. Dra. Elizabeth Christina Cotta Mello
Faculdade Maria Thereza

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Tecília Rabelo Cavalcante e Francisco Francildo Fernandes,
terras amáveis e profundas de resiliência.

Ao meu companheiro, Everton Arruda Linhares Filho,
luz ígnea de transformação.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof.^a Maria Helena Lisboa da Cunha, pela sensibilidade e afinco em orientar uma pesquisa sob o enredo da filosofia, da psicologia e, a todo instante, da arte. Por seu entusiasmo pela filosofia e ímpeto às forças afirmativas do viver, de incontido dinamismo e energia, é referencial de uma mulher que dedicou sua vida ao conhecimento.

Aos membros da banca examinadora, citados a seguir, por representarem tanto na psicologia junguiana quanto na filosofia nietzschiana a construção do conhecimento e da vida sob uma aposta artística.

À Prof.^a Elizabeth Christina Cotta Mello, pelas atenciosas palavras na construção deste trabalho e pela inspiração de sua pesquisa sobre o imaginário e o espaço poético, perfazendo um encontro significativo entre nossos caminhos.

Ao Prof. Micael Rosa Silva, pelas contribuições neste trabalho e olhar presente. Pelos significativos encontros da solidão artística, do tempo e do instante na vida.

Ao Programa de Pós-graduação em Filosofia – PPGFIL/UERJ, professores, equipe de secretaria e colegas de curso, que proporcionaram um espaço de pesquisa e de desenvolvimento profissional.

Aos amigos de longos fôlegos e vívidas trocas, Domingas Câmara, Sidarta Cavalcante e André de Miranda, com os quais comungo o fazer da alma ateliê.

Aos meus pais, por me ensinarem a simplicidade e a complexidade da vida e o que nela há de mais incomensurável e precioso.

Ao meu companheiro, por percorrer este trabalho a cada página, assim como fazemos na vida, compreendendo o detalhe das palavras e a poesia construída nas entrelinhas.

Conselho

Cerca de grandes muros quem te sonhas.
Depois, onde é visível o jardim
Através do portão de grade dada,
Põe quantas flores são as mais risonhas,
Para que te conheçam só assim.
Onde ninguém o vir não ponhas nada.

Faze canteiros como os que outros têm,
Onde os olhares possam entrever
O teu jardim como lho vais mostrar.
Mas onde és teu, e nunca o vê ninguém
Deixa as flores que vêm do chão crescer
E deixa as ervas naturais medrar.

Faze de ti um duplo ser guardado;
E que ninguém, que veja e fite, possa
Saber mais que um jardim de quem tu és —
Um jardim ostensivo e reservado,
Por trás do qual a flor nativa roça
A erva tão pobre que nem tu a vês...

Fernando Pessoa

RESUMO

FERNANDES, T. R. *A dimensão ético-estética em Nietzsche e Jung*. 2023. 139 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Este trabalho busca investigar, sob o olhar filosófico e psicológico, a dimensão ético-estética presente nas obras dos autores Friedrich Nietzsche e Carl Gustav Jung e expressada em suas obras criativas, notadamente em *Assim falou Zaratustra* e *Livro Vermelho*. Para isso, utilizou-se do método de revisão bibliográfica, abrangendo primordialmente o estudo das obras dos autores, das suas produções estéticas supramencionadas e dos comentadores especializados em cada autor. Pretende-se compreender em que medida o campo estético se apresenta como elemento configurador da vida, quando experienciada de forma ética, corporificando a criação de si mesmo. Desse modo, constatou-se um vínculo estreito entre as concepções de ética e de estética em cada um dos autores, consubstanciando a decisão de criar e privilegiando a escolha de elaborar uma produção estética, seja nas artes literárias, seja nas artes plásticas, como obra fundamental para aquilo que vivenciaram em suas experimentações de valor existencial. Portanto, o processo estético do criar desempenha papel central no dinâmico caminho ético de tornar-se quem se é.

Palavras-chave: Estética. Ética. Obra criativa. Livro vermelho. Assim falou Zaratustra.

ABSTRACT

FERNANDES, T. R. *The ethical-aesthetic dimension in Nietzsche and Jung*. 2023. 139 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This work seeks to investigate, from a philosophical and psychological perspective, the ethical-aesthetic dimension present in the works of authors Friedrich Nietzsche and Carl Gustav Jung and expressed in their creative works, notably in *Thus Spoke Zarathustra* and *Red Book*. For this, the bibliographic review method was used, primarily covering the study of the authors' works, their aforementioned aesthetic productions and the commentators specialized in each author. The aim is to understand to what extent the aesthetic field presents itself as a configuring element of life, when experienced ethically, embodying the creation of oneself. In this way, a close link was found between the conceptions of ethics and aesthetics in each of the authors, substantiating the decision to create and privileging the choice to elaborate an aesthetic production, whether in the literary arts or in the plastic arts, as a work fundamental to what they experienced in their experiments with existential value. Therefore, the aesthetic process of creating plays a central role in the dynamic ethical path of becoming who one is.

Keywords: Aesthetics. Ethic. Creative opus. Red book. Thus spoke Zarathustra.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|------------|--|-----|
| Figura 1 – | Nise da Silveira e C. G. Jung: II Congresso Internacional de Psiquiatria, Zurique - 1957..... | 58 |
| Figura 2 – | Pintura de Carlos Pertuis: Guache sobre papel, 44,5 x 61,4cm, outubro de 1949..... | 58 |
| Figura 3 – | Elias e Salomé: Pintura de Jung reproduzida de Livro Vermelho..... | 100 |
| Figura 4 – | Filêmon: Pintura de Jung reproduzida de Livro Vermelho..... | 101 |
| Figura 5 – | Izdubar: Pintura de Jung reproduzida de Livro Vermelho..... | 103 |
| Figura 6 – | O nascimento do ovo: Pintura de Jung reproduzida de Livro Vermelho..... | 104 |

SUMÁRIO

| | | |
|-----|---|-----|
| | INTRODUÇÃO | 10 |
| 1 | FRIEDRICH NIETZSCHE: UMA ESTÉTICA TRÁGICA DA AFIRMAÇÃO DA VIDA | 14 |
| 1.1 | O pensamento poético | 17 |
| 1.2 | O nascimento da tragédia | 20 |
| 1.3 | Os impulsos criativos apolíneo e dionísico | 23 |
| 1.4 | Arte como afirmação da vida | 29 |
| 1.5 | A dimensão ética do criar | 36 |
| 2 | CARL GUSTAV JUNG: A DIMENSÃO ESTÉTICA DA PSIQUE | 40 |
| 2.1 | A vida interior de Jung | 44 |
| 2.2 | Chegando ao inconsciente | 49 |
| 2.3 | A natureza criativa da psique | 54 |
| 2.4 | O caminho ético do processo de individuação | 63 |
| 3 | OBRAS CRIATIVAS | 73 |
| 3.1 | Nietzsche e <i>Assim falou Zaratustra</i> | 75 |
| 3.2 | Jung e o <i>Livro Vermelho</i> | 89 |
| 3.3 | Encontros criativos | 107 |
| | CONCLUSÃO | 121 |
| | REFERÊNCIAS | 127 |
| | APÊNDICE A | 134 |

INTRODUÇÃO

A partir da vivência artística cultivada em processo pessoal desta autora, através da gravura e da pintura, surgiu o interesse em investigar a dimensão ética de trabalhos criativos. Sob o olhar da linha de pesquisa em Estética e Filosofia da Arte no Programa de Pós-graduação em Filosofia da UERJ, encontrou-se a oportunidade de elaborar e compor essa pesquisa perante dois grandes autores, Friedrich Nietzsche e Carl Gustav Jung. Dessa forma, esta dissertação busca investigar qual a relação entre ética e estética, fazendo um estudo abrangente que considere as contribuições da Filosofia e da Psicologia sobre a arte, a partir das perspectivas dos autores referenciados.

A justificativa fundante deste trabalho deita raízes sobre a necessidade de explorar novas perspectivas de interpretação ética da vida, a partir da expressão estética. Considerando a premência de ultrapassar questões éticas em seu restrito aspecto racional, esse trabalho investiga as possibilidades de um agir humano também orientado pelas categorias humanizantes do pluralismo, da singularidade, da imaginação e da criatividade.

O objetivo mais abrangente deste trabalho é, a partir do estudo das concepções e obras criativas desses autores, compreender as contribuições dos valores estéticos para a emergência de uma vertente ética mais ampla. Como objetivos decorrentes, busca-se investigar como a dimensão ética e como a dimensão estética se manifestam na obra filosófica e criativa de Nietzsche e na obra psicológica e criativa de Jung; entender o que levou o filósofo e o psiquiatra a produzir uma obra criativa em suas áreas predominantemente teóricas; analisar como os aspectos ético-estéticos interagem no desenvolvimento das obras criativas de cada um; avaliar a relevância do campo irracional para a construção do conhecimento filosófico e psicológico dos autores.

Como metodologia, a pesquisa consiste numa revisão bibliográfica que contempla a consulta das obras de Nietzsche e de Jung, o estudo sobre as obras criativas produzidas por cada autor e a análise da literatura comentada.

A escolha desses dois autores centrais se fundamenta por serem estudiosos renomados da Filosofia e da Psicologia que fundaram ou desenvolveram suas produções a partir de suas obras criativas, *Assim falou Zaratustra* e *Livro Vermelho*, manifestadas a partir da abertura para a experiência estética. Esses referenciais, embora pertençam a áreas do saber formalmente distintas e utilizem cada qual sua própria terminologia, tratam da arte em seu caráter existencial. Optou-se por utilizar o termo “obra criativa” para enfatizar que são obras

distintas das demais produções, destacando-as como o ápice da predominância artística como forma de expressão das experiências e das ideias desses autores em suas áreas de conhecimento.

Além da relevância de Nietzsche para a história do pensamento na civilização ocidental por inaugurar uma crítica à modernidade e à tradição socrática e por instituir toda uma nova forma de pensar a partir da afirmação de uma filosofia trágica da existência, esse filósofo se destaca por ter vivenciado uma autêntica experiência estética ao criar uma obra que conjuga literatura, teatro, poesia, música e dança. Por suas particulares concepções a respeito da estética, sendo-lhe prisma de ordem existencial, e, sobretudo, por seu potencial criativo perante a realidade da vida, optou-se por estudar esse autor no âmbito da Filosofia.

Por sua vez, Jung elaborou profundos estudos a partir de suas observações empíricas, desenvolvendo a noção de inconsciente coletivo e empreendendo uma sistematização da dimensão estética da psique a partir de um ponto de vista do inconsciente como uma matriz criadora autônoma. Receptivo aos influxos da mitologia, da alquimia, da simbologia, da filosofia oriental e ocidental, da física moderna e da arte, a todos esses lançando um olhar psicológico, Jung travou um confronto com o inconsciente que foi registrado em sua obra criativa, reunindo poeticamente manuscritos caligráficos e pinturas. Por sua valorização da imagem e por ter ele realizado estudos a partir de suas próprias experiências imaginativas, Jung mostrou-se o autor no campo da Psicologia mais adequado para o propósito da pesquisa.

Cumprido ressaltar que o presente trabalho não pretende realizar uma análise junguiana de Nietzsche nem um exame nietzschiano de Jung. Buscar-se-á estudar a contribuição de cada autor de acordo com suas próprias ideias e entender a sua correspondente obra criativa à luz de sua própria produção filosófica ou psicológica. Assim procedendo, espera-se realizar um estudo que atenda às particularidades de cada área do saber e possa ser uma ponte que dê a conhecer Nietzsche e Jung em suas vertentes estéticas.

A proposta desse trabalho é abordar a estética na forma mais ampla do termo e integrada à ética. A etimologia de estética deriva do grego *aisthêsis* (αἴσθησις), significando tradicionalmente sensação, percepção pelos sentidos ou, como designa Talon-Hugon¹, “simultaneamente a faculdade e o ato de sentir”. Sob o prisma de uma compreensão mais abrangente, na qual se baseia este trabalho, consagra-se como o campo da sensibilidade, das singularidades, da imaginação, dos afetos, das imagens e, sobretudo, da criatividade. O

¹ TALON-HUGON, C. *A estética – história e teorias*. Tradução de António Maia da Rocha. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2015. p. 7.

âmbito das experiências do homem consigo, com o outro e com o mundo é perpassado pelo elemento estético e firma sua fecundidade na atividade imaginativa como função criadora.

Por sua vez, ética provém etimologicamente do grego *ethos*, o qual pode ser escrito com eta (ἦθος) ou com épsilon (ἔθος), gerando sentidos diferentes, porém não conflitantes. *Ethos* com eta indica morada ou abrigo com ânimo de permanência, apontando para uma aceção de modo de vida usual. *Ethos* com épsilon designa hábito ou costume, remetendo ao agir orientado. Para os propósitos deste trabalho, trata-se de definições complementares e convergentes, despontando como referenciais o estudo das concepções éticas em cada um dos autores.

Os temas da ética e da estética tradicionalmente foram tratados de forma separada, geralmente posicionados em campos opostos. Como contextualização, somente “a partir dos esforços teóricos de Kant e de Schiller, torna-se possível pensar a estética como um modo de sensibilidade para a vida moral”², contudo ainda discorrido de modo teórico. De forma original, motivando a escrita dessa dissertação, Nietzsche e Jung despontam como pensadores que refletem sobre a estética a partir da experiência da geração de suas obras criativas *Assim falou Zaratustra* e *Livro Vermelho*.

O primeiro capítulo, dedicado a Nietzsche, explora, além de alguns eventos biográficos pertinentes, o surgimento da estética em sua filosofia, desde *O nascimento da tragédia* perpassando o desenvolvimento de seu pensamento poético. Dessa forma, são apresentados os impulsos criativos apolíneo e dionisíaco e seus desdobramentos na filosofia trágica da existência. Expõe-se que a maturidade³ estética em Nietzsche caminha em direção à vontade de potência. Em seguida, são pontuados os pensamentos mais originais de Nietzsche e que se relacionam com uma ética da existência, quais sejam, a transvaloração de todos os valores, o eterno retorno e o além-do-homem.

O capítulo segundo, aplicado a Jung, trata de acontecimentos de sua vida relacionados a vivências estéticas e os estudos que o levaram à ampliação do aspecto inconsciente da psique. Apresenta-se a dimensão estética identificada na natureza criativa da psique, ressaltando sua dinâmica imagética, em seu caráter de fantasias, sonhos, símbolos, entre outras atividades criadoras. Posteriormente, define-se o aspecto ético para a psicologia

² HERMANN, N. *Ética e estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. p. 12.

³ No curso deste trabalho, o termo “maturidade” ou “amadurecimento”, notadamente quando utilizado em relação às obras, refere-se ao desenvolvimento das ideias de seus autores, em um estágio mais tardio de sua elaboração, sem que assumam conotação que desprestige os momentos iniciais de formulação e enunciação dos referidos pensamentos.

analítica, consistente no processo de individuação, relacionando-o à produção estética e à criação perante o si-mesmo.

O terceiro capítulo aborda as obras criativas *Assim falou Zaratustra* e *Livro Vermelho*, retratando sua organização, seu estilo, sua linguagem. Tece, assim, considerações a respeito de seus processos criativos e de sua relevância para suas áreas de conhecimento, bem como para uma existência mais humana e autêntica. Almeja-se, por fim, que as discussões suscitadas por esse estudo contribuam para produções tanto teóricas quanto criativas numa contínua e renovada restauração da relação entre ética e estética.

1 FRIEDRICH NIETZSCHE: UMA ESTÉTICA TRÁGICA DA AFIRMAÇÃO DA VIDA

Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844 – 1900) foi um filósofo do século XIX profundamente marcado pela visão trágica da vida e da afirmação diante dela. Sua obra contempla uma abrangência que se estende desde poemas e composições musicais até estudos filológicos e construções filosóficas que instauraram uma nova forma de pensar a filosofia.

Nietzsche vem de uma família de pastores protestantes, tendo seguido esse ofício tanto seu pai, Karl Ludwig, quanto seus dois avós. Por inspiração dessas referências, havia grande propensão familiar que Nietzsche seguisse o mesmo caminho, o que não se concretizou, dado o percurso que traçou como filósofo. Em Röcken, com os colegas de escola, Nietzsche funda uma pequena sociedade artística e literária, despontando nesse período os vestígios do que viria a ser um instrumento de sua futura filosofia.

Em 1849, o falecimento precoce de seu pai e de seu irmão faz com que sua família se mude de Röcken para Naumburg, onde cresceu em meio à família da mãe. Na infância, destaca-se como um aluno modelo, conquistando uma bolsa de estudos na renomada escola de Pforta, onde entra em contato com as obras de Schiller, Hölderlin e Byron. Nesse período, a partir dessas leituras e da influência dos docentes de Pforta, Nietzsche começa a se distanciar do cristianismo⁴. Ainda em Pforta, aprende grego e tem contato com as leituras de autores helênicos clássicos, como Homero e Hesíodo.

Após os estudos em Pforta, passa a residir em Leipzig para se dedicar à filologia, por influência de seu professor Ritschl, que “considerava a filologia não apenas história das formas literárias, mas estudo das instituições e do pensamento”⁵. Nietzsche, através de sua dedicação aos clássicos gregos, conquista reconhecimento que o leva, em 1869, aos 25 (vinte e cinco) anos, ao cargo de professor de filologia em Basileia, na Suíça, onde permaneceu por dez anos.

Em 1878, iniciam os reveses de saúde, como dores de cabeça e de estômago, incômodos nos olhos e até dificuldades na fala, incapacitando, inclusive, sua voz. Essas dificuldades em saúde levaram Nietzsche a renunciar à cátedra de filologia na Basileia em 1879, por onde obteve sua pensão, passando a viver como um viajante, por vezes sozinho, por

⁴ NIETZSCHE, F. W. *Obras incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. col. Os Pensadores. 1. ed. São Paulo, SP: Nova Cultural, 1996.

⁵ Ibidem. p. 5.

vezes acompanhado de amigos. Dessa forma, em *Ecce homo*, Nietzsche descreve a doença como um processo ligado também à libertação:

A doença *libertou-me lentamente*: poupou-me qualquer ruptura, qualquer passo violento e chocante. Não perdi então nenhuma benevolência, ganhei muitas mais. A doença deu-me igualmente o direito a uma completa inversão de meus hábitos; ela permitiu, ela me *ordenou* esquecer; ela me apresentou com a *obrigação* à quietude, ao ócio, ao esperar e ser paciente... Mas isto significa pensar!⁶

O estado de doença não foi por ele interpretado de forma negativa ou ressentida. Foi, ao contrário, entendido como condição física que lhe ampliou o exercício do pensar, como viria a ser o *espírito livre*⁷, libertando-o do que não pertencia à sua natureza. A doença o retirou dos longos anos de leitura e o colocou no pensar e vocalizar por si mesmo, conforme relata:

Apenas meus olhos puseram fim à bibliofagia, leia-se “filologia”: estava salvo dos livros, nada mais li durante anos – o *maior* benefício que me concedi! – Aquele Eu mais ao fundo, quase enterrado, quase amadurecido sob a constante *imposição de ouvir* outros Eus (- isto significa ler!), despertou lentamente, tímida e hesitantemente – mas enfim *voltou a falar*⁸.

Seguindo a força de uma filosofia da afirmação da vida, Nietzsche enaltece os momentos em que pôde restabelecer a si mesmo, segundo escreveu: “Nunca fui tão feliz comigo mesmo como nas épocas mais doentias e dolorosas de minha vida”, conforme referencia: “basta olhar *Aurora*, ou ‘O andarilho e sua sombra’, para compreender o que foi esse ‘retorno a *mim*’: uma suprema espécie de *cura!*...”⁹. Nietzsche vale-se do seu perspectivismo para encarar sua situação de enfermidade a partir de mais um ângulo, despontando como uma inflexão em sua história e em sua obra:

Tomei a mim mesmo em mãos, curei a mim mesmo: a condição para isso – qualquer fisiólogo admitirá – é *ser no fundo sadio*. Um ser tipicamente mórbido não pode ficar são, menos ainda curar a si mesmo; para alguém tipicamente são, ao contrário, o estar enfermo pode ser até um enérgico *estimulante* ao viver, ao mais-viver. De fato, assim me aparece agora aquele longo tempo de doença: descobri a vida e a mim mesmo como que de novo [...] fiz da minha vontade de saúde, de *vida*, a minha filosofia... Pois atente-se para isso: foi durante os anos de minha menor vitalidade

⁶ Idem. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008. “Humano, demasiado humano”, § 4.

⁷ “Em nenhum outro sentido a expressão ‘espírito livre’ quer ser entendida: um espírito “tornado livre”, que de si mesmo de novo tomou posse”. Ibidem. “Humano demasiado humano”, §1.

⁸ Ibidem. “Humano, demasiado humano”, § 4.

⁹ Ibidem. “Humano, demasiado humano”, § 4.

que deixei de ser um pessimista: o instinto de auto-restabelecimento proibiu-me uma filosofia da pobreza e do desânimo¹⁰.

Neste ponto, cumpre esclarecer e afastar uma enganosa hipótese de má interpretação em que a filosofia nietzschiana seria desprestigiada pela doença, por supostamente dela advir ou resultar. Contrariamente a esta tese, Deleuze explora o questionamento sobre em qual sentido a doença ou a loucura estariam presentes na filosofia de Nietzsche e logo descarta essa hipótese ao afirmar que estas não lhe seriam fonte de inspiração, asseverando que: “Nietzsche nunca concebeu a filosofia como podendo proceder do sofrimento, do mal-estar ou da angústia – apesar de o filósofo, o tipo de filósofo segundo Nietzsche, ter um excesso de sofrimento”¹¹.

A condição de saúde não minimizou suas ideias, mas lhe aprimorou o perspectivismo, como ressalta Deleuze: “Na doença, ele vê de preferência *um ponto de vista* sobre a saúde; e na saúde *um ponto de vista* sobre a doença”¹². Nietzsche confia sua posição entrecruzada diante da vida: “a fortuna de minha existência, sua singularidade talvez, está em sua fatalidade: diria, em forma de enigma, que como meu pai já morri, e como minha mãe ainda vivo e envelheço”¹³. Sua experiência em meio à enfermidade foi refinando seus modos de ver, tanto a observação em si quanto os próprios órgãos da observação¹⁴, proporcionando-lhe um conjunto de vivências que lhe favoreceram a construção de uma crítica de valores:

Da ótica do doente ver conceitos e valores mais sãos, e, inversamente, da plenitude e certeza da vida *rica* descer os olhos ao secreto labor do instinto de *décadence* – este foi o meu mais longo exercício, minha verdadeira experiência, se em algo vim a ser mestre, foi nisso. Agora tenho-o na mão, tenho mão bastante para *deslocar perspectivas*: razão primeira porque talvez somente para mim seja possível uma “tresvaloração dos valores”¹⁵.

Deleuze entende que é justamente o deslocamento dado pela maleabilidade de perspectivas assumida por Nietzsche que é o sinônimo de sua saúde. É no momento em que se perde essa mobilidade de deslocar perspectivas que em Nietzsche, segundo Deleuze, parece a condição da *grande saúde*. Em *A gaia ciência*, no “Livro V: Nós, os impávidos”, Nietzsche descreve que “nós necessitamos, para um novo fim, também de um novo meio, ou seja, de

¹⁰ Ibidem. “Por que sou tão sábio”, § 2.

¹¹ DELEUZE, G. *Nietzsche*. Tradução de Alberto de Campos. 1. ed. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2016. p. 10.

¹² Ibidem. p. 11.

¹³ NIETZSCHE, F. W. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008. “Por que sou tão sábio”, § 1.

¹⁴ DELEUZE, G. *Nietzsche*. Tradução de Alberto de Campos. 1. ed. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2016.

¹⁵ NIETZSCHE, F. W. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008. “Por que sou tão sábio”, § 1.

uma nova saúde, mais forte alerta alegre firme audaz que todas as saúdes até agora”. A partir dessa premissa, fundamenta o que seria a constante busca pela *grande saúde*, afirmando ser “uma tal que não apenas se tem, mas constantemente se adquire e é preciso adquirir, pois sempre de novo se abandona e é preciso abandonar”¹⁶. Nesse sentido, Nietzsche destaca a transformadora vivência da doença e do sofrimento quando encarados de modo afirmativo:

De tais abismos, de tal severa enfermidade, também da enfermidade da grave suspeita voltamos *renascidos*, de pele mudada, mais suscetíveis, mais maldosos, com gosto mais sutil para alegria, com língua mais delicada para todas as coisas boas, com sentidos mais risonhos, com uma segunda, mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais infantis e cem vezes mais refinados do que jamais fomos antes¹⁷.

Desse modo, a grande saúde, como postura de enfrentamento, em vez de negação da dor e de desvio ou fuga do sofrimento, pode ser consubstanciada na passagem de *Ecce homo*: “A perfeita luz e alegria, mesmo exuberância do espírito, que a referida obra reflete, harmoniza-se em mim não só com a mais profunda fraqueza fisiológica, mas até mesmo com o excesso da sensação de dor”¹⁸. Assim sendo, mesmo doente, uma *grande saúde* era o que tornava a obra possível¹⁹.

1.1 O pensamento poético

Percebe-se uma influência estética na filosofia nietzschiana não só no conteúdo de suas formulações teóricas, mas inclusive na forma original como estruturou e expressou seus pensamentos, valendo-se de aforismos e poemas, o que lhe amplia a dimensão estética do pensar. Dado que as tradicionais doutrinas dogmáticas se serviam tão somente de uma forma sistemática, Nietzsche, em sua crítica à tradição, elege o poético como caminho filosófico. A apresentação nesses termos compõe na filosofia “uma nova imagem do pensador e do pensamento”²⁰. Nietzsche, como pensador caminhante, escrevia durante longas caminhadas

¹⁶ Idem. *A gaia ciência*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012. “Livro V: Nós, os impávidos”, § 382.

¹⁷ Ibidem. Prólogo, § 4.

¹⁸ Idem. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008. “Por que sou tão sábio”, § 1.

¹⁹ DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. 1. ed. São Paulo, SP: n-1 edições, 2018.

²⁰ Ibidem. p. 17.

pelas montanhas, como um pintor ao ar livre que percorre largas paisagens a explorar seus diversos ângulos. Foi como lhe aconteceram os pensamentos do eterno retorno e de *Zaratustra*²¹. O processo criativo andante e descontínuo subverteu a lógica sistemática, inaugurando o aforismo como expressão desse percurso de criação.

Os aforismos correspondem a um estilo de escrita caracterizado pela concisão e brevidade, sem descuidar do tom poético e filosófico que esses trechos carregam. Outra particularidade dos aforismos é a sua completude, na medida em que podem ser estudados de modo autônomo²², à luz da filosofia nietzschiana. Segundo afirma Nietzsche, “o aforismo, a sentença, nos quais sou o primeiro a ser mestre entre os alemães, são as forças da “eternidade”; minha ambição é dizer em dez frases o que qualquer outro diz em um livro – o que qualquer outro *não* diz em um livro...”²³.

O aforismo desabrocha de uma experimentação do pensar, outra característica da filosofia nietzschiana como um todo. O pensamento adquire uma maleabilidade plástica, moldando-se de forma artística e livre. Cuida-se de um escrito que se redige em arte e só se pode ler, igualmente, em arte. A concisão de palavras não coincide com o tempo de leitura, visto que instiga à reflexão e à releitura, desdobrando-se no tempo. No “Prólogo” da *Genealogia da moral*, Nietzsche comenta sobre os aforismos:

A forma aforística traz dificuldade: isto porque atualmente não lhe é dada *suficiente importância*. Bem cunhado e moldado, um aforismo não foi ainda “decifrado”, ao ser apenas lido: deve ter início, então, a sua *interpretação*, para a qual se requer uma arte da interpretação [...] É certo que, a praticar desse modo a leitura como *arte*, faz-se preciso algo que precisamente em nossos dias está bem esquecido – e que exigirá tempo, até que minhas obras sejam “legíveis” -, para o qual é imprescindível ser quase uma vaca, e *não* um “homem moderno”: o *ruminar*...”²⁴.

O uso de uma nova linguagem permite o surgimento de novas ideias, de novas críticas. Aspirando a outras inspirações, escrever em aforismos é permitir inovadoras possibilidades da

²¹ Nietzsche escreve em *Ecce homo* sobre a concepção de Zaratustra e do pensamento do eterno retorno: “Contarei agora a história do *Zaratustra*. A concepção fundamental da obra, o *pensamento do eterno retorno*, a mais elevada forma de afirmação que se pode em absoluto alcançar, é de agosto de 1881: foi lançado em uma página com o subscrito: ‘seis mil pés acima do homem e do tempo’. Naquele dia eu caminhava pelos bosques junto ao Lago de Silvaplana; detive-me ante um imponente bloco de pedra em forma de pirâmide, pouco distante de Surlei. Então veio-me esse pensamento (NIETZSCHE, F. W. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008. “Assim falou Zaratustra”, § 1)

²² A autonomia de que gozam os aforismos não significa que sua leitura deve ser dissociada do restante da obra filosófica de Nietzsche. Quer-se dizer que não é necessária uma leitura cronológica ou sequencial dos aforismos, havendo a liberdade de serem pinçados e estudados de forma autônoma à luz da filosofia nietzschiana.

²³ NIETZSCHE, F. W. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2017. “Incurções de um extemporâneo”, § 51.

²⁴ Idem. *Genealogia da moral*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das letras, 2009. “Prólogo”, § 8.

experiência do pensar, chegando aonde até então não se tinha chegado e perpetuando-se como até então poucos perpetuaram. Toda linguagem de entusiasmo poético inclina-se à eternidade, por tocar a quem a escreve e a quem a lê.

A poesia é um elemento que pluraliza e revela a filosofia nietzschiana. Povoando sua estilística, consegue ampliar o alcance de sua mensagem e, a um só tempo, dizer o que a rigidez epistemológica racional nem sequer imagina existir, quanto menos pulsar. Ele mesmo poeta, Nietzsche não pôde deixar de filosofar em poesia e poetizar em filosofia. Por vezes, o filósofo dá lugar ao poeta, assim como o poeta empresta a pena ao filósofo. Disso resulta uma obra de tons híbridos, potencializando sua pluralidade e, por natural decorrência, enriquecendo sua substância.

Além dos poemas literários em si, o ápice da incorporação poética na obra de Nietzsche se acha gravado em *Assim falou Zaratustra*, doravante também denominado *Zaratustra*, que será foco de nossa maior atenção no terceiro capítulo deste trabalho. Em tal livro, a palavra poética do filósofo encontra sua mais afinada expressão. Na segunda parte da obra, no trecho intitulado “Dos poetas”, essa relação entre filosofia e arte ou entre palavra e poesia encontra-se ainda em maior evidência textual, quando se instiga o personagem principal e endossa que “também Zaratustra é um poeta”²⁵.

Nesse sentido, Cunha, em sua obra *Nietzsche – espírito artístico*, enfatiza como a filosofia nietzschiana destitui-se da separação entre conceito²⁶ e imagem, trabalhando, em vez disso, com o “conceito na condição de imagem”, cunhando a expressão *conceito afetivo* ou *conceito poético*:

Só o **poético** diz o *dever*, por captar o ritmo dinâmico do universo conciliando a ambiguidade no interior do seu sistema. No mito e na poesia, por exemplo, os contrários não são contraditórios mas sim complementares, perfazendo uma lógica da ambiguidade ou do paradoxo²⁷.

Portanto, Nietzsche instaura uma nova forma de pensar, um pensar estético vertido à experiência existencial. Isso significa que, no seu conjunto de reflexões, utiliza-se largamente

²⁵ Idem. *Assim falou Zaratustra*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011. “Dos Poetas”.

²⁶ Alguns comentadores da filosofia nietzschiana referenciados nesta dissertação explorarão a ideia de “conceito” em Nietzsche como diferente do tradicional “conceito” aristotélico. Nietzsche não utiliza a concepção tradicional de generalidade e rigidez que define conceitos como verdades absolutas, finalistas, imutáveis e estáticas. Quando utilizado o termo “conceito” em referência à filosofia nietzschiana, trata-se de uma nova forma de pensar os conceitos pela poética, pela corporalidade, pela singularidade, pela vivência, pela dinamicidade e, contemplando os aspectos paradoxais da possibilidade de contradição, sem a pretensão de exaurir o significado e a compreensão.

²⁷ CUNHA, M. H. L. *Nietzsche espírito artístico*. Londrina, PR: Ed. CEFIL, 2003. p. 26.

de elementos estéticos para entender a existência, o que lhe proporciona ir além da rigidez, frieza e aridez dos conceitos mais genéricos e abstratos, os quais não dão conta da vida em sua fluidez e complexidade. Valer-se da estética é uma alternativa para expor sua crítica às supostas verdades últimas e certezas inabaláveis.

1.2 O nascimento da tragédia

O estudo dos textos gregos antigos como filólogo, muitos dos quais produzidos pelos filósofos pré-socráticos, trouxe a Nietzsche os primeiros contatos com a filosofia, tendo seu interesse pelo pensamento filosófico decisivamente estimulado a partir da leitura de *O mundo como vontade e representação* de Schopenhauer. A leitura de Schopenhauer influenciou sua concepção sobre o indivíduo, marcando-o por apresentar uma inovadora perspectiva da realidade como algo alógico e irracional, o que acentua as limitações do intelecto. Em *Schopenhauer como Educador*, Nietzsche teceu menções elogiosas à figura desse pensador a partir do que lhe inspirou, notadamente, à sua autonomia na escrita: “Ele é honesto, porque fala e escreve por si mesmo e para si mesmo; sereno, porque venceu o mais pesado através do pensamento; e constante, porque ele assim deve ser”²⁸.

A filosofia schopenhaueriana é um traço presente na concepção de sua obra inaugural, *O nascimento da tragédia*. Em que pese essa forte influência inicial, existem pontos fundamentais de dissenso entre ambos que afastarão Nietzsche da filosofia de matriz pessimista. Para Schopenhauer, a maneira de ultrapassar a limitação que a condição incognoscível do ser humano representa seria a compaixão, apta a unir a todos. Em contraponto a essa visão moral, Nietzsche parte do entendimento de indivíduos fortes a ponto de aceitar a vida em toda sua severidade, admitindo incondicionalmente a intransigência da realidade. Nesse sentido, Brum, em seu livro *O pessimismo e suas vontades*, desenvolve comparativamente as duas perspectivas:

[...] o resultado dessa visão ateia, fatalista, de Schopenhauer foi um desafio para Nietzsche. A vida absurda, sem razão, da vontade merece ser aprovada? Sabemos

²⁸ NIETZSCHE, F. W. *Schopenhauer como educador: considerações extemporâneas III*. Tradução e notas de Clademir Luís Araldi. 1. ed. São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes, 2020. § 2.

que a resposta nietzschiana constituirá toda a sua filosofia trágica, alternativa alegre ao sombrio pessimismo schopenhaueriano²⁹.

Oportunamente, por ocasião da escrita de *Ecce homo*, Nietzsche revisitou a imagem que tem sobre a figura do filósofo; põe-se em contraposição àquele que originalmente lhe inspirara, asseverando que “no fundo não é ‘Schopenhauer como educador’, porém seu oposto, ‘Nietzsche como educador’”³⁰.

Outro encontro significativo para a construção inicial do pensamento estético de Nietzsche em *O nascimento da tragédia* foi aquele com Richard Wagner, este já em avançada idade. As composições, ao emblemático exemplo de *Tristão e Isolda*, fascinaram o filósofo pela sua dramaticidade musical. A amizade foi se estreitando e Nietzsche passou a frequentar a casa de Wagner em Tribschen, na cidade de Lucerna, na Suíça. Esse contato intensificou em Nietzsche o interesse por tratar das conexões entre música e tragédia grega, o que teve significativa repercussão no título original da obra: *O nascimento da tragédia no espírito da música*³¹.

O nascimento da tragédia é o primeiro livro escrito por Nietzsche, sendo redigido em 1871 e publicado em 1872, e que incluiu um Prefácio de dedicação da obra a Wagner. Naquele momento de sua obra da juventude, o drama musical wagneriano representaria o renascimento da tragédia grega na modernidade, um resgate da essência dionisíaca tão cara à arte trágica, na busca por realizar uma obra de arte total³². Anos mais tarde, este escrito será duramente criticado pelo próprio Nietzsche, que constatou ter, erroneamente, pensado a arte trágica ligada à música wagneriana.

Embora o autor desfrutasse de amplo reconhecimento no meio acadêmico por sua excepcional capacidade intelectual, naquele mesmo período de sua publicação, a obra em questão não foi bem recebida pelos filólogos e pela crítica especializada, uma vez que esperavam um escrito de caráter mais filológico do que filosófico em sua produção, muito menos um que criticasse a figura de Sócrates. Sobretudo a partir desse momento, Nietzsche começa a padecer das consequências da distinção deleuziana entre *pensador privado* e *professor público*, fazendo sentir em si a incompatibilidade entre essas duas posições. A

²⁹ BRUM, J. T. *O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1998. p. 57.

³⁰ NIETZSCHE, F. W. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008. “As extemporâneas”, § 3.

³¹ Idem. *Obras incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. col. Os Pensadores. 1. ed. São Paulo, SP: Nova Cultural, 1996.

³² MACHADO, R. Nietzsche e o renascimento do trágico. *Kriterion: Revista de Filosofia*, v. 46, n. 112, p. 174–182, dez. 2005.

respeito dessas categorias, Deleuze as coloca em jogo de oposição, enfatizando que o pensador privado não se caracteriza somente pela agitação que lhe mobiliza, mas também por imergir em solidão, a solidão de seu mundo agitado:

Os “pensadores privados” opõem-se, de uma certa maneira, aos “professores públicos”. [...] Nietzsche, no seu tempo, deixara de ser professor para tornar-se pensador privado: também Sartre o fez, num outro contexto e com uma outra saída. Os pensadores privados têm duas características: uma espécie de solidão que permanece como propriamente sua em qualquer circunstância; mas também uma certa agitação, uma certa desordem do mundo, na qual eles surgem e falam. Além do mais, só falam em seu próprio nome, sem “representar” nada; e solicitam presenças brutas no mundo, potências nuas que de modo algum são “representáveis”³³.

Em 1876, Nietzsche dirige-se a Bayreuth para ver *O Anel dos Nibelungos*, de Wagner, mas sente-se incomodado pela reação descomedida do público e pela postura e novas inclinações criativas do compositor. Decepcionado, começam, então, as ponderações e reservas, que culminarão em um processo de desvencilhamento de Nietzsche frente a Richard Wagner. Nietzsche julgava que Wagner havia se submetido ao cristianismo, revelando-se como um devoto dessa religião. Esse redirecionamento substancial significou a Nietzsche um desvirtuamento da obra musical de Wagner, que renunciava ao aspecto trágico e rendia-se a um caráter decadente, o que culmina em um rompimento definitivo tanto da amizade próxima quanto da admiração estética.

Da mesma forma, como anunciado, um afastamento de Nietzsche ocorreu também em face à filosofia de Schopenhauer por discordâncias sobretudo relativas à sua doutrina moral. Inicialmente considerado como uma referência de educador, tendo em vista a ausência de vinculação a instituições e a valorização da liberdade de pensamento, Nietzsche passa a ver em Schopenhauer um pessimismo indesejado que se converteria em uma negação da vida. A moral da piedade, que recorre à compaixão como solução última, buscaria a libertação de um mundo insuportável, o que representaria a negação e depreciação da vontade³⁴. Nesses termos, a filosofia schopenhaueriana teria, segundo Nietzsche na obra *O Anticristo*, sucumbido à compaixão e à piedade, negando, em decadência, a vida:

Ousou-se denominar a compaixão uma virtude (- em toda moral *nobre* ela vale como fraqueza-); foi-se mais longe, fez-se dela *a* virtude, o chão e origem de todas as virtudes – só que, sem dúvida, e isso é preciso ter sempre em vista, do ponto de vista de uma filosofia que era niilista, que escrevia a *negação da vida* sobre o seu

³³ DELEUZE, G. *A Ilha deserta*. São Paulo, SP: Iluminuras, 2000. p. 109.

³⁴ BRUM, J. T. *O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1998.

escudo. Schopenhauer estava certo: com a compaixão, a vida é negada, tornada mais *digna de negação* – a compaixão é a *praxe* do niilismo³⁵.

Diante dessa divergência em aspectos tão fundamentais, Nietzsche encontra no pensamento de dionisíaco uma maneira afirmativa de responder a essa discordância: “Compreendi que o meu instinto aspirava ao oposto daquele de Schopenhauer: a uma justificação da vida, mesmo no que ela tem de mais assustador, de mais equívoco e de mais mentiroso: para isso dispunha de minha fórmula dionisíaca”³⁶.

1.3 Os impulsos criativos apolíneo e dionisíaco

Nas primeiras produções de 1871 e 1872, Nietzsche desenvolve escritos sobre a ciência estética. O filósofo reconhece, em *Ecce homo*, que a originalidade de seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, residiria sobretudo em dois aspectos, a saber: na crítica ao socratismo e na compreensão do fenômeno dionisíaco³⁷. A filosofia socrática ocupou-se de instituir uma cisão entre a racionalidade e o apelo instintivo e de estabelecer entre estes uma relação de subordinação da razão sobrepujando o instinto, o que resultou na morte da tragédia grega, implicando a dissolução e a decadência dessa civilização. A racionalidade que rechaça o instinto compõe, assim, um genuíno processo de degeneração.

Contrário ao juízo predominante à época, e ainda hoje hegemônico, de que a cultura racionalista e lógica preconizada por Sócrates corresponderia ao ápice da sociedade helênica, Nietzsche sustenta que a racionalidade a qualquer custo é perniciosa à vida, visto que se dá em detrimento do trágico. Por essa concepção, uma vez que “o efeito imediato do impulso socrático tendia a ser a decomposição da tragédia dionisíaca”³⁸, a filosofia socrática, por sua ação desagregadora, corresponde a um sintoma do declínio da tradição grega, despontando Sócrates e Eurípides como os principais agentes de sua decadência, conforme afirma

³⁵ NIETZSCHE, F. W. *Obras incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. col. Os Pensadores. 1. ed. São Paulo, SP: Nova Cultural, 1996. p. 394.

³⁶ Idem. *Fragments Póstumos, Volumen IV (1885 – 1889)*. Traducción, introducción y notas de Diego Sánchez Meca y Jesús Conill. Madrid: Editorial Tecnos, 2010. Outono de 1887, 9 [42]. p. 244. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “comprendí que mi instinto tendía a lo contrario que el de Schopenhauer: a una justificación de la vida, incluso en lo que tiene de más terrible, más equívoco y más mentiroso: — para ello tenía en mis manos la fórmula «dionisíaco»”.

³⁷ Idem. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008. “O nascimento da tragédia”. § 1.

³⁸ Idem. *O nascimento da tragédia*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2020. § 14.

Nietzsche: “Essa luta da tragédia com a morte foi travada por *Eurípides*; aquele gênero de arte posterior é conhecido como *comédia nova*. Nela prosseguiu vivendo a forma degenerada da tragédia, como um monumento ao seu penoso e violento fim”³⁹. Partindo da premissa de que o socratismo é um paradigma referencial para a modernidade, na medida em que “todo o nosso mundo moderno está envolvido na rede da cultura alexandrina e tem como ideal o *homem teórico*, equipado com altos poderes de conhecimento e trabalhando a serviço da ciência e cujo modelo e progenitor é Sócrates”⁴⁰, Nietzsche chega ao diagnóstico de que a decadência da cultura grega, porquanto originada do desaparecimento da tragédia clássica, reflete-se, de igual modo, na decadência da sociedade moderna, em particular da sociedade europeia do século XIX.

A segunda originalidade de *O nascimento da tragédia* seria a compreensão do fenômeno dionisíaco. Valendo-se não apenas do entendimento lógico, mas também da convicção intuitiva, Nietzsche considerou, inicialmente, que o desenvolvimento da arte se expressa por uma duplicidade entre dionisíaco e apolíneo. Esta concepção se desdobrará posteriormente em outras articulações mais independentes em relação às influências teóricas iniciais do autor na época de sua publicação. Esses dois elementos abordados numa discussão inicial são denominados de impulsos⁴¹ estéticos da natureza. Suas denominações decorrem dos estudos da mitologia e da literatura da Grécia Antiga, referindo-se a divindades artísticas, Apolo e Dioniso: “Tomamos esses dois termos dos gregos, que tornam perceptíveis ao homem inteligente os profundos saberes ocultos de sua percepção da arte não através de conceito, mas nas figuras intensamente claras de suas divindades”⁴².

Em luta permanente e em periódica conciliação, travam entre si uma relação de constante antagonismo e complementaridade em uma correlação complexa, na medida em que constituem impulsos imbricados, “geralmente em franca discórdia e instigando-se mutuamente na geração de frutos cada vez mais vigorosos, para neles perpetuar o conflito inerente a essa posição, o qual é só aparentemente superado pela palavra que tem em comum, ‘arte’”⁴³. É dessa união de antagonismos reconciliados que se constitui a tragédia ática, ou seja, o ápice da obra trágica grega.

Cada um desses impulsos representa um mundo artístico de natureza própria. Apolo, na qualidade de definidor de formas ou criador de imagens, está ligado às artes figurativas,

³⁹ Ibidem. § 11.

⁴⁰ Ibidem. § 18.

⁴¹ Empregou-se a tradução “impulso” para o termo alemão *Trieb*, por ser esta a consolidada na edição brasileira traduzida por Paulo César de Souza, utilizada nesta dissertação.

⁴² Ibidem. § 1.

⁴³ Ibidem. § 1.

consubstanciando-se na poesia épica e nas artes plásticas. Como fenômeno fisiológico, o impulso apolíneo se expressa nos sonhos, formando imagens oníricas. Em antítese, Dioniso inspira a música, o que repercute no canto, na dança e na poesia lírica. Fisiologicamente, o impulso dionisíaco é sentido fundamentalmente como embriaguez e êxtase, momentos em que o indivíduo transporia os limites propriamente apolíneos de tempo, espaço e causalidade.

Um dos propósitos centrais da contribuição de Nietzsche para a estética e para a filosofia em geral com sua obra inaugural é a de questionar a hegemonia apolínea, uma vez que este era comumente entendido como o único princípio constituidor da arte grega. O impulso dionisíaco consiste não somente em uma dimensão estética que lhe permite entender a natureza da tragédia ática como obra de arte, como também, e sobretudo, o princípio condutor de toda sua filosofia trágica, na qualidade de um pensamento existencial, fundando, portanto, uma autêntica filosofia trágica da existência. O dionisíaco consiste em força de tamanha relevância que se apresenta na formulação teórica da juventude, atravessa todos os revezes de sua vida e perdura até sua construção filosófica de maturidade, inaugurado em *O nascimento da tragédia* e indispensável nos *Fragmentos Póstumos*.

Dioniso constitui o “verdadeiro herói do palco e centro da visão”⁴⁴, o herói trágico primordial, do qual advirão todos os demais e do qual extrairão a força necessária para gerar o fascínio à plateia e se perpetuar na história:

Há a tradição incontestável de que a tragédia grega, em sua mais antiga forma, tinha como tema os sofrimentos de Dionísio, e que por muito tempo o único herói do palco era justamente Dionísio. Com a mesma certeza, porém, é lícito afirmar que Dionísio, até Eurípides, nunca deixou de ser o herói trágico, e que todas as figuras célebres do palco grego, Prometeu, Édipo etc., são apenas máscaras daquele herói original, Dionísio. O fato de uma divindade se achar por trás de todas essas máscaras é a razão essencial para a “idealidade” típica dessas figuras famosas, que tanto assombro gerou⁴⁵.

A tragédia ática tem seu apogeu no fruto da luta permanente dos dois impulsos artísticos naturais complexamente indissociáveis e antagônicos entre si. A contribuição apolínea se desdobra na expressão do trágico no drama, sendo a tragédia o produto da reconciliação desses impulsos. Quanto ao aspecto natural dionisíaco, este vai, oportunamente, assimilar o aspecto apolíneo, sendo esse conjunto transformado em alvo de um novo antagonismo, mas agora em face ao Socratismo.

⁴⁴ Ibidem. § 8.

⁴⁵ Ibidem. § 10.

Em *Fragmentos Póstumos*, encontram-se duas anotações que aparentam, de um lado, consolidar uma síntese de ideias já concebidas e, de outro lado, registrar um excerto motivador de um ensaio de filosofia: “Dioniso. Dioniso como educador. Dioniso como enganador. Dioniso como destruidor. Dioniso como criador”⁴⁶ e “Dioniso. Ensaio de filosofar de uma maneira divina. de Friedrich Nietzsche”⁴⁷. Esses apontamentos relembram a dupla operação da filosofia nietzschiana: a destruição e a criação, vistos como etapas que acontecem dentro de um mesmo processo.

Scarlett Marton, tratando da dinamicidade inerente à ideia trágica de Dioniso, assevera que o dionisíaco pode ser traduzido como “totalidade permanentemente geradora e destruidora de si mesma, ele é pleno vir-a-ser: a cada mudança se segue uma outra, a cada estado atingido, um outro”, ao que conclui ser ele uma totalidade interconectada “de campos de força instáveis em permanente tensão, ele é processo”⁴⁸. Esse constante encadeamento não de construções que se sobrepõem, mas sim de alternadas destruição e criação, em um movimento processual, é o que caracteriza não apenas o fenômeno dionisíaco, como também o próprio poeta trágico, conforme discorre em *Crepúsculo dos Ídolos*:

O dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inescapabilidade no sacrifício de seus mais elevados tipos – a isso chamei dionisíaco, nisso vislumbrei a ponte para a psicologia do poeta trágico. Não para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante sua veemente descarga – assim o compreendeu Aristóteles –: mas para, além do pavor e da compaixão, *ser em si mesmo* o eterno prazer do vir-a-ser – esse prazer que traz em si também o *prazer no destruir...*⁴⁹

Cioso de ser Dioniso o símbolo por excelência de sua filosofia trágica da existência, Nietzsche em pelo menos três momentos diferentes de suas obras, em suas diversas manifestações, autodenomina-se discípulo de Dioniso: em *Além do bem e do mal*: “Nesse meio-tempo aprendi mais, e até demais, sobre a filosofia desse deus, de boca em boca, como disse – eu, o derradeiro iniciado e último discípulo do deus Dionísio”⁵⁰; em *Ecce homo*: “Sou

⁴⁶ Idem. *Fragmentos Póstumos, Volumen III (1882 – 1885)*. Traducción, introducción y notas de Diego Sánchez Meca y Jesús Conill. Madrid: Editorial Tecnos, 2010. Abril-Junho de 1885, 34 [248]. p. 767. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Dioniso. Dioniso como educador. Dioniso como enganador. Dioniso como destructor. Dioniso como creador.”.

⁴⁷ Ibidem. Abril-Junho de 1885, 34 [182]. p. 754. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Dioniso. Ensaio de filosofar de una manera divina. de Friedrich Nietzsche.”.

⁴⁸ MARTON, S. Do dilaceramento do sujeito à plenitude dionisíaca. *Cadernos Nietzsche*, n. 25, p. 52-82, mar. 2009. p. 73.

⁴⁹ NIETZSCHE, F. W. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2017. “O que devo aos antigos”, § 5.

⁵⁰ Idem. *Além do bem e do mal*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2005. § 295.

um discípulo do filósofo Dionísio, preferiria antes ser um sátiro a ser um santo”⁵¹; e no *Crepúsculo dos Ídolos*: “eu, o último discípulo do filósofo Dionísio – eu, o mestre do eterno retorno...”⁵².

Essa multiplicidade de referências, distribuídas entre textos que vão desde 1886 até o último ano de publicação de suas obras, 1888, reafirma o dionisíaco como um fator consistente de sua obra, coerente e articulado com suas demais construções teóricas, desde a juventude até a maturidade.

A compreensão do dionisíaco contempla uma busca e um alcance do sentido do sofrimento, do sentido da dor. A tragicidade se acha, em larga medida, na aceitação radical de que a dor e o sofrimento são intrínsecos à vida, de tal modo que negar a dor e o sofrimento implica, necessariamente, negar a própria vida. Tal juízo implica o afastamento da ideia de redenção, na medida em que esta estaria relacionada com uma fuga ou um escape da dor. Relacionando o impulso dionisíaco à ideia de aquiescência da dor existencial, Nietzsche discorre:

Na doutrina dos mistérios a dor é santificada: as “dores da mulher no parto” santificam a dor em geral – em todo vir-a-ser e crescer, tudo o que garante o futuro *implica* a dor... Para que haja o eterno prazer da criação, para que a vontade de vida afirme eternamente a si própria, *tem* de haver também eternamente a “dor da mulher que pare”... A palavra “Dionisíaco” significa tudo isso: não conheço simbolismo mais elevado que esse simbolismo *grego*, o das dionisíacas⁵³.

Sob o signo da rejeição da ideia de redenção, por vê-la como negação da vida, a filosofia nietzschiana faz uma severa crítica ao cristianismo. As concepções dessa religião, cuja moralidade já seria renunciada pelo Socratismo, estariam concentradas em um princípio basilar de culpa, o que fomenta o ressentimento e tende a afastar o indivíduo do reconhecimento do sentido profundo do sofrimento.

Também denominado por Nietzsche como platonismo para o povo ou para as massas, o cristianismo teria sido um dos responsáveis por banir os antigos mitos trágicos e, por via de consequência, o próprio indivíduo dionisíaco, que é o indivíduo trágico por excelência. Dioniso, como divindade grega de procedência oriental, porquanto vindo da Ásia, desempenhará, nesses termos, na filosofia trágica da existência um contraponto ao cristianismo.

⁵¹ Idem. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008. “Prólogo”, § 2.

⁵² Idem. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2017. “O que devo aos antigos”, § 5.

⁵³ Ibidem. “O que devo aos antigos”, § 4.

Segundo Deleuze, o antagonismo que antes migrara de Dioniso e Apolo para Dioniso e Sócrates, agora se estabelece na oposição entre Dioniso e Cristo. Como a afirmação da vida e a negação da vida, “a mania dionisiaca se opõe à mania cristã”⁵⁴. Ainda conforme Deleuze, Dioniso não é dialético, não se reduz ao esquema de opostos, porque quando opera oposição a Cristo o faz em oposição à própria dialética cristã, já que opera dentro de uma força pluralista, que é a própria essência do trágico: “Contradição desenvolvida, solução da contradição, reconciliação dos contraditórios: todas estas noções se tornaram estranhas à Nietzsche. É Zaratustra quem grita: ‘*Algo mais alto do que toda reconciliação*’ – a afirmação”⁵⁵.

Nesse sentido, Cunha explana que a problematização do fenômeno trágico teve seu início no livro *O nascimento da tragédia* e se desenvolveu em sua obra madura de forma mais independente das contradições e dos formulações metafísicas:

Nietzsche trabalha a *contradição* ainda sob a influência da metafísica de Schopenhauer, fazendo do “Uno originário”, como fundo dionisiaco, e da individuação apolínea, vale dizer, do querer e da aparência, da vida e da dor, os vetores maiores da filosofia; mas o que permanece problemático nesta obra de juventude (1872), é que ainda há uma pertença metafísica a partir do estabelecimento de binômios de valores, a vida ainda precisa ser *justificada* e, apesar do “consolo metafísico” nos elevar a uma dimensão suprapessoal e prazerosa da existência, “em que nos deixa, como já indico aqui, toda verdadeira tragédia – de que a vida no fundo das coisas, a despeito de toda mudança dos fenômenos, é indestrutivelmente poderosa e alegre”, sua solução não é satisfatória, por isso Nietzsche vai substituí-la mais adiante por outra, instaurando uma nova *concepção do trágico*, como conceito de *Vontade de potência*⁵⁶.

É no livro *Assim falou Zaratustra* que Nietzsche apresenta sua ideia de vontade de potência como afirmação da vida, como “a inesgotável e geradora vontade de vida”⁵⁷. Como veremos no próximo tópico, após elaborar sua discussão sobre as forças, Nietzsche ampliou a vontade de potência como força eficiente lutando por mais potência, alcançando a tudo que existe. “A cada momento, as forças relacionam-se de modo diferente, dispõem-se de outra maneira; a todo instante, a vontade de potência, vencendo resistências, se autossupera e, nessa superação de si, faz surgir novas formas. Enquanto força eficiente, é pois força plástica, criadora.”⁵⁸

⁵⁴ DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. 1. ed. São Paulo, SP: n-1 edições, 2018. p. 27.

⁵⁵ Ibidem. p. 27-28.

⁵⁶ CUNHA, M. H. L. *Nietzsche espírito artístico*. Londrina, PR: Ed. CEFIL, 2003. P. 14-15.

⁵⁷ NIETZSCHE, F. W. *Obras incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. col. Os Pensadores. 1. ed. São Paulo, SP: Nova Cultural, 1996. p. 222.

⁵⁸ MARTON, S. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1990. p. 55.

1.4 Arte como afirmação da vida

No *Ensaio de autocrítica*, escrito em 1886 e anexado ao escrito originário de *O nascimento da tragédia* de 1872, Nietzsche adverte que sem o necessário discernimento a respeito da questão sobre o que é dionisíaco, os gregos antigos permanecerão ao nosso entendimento incompreendidos e inconcebíveis⁵⁹. Se o pensamento de dionisíaco passa por uma prolongada maturação que se origina na busca por decifrar a natureza da tragédia ática e que alcança sua forma mais elaborada na exaltação de uma filosofia trágica da existência, a ideia de arte ou, visto de forma mais ampla, de fenômeno estético também experimenta similar percurso de amadurecimento teórico, sempre considerando a questão existencial e da afirmação da vida. Em 1872, no livro *O nascimento da tragédia*, é formulada a reflexão de que “somente como *fenômeno estético*, a existência e o mundo se acham eternamente *justificados* –; enquanto nossa consciência sobre esse nosso significado mal difere da que possuem guerreiros pintados numa tela sobre a batalha nela representada”⁶⁰. Trata-se de um contexto no qual o autor está introduzindo suas considerações iniciais acerca da tragédia grega e dos impulsos artísticos da natureza. Seu propósito, aos olhos daquele momento, é explicitar os impulsos criativos apolíneo e dionisíaco, a fim de resgatar, sobretudo, um sentido trágico da obra de arte grega.

Em 1882, no livro *A gaia ciência*, Nietzsche retoma de modo similar essa fórmula, no aforismo 107, intitulado “Nossa derradeira gratidão para com a arte”: “Como fenômeno estético, a existência ainda é suportável, e por meio da arte nos são dados olhos e mãos e sobretudo boa consciência para *poder* fazer de nós mesmos um tal fenômeno”⁶¹. Em que pese a proximidade entre essas duas formulações, elas foram concebidas em momentos distintos, traduzindo um caminho filosófico, enfatizando cada vez mais a relação entre arte e vida.

Nietzsche admite no *Ensaio de autocrítica*, escrito em 1886, que a ousada tarefa de seu livro inicial foi “*ver a ciência pela ótica do artista, mas a arte pela ótica da vida*”⁶², reconhecendo que, desde a produção filosófica de sua juventude, pensa a partir de categorias artísticas. Se, com o desenvolver de sua obra filosófica, a noção de arte para Nietzsche se

⁵⁹ NIETZSCHE, F. W. *O nascimento da tragédia*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2020. “Ensaio de autocrítica”, § 3.

⁶⁰ *Ibidem*. §5.

⁶¹ *Idem*. *A gaia ciência*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012. § 107.

⁶² NIETZSCHE, F. W. *O nascimento da tragédia*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2020. “Ensaio de autocrítica”, § 2.

aproxima cada vez mais da noção de vida, cumpre entender o que para ele significa a vida, o que será feito a partir da vontade de potência. Essa concepção não pode ser vista no seu sentido coloquial que suas palavras em separado inspiram, tendo cada um de seus elementos significado particular. Faz-se necessário, desse modo, explorar os constituintes dessa ideia.

A tradicional concepção de vontade, até então vista como uma faculdade do indivíduo e um exercício da intenção direcionada, é amplamente criticada por Nietzsche, que, em uma noção que relativiza a racionalidade da vontade, passa a entendê-la como uma disposição para algo, uma disposição em direção a algo, portanto, um impulso. Potência, por sua vez, vem, na língua alemã, do verbo fazer ou configurar. Algumas traduções, em vez de potência, optam pelo termo poder, mas essa palavra tem uma conotação mais política do que criativa, recaindo em indesejado reducionismo, o que não parece ser o propósito do autor. O próprio Nietzsche teria dito que gostaria de ter escrito o livro *Vontade de Potência* na língua francesa em vez de no idioma alemão, como forma de afastar possíveis interpretações políticas que servissem a eventuais desígnios imperialistas alemães.

Vontade de potência é, desse modo, uma disposição a configurar ou uma disposição a criar. Nesse sentido, Nietzsche identifica vida como vontade de potência. Essa ideia é apresentada na seguinte passagem de *Zarathustra*, “Da superação de si”: “Ouvi agora minha palavra, ó sábio dos sábios! Examinai com seriedade se me insinuei no coração da própria vida, e até as raízes de seu coração! Onde encontrei vida, ali encontrei vontade de potência; e até mesmo na vontade daquele que serve encontrei vontade de ser senhor”⁶³.

No modo como tratada em *Zarathustra*, em 1883, momento de formulação inicial desse pensamento, vontade de potência tem um caráter orgânico, atendendo a uma dinâmica biológica. Nesse sentido, não é um movimento restrito ao indivíduo, mas sim alcança todos os seres vivos em todas as escalas de organismos, incluindo as funções orgânicas e os constituintes biológicos, como células, tecidos e órgãos.

Operando em todo ser vivo, a vontade de potência consiste no movimento do corpo como um todo e de cada uma de suas partes. Em *Além do bem e do mal*, Nietzsche apresenta o termo “fisiopsicologia”⁶⁴, vocábulo único que promove a integração do elemento físico e do elemento psicólogo, tratando-os como uma unidade. Pensando sobre uma fisiologia da arte, relembra-se a afirmação de Nietzsche de que na “ideia da arte em relação com a vida: a arte é entendida, tanto no sentido psicológico como em seu sentido fisiológico, como o grande

⁶³ Idem. *Obras incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. col. Os Pensadores. 1. ed. São Paulo, SP: Nova Cultural, 1996. p. 222.

⁶⁴ Idem. *Além do bem e do mal*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2005. § 23.

estimulante, como o que nos *impulsiona* eternamente a viver, a viver eternamente”⁶⁵. Assim, o corpo poderia ser entendido como sendo, na fisiopsicologia, onde trabalha a vontade de potência, conforme as palavras de Zaratustra:

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor [...] “Eu”, dizes tu, e tens orgulho dessa palavra. A coisa maior, porém, em que não queres crer — é teu corpo e sua grande razão: essa não diz Eu, mas faz Eu. [...] Por trás dos teus pensamentos e sentimentos, irmão, há um poderoso soberano, um sábio desconhecido — ele se chama Si-mesmo. Em teu corpo habita ele, teu corpo é ele. [...] O Si-mesmo criador criou para si o prezar e o desprezar, criou para si o prazer e a dor. O corpo criador criou para si o espírito, como uma mão de sua vontade⁶⁶.

Em 1885, Nietzsche formula sua Teoria das Forças, no contexto de elaboração de uma cosmologia. Se o foco anterior tinha sido sobre a dimensão orgânica, agora a vontade de potência será ampliada, destinando-se ao entendimento da dinâmica de forças. Segundo Deleuze⁶⁷, considerando o pluralismo que é característico à filosofia nietzschiana, não há uma única força primordial, uma força criadora de tudo, mas sim uma miríade de forças, em abundante multiplicidade, que entre si estabelecem um permanente processo de luta, de agir e resistir, no exercício da vontade de potência. A vontade de potência seria um complemento da força e, ao mesmo tempo, algo que lhe é interno, mas, ainda segundo o filósofo francês, “não podemos dizer que a força seja *quem* quer. Só a vontade de potência é quem quer, ela não se deixa delegar nem alienar num outro sujeito, mesmo que este seja a força”⁶⁸. A vontade de potência atende a uma dinâmica autônoma, valendo-se de um veículo, tal como uma força, sem a ele se subordinar, como modo de se manifestar e de se realizar como movimento, visto que não conseguiria sem esse meio. E sintetiza Deleuze: “A força é o que pode, a vontade de potência é o que quer”⁶⁹.

O resultado das interações promovidas pela dinâmica de forças instrumentalizadas pela vontade de potência é a ação criadora, a configuração plástica, engendrando, portanto,

⁶⁵ Idem. *Fragments Póstumos, Volumen IV (1885 – 1889)*. Traducción, introducción y notas de Diego Sánchez Meca y Jesús Conill. Madrid: Editorial Tecnos, 2010. Primavera de 1888, 14 [23]. p. 514. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “arte en relación con la vida: el arte está considerado, tanto psicológica como fisiológicamente, como el gran *estimulante*, como lo que *incita* eternamente a la vida, a la vida eterna”.

⁶⁶ Idem. *Assim falou Zaratustra*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011. “Dos desprezadores do corpo”.

⁶⁷ DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. 1. ed. São Paulo, SP: n-1 edições, 2018. p. 12 a 15.

⁶⁸ Ibidem. p. 67.

⁶⁹ Ibidem. p. 68.

um processo estético de caráter existencial. Nesse sentido, segundo Deleuze, a vontade de potência revela-se como “um princípio essencialmente *plástico*”⁷⁰.

É nesse caminho que Nietzsche adentra em uma estética da existência, vendo a vida sob o prisma da arte, sob a ótica estética, produzindo uma relação de mútua afirmação, como escreve Cunha: “A arte afirma a vida e a vida se afirma na arte”⁷¹. Dessa forma, a vida se manifesta como fenômeno artístico fundamental⁷².

Ao contrário do que se costuma supor, a relação da arte com a vida – e portanto com a vontade de potência – não é de produzir um relaxamento de forças ou mesmo uma passividade tranquilizadora. Em lugar disso, a experiência estética desempenha a função de estimulante da vida, conforme afirma Nietzsche: “A arte e nada além da arte! Ela é a grande possibilidade da vida, a grande sedutora da vida, o grande estimulante da vida”⁷³. Isso ocorre porque a arte para Nietzsche não se enquadra em um caráter reativo nem é guiada por forças reativas. Pelo contrário, a arte é uma atuação marcada pela atividade e pela afirmação da vida e da disposição de configurar e criar.

Nietzsche busca prestigiar a perspectiva do artista ou do autor da criação, investigando a natureza ativa da experiência estética e identificando que a vontade de potência dispensa um motivo e uma finalidade para exercer sua disposição. No entanto, Deleuze acrescenta que há uma necessidade de um estimulante ou excitante para a vontade de potência, já que precisa estabelecer relação com outras forças ativas:

É porque ela só pode colocar-se como afirmativa na relação com forças ativas, com uma vida ativa. A afirmação é o produto de um pensamento que supõe uma vida ativa como sua condição e seu concomitante. Segundo Nietzsche, ainda não se compreendeu o que significa a vida de um artista: a atividade dessa vida que serve de estimulante para a afirmação contida na própria obra de arte, a vontade de potência do artista enquanto tal⁷⁴.

A arte, além de intensificador da vontade de potência, e por natural decorrência um intensificador da vida, também é vista por Nietzsche como um instrumento para exercer uma crítica sobre a ciência e sobre a concepção de verdade que ela carrega. O espírito científico

⁷⁰ Ibidem. p. 68.

⁷¹ CUNHA, M. H. L. *Nietzsche espírito artístico*. Londrina, PR: Ed. CEFIL, 2003. p. 13.

⁷² NIETZSCHE, F. W. *Fragmentos Póstumos, Volumen III (1882 – 1885)*. Traducción, introducción y notas de Diego Sánchez Meca y Jesús Conill. Madrid: Editorial Tecnos, 2010.

⁷³ Idem. *Fragmentos Póstumos, Volumen IV (1885 – 1889)*. Traducción, introducción y notas de Diego Sánchez Meca y Jesús Conill. Madrid: Editorial Tecnos, 2010. Maio-Junho de 1888, 17 [3] §2. p. 696. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “¡El arte y nada más, sólo el arte! El arte es el gran simplificador de la vida, el gran seductor para la vida, el gran estimulante de la vida”.

⁷⁴ DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. 1. ed. São Paulo, SP: n-1 edições, 2018. p. 132.

preconiza uma “superestimação da verdade”, uma “*inestimabilidade*” e uma “*incriticabilidade da verdade*”. Em alguma medida, o desenvolvimento dessas ideias implica o surgimento de um perigoso pressuposto, a saber, o “*empobrecimento da vida*”, o que pode ser combatido pela arte: “a arte, na qual precisamente a *mentira* se santifica, a *vontade de ilusão* tem a boa consciência a seu favor”⁷⁵.

Nietzsche entende que “construiu-se o ‘mundo verdadeiro’ a partir da contradição ao ‘mundo real’”⁷⁶. Nesse sentido, a arte, na condição de vontade de enganar, busca maximizar a potência do falso, a fim não de negar a realidade, mas, em seu lugar, afirmá-la, por meio de uma força ativa incumbida de selecionar, corrigir e reforçar.

Um movimento de fuga da realidade ou de negação do real seria contraditório a todo o sentido trágico da existência e significaria tornar o artista um pessimista, o que, nesse sentido, segundo Nietzsche, seria “a mais clara *corrupção* do artista que pode haver”⁷⁷, na medida em que tece as seguintes considerações:

“Dividir o mundo em um “verdadeiro” e um “aparente” [...] é apenas uma sugestão da *décadence* – um sintoma da vida *que declina*... O fato de o artista estimar a aparência mais que a realidade não é objeção a essa tese. Pois “a aparência” significa, nesse caso, *novamente* a realidade, mas numa seleção, *correção*, reforço... O artista trágico *não* é um pessimista – ele diz justamente *Sim* a tudo questionável e mesmo terrível, ele é *dionisíaco*...”⁷⁸

Se a noção de verdade é revista por Nietzsche, o sentido de aparência, de modo similar, ganha contornos particulares em sua filosofia, fora daqueles coloquialmente empregados. Nessa linha, Deleuze discorre que “verdade adquire talvez uma nova significação. Verdade é aparência [...] Em Nietzsche, nós, os artistas = nós, os homens do conhecimento ou da verdade = nós, os inventores de novas possibilidades de vida”⁷⁹. O espírito científico, fundado em uma matriz lógico-racional, empenha-se em prol de um estatuto último da realidade, despontando, assim, como uma vontade de verdade, aspirante a uma verdade absoluta, que, na ótica nietzschiana, inexistente. Por voltar-se a dimensões fora do

⁷⁵ NIETZSCHE, F. W. *Genealogia da moral*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das letras, 2009. “O que significam ideais ascéticos”, § 25.

⁷⁶ Idem. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2017. “A ‘razão’ na filosofia”, § 6.

⁷⁷ Idem. *Genealogia da moral*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das letras, 2009. “O que significam ideais ascéticos”, § 25.

⁷⁸ Idem. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2017. “A ‘razão’ na filosofia”, § 6.

⁷⁹ DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. 1. ed. São Paulo, SP: n-1 edições, 2018. p. 133.

mundo e da vida, a vontade de verdade implicaria uma “oculta vontade de morte”⁸⁰. Nesses termos, a vontade de verdade viola frontalmente o pluralismo e, sobretudo, o perspectivismo que são tão caros à filosofia nietzschiana. No § 333 de *A gaia ciência*, abordando o que significa conhecer, Nietzsche explora o perspectivismo tratando do exaustivo combate interno do pensador, no qual as unilateralidades de cada impulso se apresentam e se relacionam entre si, entendendo que:

Antes que seja possível um conhecer, cada um desses impulsos tem de apresentar sua visão unilateral da coisa ou evento; depois vem o combate entre essas unilateralidades, dele surgindo aqui e ali um meio-termo, uma tranquilização, uma justificação para os três lados, uma espécie de justiça e de contrato: pois é devido à justiça e ao contrato que esses três impulsos podem se afirmar na existência e conservar mutuamente a sua razão. A nós nos chega à consciência apenas as últimas cenas de conciliação e ajuste de contas desse longo processo, e por isso achamos que *intelligere* é algo conciliatório, justo, bom, essencialmente contrários aos impulsos; enquanto é apenas *uma certa relação dos impulsos entre si*. Por longo período, o pensamento consciente foi tido como o pensamento em absoluto: apenas agora começa a raiar para nós a verdade de que a atividade do nosso espírito ocorre, em sua maior parte, de maneira inconsciente e não sentida por nós; mas eu penso que tais impulsos que lutam entre si sabem muito bem fazer-se sentidos [...] – a violenta e súbita exaustão que atinge todos os pensadores talvez tenha aí a sua origem (é a exaustão do campo de batalha)⁸¹.

Sufocante por seu caráter unívoco e absoluto, é nesse contexto que essa noção de verdade precisa de ser questionada. A arte como “espécie de culto do não verdadeiro” e como “percepção da inverdade” torna possível a real existência, por ser para nós a “boa vontade da aparência”, atuando como uma superação da vontade de verdade científica. Desse modo, Nietzsche reconhece que incumbe à arte questionar a verdade, afirmando que “temos a arte para não morrermos da verdade”⁸².

Tendo em vista que a arte “*fortalece* ou *enfraquece* determinadas valorações” dentro da existência, Nietzsche critica a concepção de que a arte bastaria em si mesma, devendo, em vez disso, estar a serviço da vida, e não da verdade ou da moral. Arte pela arte não seria, portanto, um caminho privilegiado pela sua filosofia, conforme aforismo “*L’art pour l’art*”, em *Crepúsculo dos Ídolos*:

A luta contra a finalidade é sempre contra a tendência *moralizante* na arte, contra a sua subordinação à moral [...]. Havendo-se excluído da arte o fim da pregação moral

⁸⁰ NIETZSCHE, F. W. *A gaia ciência*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012. § 344.

⁸¹ Ibidem. § 333.

⁸² Idem. *Fragments Posthumes, Volumen IV (1885 – 1889)*. Traducción, introducción y notas de Diego Sánchez Meca y Jesús Conill. Madrid: Editorial Tecnos, 2010. Primavera-Verão de 1888, 16 [40]. p. 681. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “*tenemos el arte para no perecer a causa de la verdad.*”

e do aperfeiçoamento humano, não se segue daí que ela seja sem finalidade, sem sentido, sem objetivo; [...] A arte é o grande estimulante para a vida: como poderíamos entendê-la como sendo sem finalidade, sem objetivo, como *l'art pour l'art*?⁸³

Nesse sentido, Nietzsche, analisando o cenário artístico de sua época, pretende afastar uma tendência moralizante da arte, entendendo ser essa um sinal de rigidez e declínio, bem como questionar uma arte sem objetivo. Na medida em que a arte constitui um meio de afirmação da vida e que as concepções morais engendram um regramento com negações ao viver, a arte deve criar em uma posição insubordinada à moral, pelo que defende Nietzsche:

Seria para nós um *retrocesso* cair totalmente na moral, justamente com a nossa suscetível retidão, e, por causa das severas exigências que aí fazemos a nós mesmo, tornarmo-nos virtuosos monstros e espantalhos. Devemos também *poder ficar acima* da moral: e não só ficar em pé, com a angustiada rigidez de quem receia escorregar e cair a todo instante, mas também flutuar e brincar acima dela!⁸⁴

No aforismo “Nossa derradeira gratidão para com a arte”, em *A gaia ciência*, Nietzsche privilegia as concepções valorativas da atividade artística. Refletindo a respeito da correlação mútua de valores entre arte e vida, serve-se da arte enquanto metáfora da vida, evidenciando a criação de perspectivas: “precisamos descansar de nós mesmos, olhando-nos de cima e de longe e, de uma artística distância, rindo de nós ou chorando por nós; precisamos descobrir *o herói* e também *o tolo* que há em nossa paixão do conhecimento”⁸⁵ e continua:

precisamos nos alegrar com a nossa estupidez de vez em quando, para poder continuar nos alegrando com a nossa sabedoria! E justamente por sermos, no fundo, homens pesados e sérios, e antes pesos do que homens, nada nos faz tão bem como um *chapéu do bobo*: necessitamos dele diante de nós mesmos”⁸⁶.

Assim sendo, acerca da relevância que a arte tem para a existência, Nietzsche ressalta que o olhar artístico atua para potencializar a vida em sua pluralidade e que “necessitamos de toda arte exuberante, flutuante, dançante, zombeteira, infantil e venturosa, para não perdermos *a liberdade de pairar acima das coisas*, que nosso ideal exige de nós”⁸⁷.

⁸³ Idem. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2017. “Incursoes de um extemporâneo”, § 24.

⁸⁴ Idem. *A gaia ciência*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012. § 107.

⁸⁵ Ibidem. § 107.

⁸⁶ Ibidem. § 107.

⁸⁷ Ibidem. § 107.

1.5 A dimensão ética do criar

A filosofia nietzschiana empreende um grande projeto de transvaloração de todos os valores, consistente em, de um lado, exercer uma crítica contundente sobre os valores estabelecidos e, de outro lado, em promover a criação de novos valores frente à vida e ao mundo. Essas duas vertentes conformam um movimento maior e contínuo de destruição e construção valorativos.

Além dos questionamentos lançados sobre o socratismo, sobre a racionalidade da tradição lógico-científica e sobre a vontade de verdade, Nietzsche tece juízos de reprovabilidade sobre as tendências de massificação, a exemplo do desígnio de espírito de rebanho. Trata-se de críticas direcionadas à exposição da decadência da modernidade e à destruição dos alicerces da tradição filosófica então predominante, conforme assevera em *Ecce homo*:

*Onde busca o seu criador aquela nova manhã, aquele delicado e até aqui desconhecido rubor com que um novo dia – ah, toda uma sucessão, todo um mundo de novos dias! – romperá? Numa tresvaloração de todos os valores, num desprender-se de todos os valores morais, num confiar dizer Sim a tudo o que até aqui foi proibido, desprezado, maldito*⁸⁸.

Desse modo, a formulação de que “Deus está morto” é uma das mais emblemáticas enunciações da transvaloração de todos os valores, na medida em que rechaça a compreensão de um dualismo de mundos e que desaprova uma moralidade que aloca os valores em outra dimensão existencial que não a presente, privilegiando um mundo transcendente com valores superiores à vida em detrimento do mundo sensível, como idealizado pelo platonismo e pelo cristianismo.

O propósito de Nietzsche, ao elaborar a transvaloração de todos os valores, corresponde a atribuir um nova visão à existência humana. Transvalorar vai além de eliminar certos valores pretensamente superiores, consiste em inverter os valores, virá-los do avesso, subvertendo a ordem posta, em favor da vida. Toda valoração corresponde a um ato de criação, conforme enunciado em *Assim falou Zaratustra*: “Avaliar é criar: escutai-o, ó criadores! O próprio avaliar constitui o grande valor e a preciosidade das coisas avaliadas.

⁸⁸ Idem. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008. “Aurora”, § 1.

Somente há valor graças à avaliação; e, sem a avaliação, seria vazia a noz da existência. Escutai-o, ó criadores!”⁸⁹.

Faz-se necessário a esse empenho, por conseguinte, criar novos valores, que devem ser orientados por uma aceitação e afirmação incondicional da existência humana. A constituição de novos valores é um autêntico ato de criação, o qual é profundamente caracterizado por um devir, já que os valores estão submetidos a um incessante processo de criação e recriação, em permanente movimento de transvaloração. Para dar efeito a esse propósito, esse processo deve ser conduzido pelo humano, na criação de seus próprios valores, demasiadamente humanos. Nesse sentido, a morte de Deus não é vocalizada como uma pregação, um proselitismo, com uma reivindicação de autoria, mas sim externada como uma constatação da condição moderna que deve fazer ressurgir no humano o sentido de criador de si e de sua própria existência, tal como um artista que se devota à sua obra.

Ao suprimir a figura máxima de um Criador superior emergido de especulações metafísicas transcendentais afirmadoras de um plano além do mundo, Nietzsche elege o próprio humano como criador de si mesmo, usando seus próprios valores humanos, que não se resigna mais comodamente a ser a criatura passiva, mas assume a postura e a decisão ética de se responsabilizar pelo que cria, porque cria a si mesmo, passando a ser “criador” e “criatura”⁹⁰. Nesse entendimento, Nietzsche escreve sobre a disciplina do sofrer que criou toda excelência humana:

A tensão da alma na infelicidade, que lhe cultiva a força, seu tremor ao contemplar a grande ruína, sua inventividade e valentia no suportar, persistir, interpretar, utilizar a desventura, e o que só então lhe foi dado de mistério, profundidade, espírito, máscara, astúcia, grandeza – não lhe foi dado em meio ao sofrimento, sob a disciplina do grande sofrimento? No homem estão unidos *criador* e *criatura*: no homem há matéria, fragmento, abundância, lodo, argila, absurdo, caos; mas no homem há também criador, escultor, dureza de martelo, deus-espectador e sétimo dia⁹¹.

O humano, portanto, é criador e criação de si, não mais criatura de um pretendo ser onisciente, onipotente e onipresente. O humano, como obra, não é passivo frente à sua existência, não é receptáculo da criação de outrem, mas sim força ativa. Surge, dessa concepção, a noção de além-do-homem⁹² (*Übermensch*), a ser trabalhada fundamentalmente

⁸⁹ Idem. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. 9. ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2005. “De mil e um fitos”.

⁹⁰ Idem. *Além do bem e do mal*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2005. § 225.

⁹¹ Idem. *Além do bem e do mal*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2005. § 225.

⁹² No curso do presente trabalho, ressalvadas as citações diretas, optou-se pela tradução do vocábulo alemão *Übermensch* como “além-do-homem”, em vez de “super-homem”, tendo em vista a necessidade de afastar

na obra *Assim falou Zaratustra*. O além-do-homem caminha horizontalmente em sua existência, criando e superando a si mesmo, afinado com o corpo e com a vida.

Imbricado a essa noção de criação de valores próprios, por assumir caráter ético-seletivo de ser “o maior dos pesos” a ser considerado em cada momento de decisão de vida, está a ideia de eterno retorno do mesmo. O *pensamento do eterno retorno*, concepção essencial da obra *Zaratustra* e entendido como “a mais elevada forma de afirmação que se pode em absoluto alcançar”⁹³, é proferido no aforismo 341 de *A gaia ciência*:

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “essa vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é infelizmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem [...] A questão em tudo e em cada coisa, “Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes”, pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos!”⁹⁴

Nietzsche parte da premissa, colhida da noção de cosmos dos antigos gregos, de que o universo consiste em um todo fechado e finito, então as múltiplas forças que o compõem são igualmente finitas, da mesma forma como finito é o conjunto de interações que elas travam entre si. A essa ideia, soma-se a concepção de tempo como infinito. Sendo o mundo e suas forças finitos e o tempo eterno, o humano estaria designado a reviver incontáveis vezes tudo aquilo que lhe acontece e tudo aquilo que ele cria⁹⁵. Nesse imperativo ético do eterno retorno⁹⁶, “que os pesos de todas as coisas precisam ser novamente determinados”⁹⁷, forma-se, então, uma nova medida de valor para cada decisão, dito o maior dos pesos, por saber que aquilo que se cria será experienciado infinitamente: “A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!”⁹⁸.

eventuais interpretações de cunho político que assumam um viés de posição hierárquica superior entre humanos. A alternativa “super-homem” pode remeter à noção de homem com superpoderes, o que se mostra oposto à ideia pretendida por Nietzsche, já que o “além-do-homem” não quer exercer domínio sobre o outro, não tem doutrina nem se guia pela moral, mas por valores próprios, sendo sua própria referência.

⁹³ NIETZSCHE, F. W. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008. “Assim falou Zaratustra”, § 1.

⁹⁴ Idem. *A gaia ciência*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012. § 341.

⁹⁵ MARTON, S. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1990.

⁹⁶ Idem. O Eterno Retorno do Mesmo: Tese Cosmológica ou Imperativo Ético?. In: *Extravagâncias: ensaios sobre a Filosofia de Nietzsche*. São Paulo, SP: Discurso Editorial e Editora Barcarolla, 2009.

⁹⁷ NIETZSCHE, F. W. *A gaia ciência*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012. § 269.

⁹⁸ Ibidem. § 341.

E sabeis o que é para mim o mundo? [...] Este mundo: uma enormidade de força, sem princípio, sem fim, uma grandeza sólida e férrea de força, que não aumenta nem diminui, que não se gasta, que só se transforma [...] enquanto jogo de forças e ondas de forças [...] um mar de forças que se precipitam sobre si mesmas e se agitam, mudando eternamente, refluindo eternamente, com enormes anos de retorno, com um fluxo e refluxo de suas configurações, passando desde as mais simples às mais variadas, desde o mais tranquilo, rígido, frio ao mais ardente, selvagem, contraditório consigo mesmo, e logo de novo voltando desde a plenitude à simplicidade, [...] afirmando-se a si mesmo incluído nesta igualdade de suas trajetórias e anos, bendizendo-se como aquele que tem que retornar eternamente, como um devir que não conhece saciedade, desgosto, cansaço algum —: esse é meu mundo *dionisíaco* do eterno criar-a-si-mesmo, do eterno destruir-a-si-mesmo [...] *Esse mundo é a vontade de potência* — e nada mais! E também vós próprios sois essa vontade de potência — e nada mais!⁹⁹

Se o humano, agora artista e obra de si mesmo, libertando-se de parâmetros alheios a este tempo, a este corpo e a este mundo, está em um incessante movimento de criação dos próprios valores, o qual será vivido infinitas vezes, todo exercício de criação passa a ser uma decisão ética, porque nele viverá no curso da eternidade.

⁹⁹ Idem. *Fragmentos Póstumos, Volumen III (1882 – 1885)*. Traducción, introducción y notas de Diego Sánchez Meca y Jesús Conill. Madrid: Editorial Tecnos, 2010. Junho-Julho de 1885, 38 [12]. p. 831.

2 CARL GUSTAV JUNG: A DIMENSÃO ESTÉTICA DA PSIQUE

Carl Gustav Jung (1875-1961) se destacou como importante psiquiatra do século XX, fundador da psicologia complexa, como preferia chamar, ou psicologia analítica, como é mais conhecida, cujas contribuições epistemológicas sobre a psique reverberam nas mais diversas áreas do conhecimento. Jung elaborou de 1913 a 1930 uma obra revestida de estética em textos poéticos e pinturas a partir de uma intensa vivência com imagens interiores. Essa produção possui um caráter psicológico e foi uma das principais experiências substanciais que resultaram na obra da psicologia junguiana. Esse trabalho foi nomeado por Jung de *Liber Novus*, também conhecido por *Livro Vermelho*, deixou-o ainda inacabado e permaneceu guardado pela família até 40 anos após sua morte, quando, depois de longa ponderação, decidiram publicá-lo.

O responsável pelo projeto de publicação do *Liber Novus* foi o historiador da psicologia Sonu Shamdasani, a quem foi autorizado o acesso a fontes primárias e procedeu a uma pesquisa histórica que permitiu localizar o leitor moderno no processo de concepção e escrita do *Livro Vermelho*. Nesse sentido, através de uma precisa análise histórica, seu trabalho livra potenciais interpretações anacrônicas, que desvirtuariam o pesquisador do real sentido que a obra procura transmitir. Assim sendo, a leitura do *Livro Vermelho* deve, também, ser guiada pelo olhar de sua época.

O contexto artístico e científico das primeiras décadas do século XX desvela uma exploração em múltiplas áreas, como psicologia, literatura e artes visuais, havendo a crescente interação mútua entre suas ideias e substâncias, conforme escreve Shamdasani¹⁰⁰:

Artistas e escritores colaboraram em tentativas de novas formas de ilustração e tipografia, novas configurações de texto e imagem. Psicólogos buscaram vencer os limites de uma psicologia filosófica, e começaram a explorar o mesmo terreno que artistas e escritores. Demarcações claras entre literatura, arte e psicologia ainda não haviam sido estabelecidas; escritores e artistas emprestavam ideias de psicólogos e vice-versa.

Desse modo, o momento cultural em que foi produzido o *Livro Vermelho* é caracterizado, de um lado, pela efervescência na busca de novas formas de representar as experiências interiores, servindo-se, sem limitações formais, de sonhos, visões e fantasias, e, por outro lado, pela pretensão de uma renovação espiritual e cultural.

¹⁰⁰ SHAMDASANI, S. Introdução. In: JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 2.

Nessa pesquisa sobre o entendimento do contexto em que o *Liber Novus* foi escrito, partimos para o esclarecimento de algumas questões referenciais sobre as publicações biográficas sobre Jung. Entre os próprios autores, observa-se que cada um acrescenta uma perspectiva biográfica, sendo necessário fazer algumas ressalvas para localizar melhor os leitores. Sonu Shamdasani considera como uma introdução ao *Livro Vermelho* o texto que Jung escreveu intitulado “As experiências mais antigas de minha vida”, que foi publicado no livro *Memórias, Sonhos, Reflexões* (1962/2016), doravante denominado *Memórias*, organizado e editado por Aniela Jaffé, secretária de Jung. A intenção desse projeto era de publicar uma autobiografia do psiquiatra, já que o conteúdo do livro foi registrado em entrevistas conduzidas por Aniela Jaffé feitas diretamente a Jung. À vista disso, este será um referencial de profunda relevância a ser usufruído neste trabalho, além do próprio *Livro Vermelho*. Contudo, é importante adicionar algumas considerações que precisam ser refletidos em nossa leitura sobre o caráter biográfico ou autobiográfico deste referencial.

Cabe registrar que Shamdasani, em seu artigo *Memórias, Sonhos, Omissões* (1954), adverte sobre a necessidade de um uso mais consciente da versão publicada de *Memórias*, posto que em sua minuciosa investigação percebeu alguns conteúdos omitidos no material original das entrevistas realizadas por Aniela Jaffé:

Numa conversa, em 1988, com Michael Fordham, que foi a instigação de minha pesquisa, ele falou de suas impressões a partir de um esboço inicial de *Memórias* que ele havia lido. Declarou que os capítulos do esboço eram muito diferentes e "mais exasperados" que os da versão publicada. Eu, subsequentemente, localizei um editorial datilografado em Countway Library of Medicine, em Harvard; e não só encontrei capítulos inteiros que não foram publicados - como um relato das viagens de Jung a Londres e Paris, e um capítulo sobre William James - mas, também, correções significativas em quase todas as páginas¹⁰¹.

Shamdasani aponta que a própria Aniela Jaffé expôs que alguns cortes foram feitos no conteúdo do livro, como o capítulo sobre a África, pois era muito longo e tomaria o livro inteiro¹⁰². Shamdasani segue com outros exemplos em sua pesquisa aos originais datilografados das entrevistas, verificando que essas omissões se estendiam a diversas personalidades importantes para Jung e sua obra, que mereciam maior espaço, como Eugen Bleuler, Pierre Janet, Toni Wolff, William James, Théodore Flournoy, Heinrich Zimmer, Keyserling e Crichton Miller. Omitidas ou abordadas de forma desproporcional às contribuições teóricas e vivenciais que esses nomes prestaram, o historiador observa que “em

¹⁰¹ Idem. *Memórias, Sonhos, Omissões* [1985]. Disponível em: <http://www.rubedo.psc.br/Artigos/memorias.html>. Acesso em: 19 out. 2022, 17 p.

¹⁰² Ibidem. p. 8.

Memórias, a única seção que foi nomeada individualmente foi a respeito de Sigmund Freud, deixando a impressão de que as duas figuras mais importantes da vida de Jung foram Freud e Deus, o que deixou comentadores disputando qual das duas vinha primeiro”¹⁰³. Essas lacunas reforçaram a equivocada leitura freudocêntrica sobre Jung, também considerada por Marie-Louise von Franz uma “infeliz ligação”¹⁰⁴, uma vez que a separação entre ambos suscitou polêmica e retirou atenção das razões objetivas e das divergências epistemológicas fundamentais, quais sejam: “saber se o inconsciente é apenas um epifenômeno da consciência, advindo das repressões (Freud), ou, como pensava Jung, trata-se da matriz criadora autônoma da vida psíquica normal”¹⁰⁵.

Em sua pesquisa, Shamdasani conclui que Aniela Jaffé fez muito mais que um trabalho de transcrição, pois organizou e editou o material consciente do modo como iria se estruturar a narrativa fundamental da vida de Jung. Como esclarecimento do que a obra *Memórias* representa, Sonu Shamdasani conclui que “o que era, realmente, uma biografia extraordinária, foi lida, erroneamente, como uma autobiografia”¹⁰⁶.

Considerando que Jung sempre permaneceu em conflito sobre o fato de escrever uma autobiografia, relembremos uma carta por ele enviada a seu genro e testamenteiro literário, Walter Niehus-Jung, sobre como via a obra que estava sendo escrita com Aniela Jaffé:

Gostaria de agradecer-lhe o interesse em minha chamada “autobiografia” e dizer-lhe mais uma vez que não considero este livro obra minha, mas expressamente como livro da autoria da senhora A. Jaffé. As partes que podem ser consideradas minhas são uma contribuição ao trabalho da Senhora Jaffé. O livro aparecerá com o nome dela e não com o meu, pois não se trata de uma autobiografia redigida por mim¹⁰⁷.

A psicoterapeuta e professora do Instituto C. G. Jung, Barbara Hannah, também escreveu sua memória biográfica sobre Jung, intitulada *Jung: vida e obra: uma memória biográfica por Bárbara Hannah*¹⁰⁸, a partir dos anos em que se mudou para Zurique a fim de estudar com o psiquiatra, tornando-se sua associada. Mesmo com o propósito de suprir versões ausentes na literatura da época, a autora utilizou o conteúdo do livro *Memórias* como

¹⁰³ Ibidem. p. 11.

¹⁰⁴ VON FRANZ, M. L. C. *G. Jung: seu mito em nossa época*. São Paulo, SP: Cultrix, 1997. p. 13.

¹⁰⁵ Ibidem. p. 13.

¹⁰⁶ SHAMDASANI, S. *Memórias, Sonhos, Omissões* [1985]. Disponível em: <http://www.rubedo.psc.br/Artigos/memorias.html>. Acesso em: 19 out. 2022, 17 p.

¹⁰⁷ JUNG, C. G. *Cartas de C. G. Jung: Volume III, 1956-1961*. Tradução de Edgar Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. Carta de Jung para Walther Niehus-Jung, de 5 de abril de 1960. p. 249.

¹⁰⁸ HANNAH, B. *Jung: vida e obra: uma memória biográfica por Bárbara Hannah*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

referencial. Em suas palavras, considera-o que “continuará a ser a fonte mais profunda e autêntica no que diz respeito a Jung”¹⁰⁹.

Em suas produções próprias, Marie-Louise von Franz em *Jung: seu mito em nossa época*¹¹⁰ e Nise da Silveira em *Jung: vida e obra*¹¹¹, tratando de biografias de Jung, também utilizam o livro *Memórias* como fonte central em seus textos, acrescentando suas visões sobre a influência da trajetória de Jung na psiquiatria e na psicologia. Portanto, embora não isento de críticas, o livro *Memórias* continua sendo uma importante referência biográfica sobre a vida interior de Jung, ao qual ele mesmo teve oportunidade de contribuir.

Dessa forma, podemos compreender que, para percorrer a história de Jung, é necessário estarmos conscientes das limitações das diversas narrativas que se propõem a discorrer sobre a complexidade de sua vida e obra. É fundamental entender que, para conhecer Jung, devemos conhecer sua obra, à qual ele próprio reconhece seu caráter autobiográfico:

[...] a crítica filosófica me ajudou a perceber que toda psicologia – inclusive a minha – tem o caráter de uma confissão subjetiva. Tenho que refrear meu poder de crítica para que não destrua minha criatividade. Sei muito bem que toda palavra que pronuncio traz consigo algo de mim mesmo – do meu eu especial e único, com sua história particular e seu mundo todo próprio. Mesmo ao lidar com dados empíricos, estou falando necessariamente de mim mesmo. Mas, aceitando isto como algo inevitável, posso colaborar para o conhecimento do homem pelo homem¹¹².

Jung também escreve que o trabalho feito na elaboração do *Livro Vermelho* foi um prenúncio de toda sua obra, um enfrentamento com o inconsciente e uma entrega profunda à sua vida interior. Sendo assim, a obra de Jung como um todo, no curso do seu processo de produção, é uma chave de leitura para o *Liber Novus*, como expressou em suas próprias palavras no ano de 1957:

Os anos durante os quais me detive nessas imagens interiores constituíram a época mais importante da minha vida. Neles todas as coisas essenciais se decidiram. Foi então que tudo teve início, e os detalhes posteriores foram apenas complementos e elucidações. Toda minha atividade ulterior constituiu em elaborar o que jorrava do inconsciente naqueles anos e que inicialmente me inundaram: era a matéria-prima para a obra de uma vida inteira¹¹³.

¹⁰⁹ Ibidem. p. 12.

¹¹⁰ VON FRANZ, M. L. C. G. *Jung: seu mito em nossa época*. São Paulo, SP: Cultrix, 1997.

¹¹¹ SILVEIRA, N. *Jung: vida e obra*. 16. ed. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1997.

¹¹² JUNG, C. G. OC 4, *Freud e a Psicanálise*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. §774.

¹¹³ Idem. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. VII.

Jung se notabilizou internacionalmente por seus escritos sobre psicologia, sem que tivesse sido conhecida a relevância que as artes visuais tiveram tanto para sua vida quanto para sua obra. Jung morreu sem ter publicado seus trabalhos plásticos sob sua autoria. Uma das maiores virtudes do livro *Memórias* foi a de apresentar ao público o engajamento criativo de Jung na escrita do *Livro Vermelho*. É a respeito da vida que se fez obra e da importância estética para a psique que procura tratar o presente capítulo.

2.1 A vida interior de Jung

Baseando-se no texto de Jung publicado em *Memórias*¹¹⁴, de título “Sobre as experiências mais antigas de minha vida”, que compõe os três capítulos sobre a infância, anos de colégio e anos de estudo, compreendemos de forma ampla como sua vida interior foi significativamente manifesta e profunda. Desde a infância, Jung teve contato com uma vida de fenômenos internos por entre sonhos e visões, despertando-o para questões complexas que, mais tarde, figurariam em sua obra e vida. Segundo Marie Louise von Franz¹¹⁵, a exclamação de Nietzsche – Deus está morto! – faz uma síntese dessas experiências vividas por Jung quando criança.

Nascido em 26 de julho de 1875, em Kesswill - Suíça, Jung era cercado e oprimido pela atmosfera sombria do lugar e pela carga psíquica cristã que prevalecia naquela época, em que a fé e a religião eram solidificadas numa vida coletivo-consciente, o que para ele proporcionou dúvidas e questionamentos já na infância¹¹⁶. O pai de Jung era um pastor da igreja reformada, doutor em filologia e que possuía um conhecimento teológico consistente. A biblioteca do pai, de considerável acervo, permitiu a Jung o contato inicial com diversos pensadores. Mesmo com um substancial conhecimento, seu pai não correspondia aos questionamentos teológicos de Jung, o que causou diversas discussões entre eles sobre o tema. Jung considerava as palavras de seu pai em sermões insípidas e vazias, como uma reprodução de uma história que não se crê. Sua mãe era de uma família de pastores e, embora integrada na lógica comunitária de uma vida cristã, tinha concepções religiosas pessoais próximas daquelas mais ligadas à natureza. Vista como uma mulher misteriosa, ele relata que

¹¹⁴ O livro *Memórias* será utilizado nesta pesquisa como a principal fonte dos tópicos sobre a vida e processo criativo pelo qual passou Jung, tendo em observação as considerações feitas na abertura deste capítulo.

¹¹⁵ VON FRANZ, M. L. C. G. *Jung: seu mito em nossa época*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 21.

¹¹⁶ *Ibidem*.

ela tinha comportamentos e atitudes diferentes entre o dia, quando era inofensiva e amorosa, e a noite, quando era temível e imprevisível. Esse segundo comportamento, identificado por Jung como de aspecto inconsciente, tinha uma natureza arcaica e primitiva, manifestando-se de forma repentina, imponente e sombria.

Seu singular ambiente familiar permeou suas primeiras observações e inquietações sobre um mundo inconsciente. Ao explorar o texto sobre os sonhos, as visões e as fantasias significativas da infância e considerá-lo parte introdutória para os escritos do *Livro Vermelho*, mostra-se coerente recordar que Jung compreendia que o primeiro sonho lembrado da infância tende a descortinar simbolicamente a essência de toda uma vida. No caso de Jung, seus primeiros sonhos afetaram profundamente a imagem de Cristo, provocando grande dúvida sobre a ideia bondosa de Deus perpetuada pelas concepções ortodoxas de sua época e contexto social. Seus sonhos e visões envolveram a relativização de uma religiosidade tradicional cristã. Acontecimentos externos de sua infância também alimentaram as contradições em torno da figura de Cristo, como quando Jung ouvia, nos funerais de pessoas que morriam na cidade, que os mortos haviam sido levados por Jesus. Ou quando sua mãe ensinou uma oração em que ele associou a figura de Cristo a um devorador de homens.

Entre as imagens mais notáveis desses sonhos e visões da infância de Jung, descreve-se uma cena de Deus em seu trono despejando excrementos numa catedral, destruindo o templo. E, em sonho, tem uma visão sobre um Deus subterrâneo, que seria uma contraparte da representação divina, expressando um mundo inferior existente e inominado, um espírito oculto no mundo de Deus. Após diversas considerações de ainda criança, Jung interpretou que Deus quis que ele acessasse aqueles pensamentos, assim como quis que Adão e Eva pecassem, abrindo um caminho para a reflexão acerca de um Deus paradoxo, que estaria distante da Igreja e da literalidade da Bíblia, e que traziam questionamentos que se desenvolveriam em sua maturidade, tal qual comenta:

O que falava em mim nesse tempo? Quem propunha as questões supremas? Quem reunia o alto e o baixo, estabelecendo a base de tudo o que preencheria a segunda metade da minha vida de tempestades apaixonadas? Quem perturbava a tranquilidade e a inocência com esse pesado pressentimento da vida humana, a mais madura? [...] Esse sonho de criança iniciou-me nos mistérios da Terra. Houve nessa época, de certa forma, uma espécie de catacumba onde os anos se escoaram até que eu pudesse sair de novo. Hoje, sei que isso aconteceu para que a mais intensa luz possível se produzisse na obscuridade. Foi como que uma iniciação no reino das trevas. Nessa época principiou inconscientemente minha vida espiritual¹¹⁷.

¹¹⁷ JUNG, C. G. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016. p. 36.

Há o relato de uma experiência plástica e criativa que marcou para Jung a transição da infância para a adolescência. Quando tinha cerca de dez anos, sentia uma eternidade da infância se prolongar naquela fase, uma divisão interior e uma insegurança em relação ao mundo se estabelecia. Esses sentimentos o levaram a entalhar um homenzinho em uma régua escolar de madeira. Pintou-o de tinta preta, contrastando com uma pedra que lhe atribuiu, que era pintada em várias cores com aquarela, de forma que a parte superior e inferior ficassem separadas.

Acomodou o entalhe e a pedra do rio em uma caixa e os escondeu no sótão, onde, vez em quando, guardava na caixa frases importantes enroladas em pequenos papeis, como um ato solene, como quem constrói uma biblioteca. Jung sentia-se marcado fortemente por esse entalhe de madeira. Em suas palavras, “sabia que ninguém poderia encontrá-lo lá, que ninguém poderia descobrir e destruir o meu segredo. Sentia-me seguro e a sensação penosa de divisão interna desapareceu”¹¹⁸. E continua, em tom de conclusão:

O sentido dessas ações ou sua explicação possível não me preocupavam. Eu me contentava com o sentido de uma nova e prazerosa segurança e experimentava a satisfação de possuir algo que ninguém poderia atingir ou conhecer. Para mim, tudo isto representava um segredo inviolável que jamais deveria ser traído, pois dele dependia a segurança da minha existência. Eu não sabia por quê, mas era assim¹¹⁹.

Jung entende esse período como o ápice e o fim de sua infância, no qual conseguiu figurar no homenzinho entalhado a existência de um segredo que mais tarde iria aprofundar em seus estudos. Aos 35 anos, até então sem recordações deste acontecimento, lembrou do entalhe durante a preparação de seu livro *Metamorfose e símbolos da libido*, publicado em 1911.

Em suas pesquisas sobre pedras da alma perto Asrlesheim, encontrou uma descrição muito próxima da pedra que pintou para o homenzinho entalhado, o qual se revelava, à luz de seus estudos, como um pequeno deus oculto dos antigos, um telésforo, geralmente representado junto de Esculápio ou Asclépio, para o qual lê rolos de escritos, ambos deuses ligados à saúde e à cura.

Essas experiências plásticas são carregadas de profundo significado para a construção de sua obra sobre Psicologia, uma vez que Jung relatou em *Memórias* que “com retorno dessa lembrança fui, pela primeira vez, levado à ideia de que existem elementos arcaicos na alma,

¹¹⁸ Ibidem. p 42.

¹¹⁹ Ibidem. p 43.

que não penetraram na alma individual a partir de uma tradição qualquer”¹²⁰. Observações que posteriormente se desenvolverão como a ideia de inconsciente coletivo.

No decorrer da infância e juventude, Jung percebe nele mesmo duas personalidades, que se diferencia do sentido médico de dissociação, mas relaciona-se com uma dinâmica que acontece a todo indivíduo: a coexistência entre vida consciente e vida inconsciente. Nesse sentido, uma das personalidades é relativa ao seu ego consciente, por ele denominada número 1, e outra é de caráter inconsciente e objetivo, por ele denominada número 2. A primeira, acompanhando seu processo de desenvolvimento, estava mais ligada à vida presente, ao passo que a segunda, com perfil mais maduro e ancião, se relacionava a um passado arcaico.

Com sentimentos, ideias e vontades próprias, essas personalidades se alternavam durante o processo de vida. Jung conectou suas experiências misteriosas de infância e juventude às manifestações da personalidade número 2, da qual emergiam aspirações profundas da vida interior:

Naquela época, como já disse, não era capaz de formular com clareza meus sentimentos e intuições: eles se desenrolavam em meu personagem nº 2. Meu eu ativo e compreensivo, o nº 1, permanecia passivo e absorvido na esfera do homem velho, o nº 2, que pertencia aos séculos¹²¹.

À medida que Jung precisou lidar com questões da vida externa, daquela de matriz consciente, sua personalidade número 1 foi ganhando mais espaço, contudo, sem calar por completo as influências da personalidade número 2. Esse convívio lhe acompanhou por toda a vida.

Dos 16 aos 19 anos meu dilema dissipou-se lentamente como uma nuvem. Meus estados depressivos melhoraram e o personagem nº 1 começou a preponderar. Fui absorvido pela escola e pela vida da cidade e minha cultura, que aumentava, impregnou e recalculou cada vez mais o mundo das inspirações e dos pressentimentos. Pus-me então a aprofundar sistematicamente certos problemas que correspondiam a perguntas conscientes¹²².

Ainda quanto aos questionamentos acerca do Deus paradoxo, Jung procedeu a uma longa pesquisa no acervo da biblioteca do pai em busca de respostas, mas não encontrou maiores êxitos. Em contrapartida, a personalidade misteriosa da mãe proporcionou uma sugestão de leitura que lhe foi um dos principais pontos de inflexão no entendimento de sua dualidade interna: a recomendação de que lesse o *Fausto*, de Goethe.

¹²⁰ Ibidem. p. 44.

¹²¹ Ibidem. p. 83.

¹²² Ibidem. p. 83.

Para Jung, esta obra – que remonta ao renascimento e que sintetiza a poética de Goethe – levou a sério a figura do Diabo, uma vez que sua narrativa de caráter trágico considera com sobriedade o potencial da ação e da influência do Mal sobre o homem. Sem valer-se de forma ingênua do recurso literário da figura maldosa que poderia ser facilmente enganada, Goethe produz uma versão que desvia das histórias até então conhecidas por Jung, cujo teor costumava ser tipicamente moralista.

Nesse sentido, Jung releva maior interesse pela figura de Mefistófeles do que pela de Fausto propriamente dito, parecendo mais interessado na natureza e no comportamento do primeiro do que no destino do segundo. Isso porque a essência do drama alemão estaria mais concentrada na representatividade daquele que personifica o Mal, permitindo concluir que as categorias de dualidade e paradoxo possam se estabelecer com consideração entre polos opostos. Em razão disso, percebendo o mito fáustico como um bálsamo milagroso, Jung assinala:

Em todo caso, Mefistófeles e a grande iniciação final constituíram um acontecimento extraordinário e misterioso, nos confins do mundo da minha consciência. Vi, assim, confirmado o fato de que havia ou houvera homens que encaravam o poder do Mal no mundo e, ainda mais, que percebiam o papel misterioso desempenhado por ele no sentido de libertar o homem das trevas do sofrimento. Assim, Goethe foi para mim um profeta¹²³.

Segundo Jung, a figura de Fausto ainda lhe marcou por entender o personagem como um filósofo, de modo que a filosofia lhe mostrou uma abertura para a verdade. Nesse vislumbre, Jung nutriu a esperança de que poderia encontrar no saber filosófico um lugar de exploração para suas questões da época.

Nos relatos de *Memórias*, Jung confessa a limitação encontrada na busca por livros de filosofia na biblioteca do pai, fato que pode ser explicado pela crença de que o exercício do pensar não era valorizado, mas perigoso. Nessa desilusão, encontrou apenas um dicionário geral de filosofia, escrito por Krug, o qual reproduzia os conceitos tradicionais da época, a exemplo do conceito de Deus associado a uma ideia e a um nível de consciência elevado, divergindo das vivências de Jung, nas quais entendia que o significado de Deus se apresentava pela experiência.

Quando, enfim, teve acesso ao estudo da história da filosofia, pôde constatar equivalências de seus pressentimentos em vários pensadores, como Pitágoras, Heráclito, Empédocles, Platão, Mestre Eckhart. Entretanto, muitos de seus questionamentos foram

¹²³ Ibidem. p. 76.

elucidados a partir de Schopenhauer, quando, a despeito da carga do pessimismo, ouviu pela primeira vez um filósofo explorar a questão do sofrimento do mundo, das paixões e do Mal, fugindo das soluções originadas da harmonia e inteligibilidade. Ainda nessa busca, encontrou na teoria do conhecimento de Kant “uma iluminação provavelmente maior do que a pessimista imagem do mundo de Schopenhauer”¹²⁴.

A pesquisa filosófica representou para Jung uma transformação, ampliação e compreensão do mundo de forma expressiva, gerando notáveis repercussões em sua vida e, mais tarde, em sua obra. Em *Memórias* relata que “esta busca filosófica prolongou-se de meus 17 anos até um período avançado de meus estudos de medicina. Seu resultado foi a subversão total da minha atitude em relação ao mundo e à vida”¹²⁵.

Essas questões filosóficas nasceram na infância de Jung, revolvendo toda uma rica e profunda vida interior. Relacionar-se com questionamentos existenciais e com aspectos inconscientes desde a infância conferiu a Jung um repertório vivencial que lhe fomentou a evolução de sua obra psicológica. Visões, sonhos e fantasias foram fontes imagéticas de experiências e reflexões, havendo, assim, privilegiado lugar dessa dimensão estética na construção do pensamento junguiano.

2.2 Chegando ao inconsciente

A escolha por qual profissão seguir não foi uma decisão simples. A arqueologia apresentava-se como a opção de destaque para Jung, fundada no entusiasmo pelas antigas civilizações do Egito e da Babilônia. Nutria, de igual modo, interesse pelos conhecimentos em história e filosofia, contudo, mostrava crescente disposição aos estudos em ciências naturais, opção que se confirmou após dois sonhos que foram interpretados por Jung como indicadores da sua escolha.

Diante das limitações materiais pela necessidade de cursar uma faculdade localizada na Basileia, cidade onde morava ao término do colegial, Jung opta pelo curso de Medicina. Com o desenvolvimento dos estudos, recebe uma proposta de especialização em medicina interna, mas uma inesperada leitura do *Manual de Psiquiatria* de Richard von Krafft-Ebing,

¹²⁴ Ibidem. p. 85.

¹²⁵ Ibidem. p. 85.

que aborda a presença do aspecto da subjetividade na psiquiatria, o faz optar por esta área, conforme trecho de *Memórias*:

Compreendi que não poderia ter outra meta a não ser a psiquiatria. Somente nela poderiam confluir os dois rios do meu interesse, cavando seu leito em um único percurso. Lá estava o campo comum da experiência dos dados biológicos e dos dados espirituais, que até então eu buscara inutilmente. Tratava-se, enfim, do lugar em que o encontro da natureza e do espírito se torna realidade¹²⁶.

Uma vez concluídos os estudos na faculdade de Medicina, Jung ingressa na clínica psiquiátrica Burghölzli da universidade de Zurique, sob direção de Eugen Bleuler. No curso de sua atuação, percebe que seus colegas da área estavam mais interessados no diagnóstico, nos sintomas e nos dados estatísticos, sem levar em consideração o paciente como um ser humano ou como uma individualidade. Essa divergência de interesses é ainda mais acentuada pela sua constante preocupação em conhecer o que se passava no espírito e na psicologia dos pacientes psiquiátricos.

Para elaboração de sua dissertação, Jung havia estudado os trabalhos de Frederic Myers, William James e, com especial ênfase por sua transformadora influência, Théodore Flournoy. Este último revelou um inovador caminho a Jung através de sua publicação sobre um olhar integralmente direcionado à perspectiva psicológica acerca dos fenômenos espirituais. Segundo Sonu Shamdasani¹²⁷, esses autores sustentavam que essas experiências espirituais estudadas proporcionavam profundos *insights* a respeito da psique humana.

Mais tarde, fundamentado nos estudos que despontavam à época, Jung assumiu juntamente com Franz Riklin uma pesquisa realizada no hospital Burghölzli. O experimento tratava-se de associações linguísticas, originalmente pensado para auxiliar nos diagnósticos diferenciais, para o qual não funcionou. Contudo, a pesquisa fez emergir a observação das reações e de tempo prolongado nas respostas dos pacientes, apontando para temáticas carregadas de afeto, desenvolvendo-se na ideia geral dos complexos, detalhada no volume 2 das Obras Completas, denominado *Estudos Experimentais* (1904). Esta pesquisa contribuiu para que Jung se tornasse uma das “estrelas ascendentes da psiquiatria”¹²⁸.

Jung ampliou a ideia dos complexos e se afastou dos métodos experimentais estatísticos que, em sua concepção, se mostravam limitantes para a psicologia e psiquiatria que se desenvolvia. Esse é um traço que se expressará na sua obra psicológica mais à frente como crítica ao cientificismo materialista.

¹²⁶ Ibidem. p. 122.

¹²⁷ SHAMDASANI, S. Introdução. In: JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 7.

¹²⁸ Ibidem. p. 9.

Interessado no estudo do inconsciente, Jung aproxima-se da teoria freudiana que se desenvolvia na época, quando envia a Freud um livro de sua autoria, qual seja, *Psicologia da demência precoce* (1907) (posteriormente chamada de esquizofrenia), dando início ao contato entre eles e ao desenvolvimento de uma colaboração. Eugen Bleuler, diretor do Burghölzli, leva a psicanálise freudiana ao hospital. O trabalho conjunto de Bleuler e Jung torna o Burghölzli o centro do movimento psicanalítico, difundindo a psicanálise no mundo psiquiátrico alemão¹²⁹.

No decorrer dos anos, Jung decidiu se afastar de Freud motivado por divergências existentes desde os primeiros diálogos, mas que foram gradativamente emergindo e se tornando de difícil conciliação, culminando no rompimento da relação a partir do momento em que Jung decidiu não renunciar a seus estudos próprios.

Os pontos centrais nessas divergências eram as concepções junguianas de que a energia psíquica se manifesta para além da sexualidade, assim como o entendimento epistemológico do inconsciente, compreendida por Jung como uma fonte criadora da psique, e não redutivamente como um destino de conteúdos reprimidos da consciência, entre outras questões decorrentes desses pressupostos.

Durante a escrita de *Transformações e símbolos da libido* (1911 – 1912), no qual Jung desenvolve ideias autônomas a respeito do conceito de libido e de outros elementos fundamentais da psique, incluindo a mitologia e a simbologia, estava convencido de que este livro marcaria o fim da amizade com Freud. Jung lhe envia uma carta no dia 03 de março de 1912, citando um trecho de Nietzsche:

Deixe Zaratustra falar por mim: “Alguém recompensa mal um professor se continua sendo apenas como um aluno. E por que, então, vós não deveríeis dar um puxão em meus louros? Vós me respeitais; mas, e se um dia o vosso respeito cair? Tomai cuidado para que uma estátua caindo não vos mate! Vós não procurais a vós mesmos quando me encontrastes. Assim fazem todos os crentes. Agora eu vos ordeno que me percais e encontreis a vós mesmos; e só quando vós todos me tiverdes negado, eu retornarei a vós”¹³⁰.

Nessa conjuntura, Jung já havia, em 1909, deixado o seu cargo no hospital Burghölzli, a fim de voltar-se à sua ascendente atividade clínica e à pesquisa em seus particulares temas de interesse, como mitologia e religião, que originaram o livro *Transformações e símbolos da libido*¹³¹. Na sequência, desligou-se da Associação Psicanalítica Internacional, na qual fora o

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ JUNG C. G. *apud* SHAMDASANI, S. C. G. *Jung: Uma biografia em livros*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 60.

¹³¹ SHAMDASANI, S. Introdução. In: JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

primeiro a ocupar o cargo de presidente, e do exercício da docência na Universidade de Zurique.

O processo de desvencilhamento das instituições ensejou um contexto para dedicar-se com afinco a uma investigação de seu caminho interior, o qual foi considerado no capítulo de *Memórias* o período em que se estabeleceu o seu *confronto com o inconsciente*, culminando nos conteúdos registrados no *Livro Vermelho*. No rastro desse inconsciente, von Franz relembra uma origem longínqua:

Mas o que é de fato esse inconsciente que teve um papel tão amplo e imprevisível na vida e na obra de Jung? Na realidade, trata-se apenas de uma moderna expressão técnica para uma experiência interior que nasceu com a humanidade, a experiência que ocorre quando algo estranho e desconhecido toma conta de nós a partir de dentro de nós mesmos; quando as ações e forças interiores mudam subitamente nossa vida; quando sonhamos, temos inspirações e vislumbres que sabemos não terem sido “construídos” por nós, mas que vieram a nós a partir de uma psique “exterior” e abriram seu caminho até a consciência¹³².

Diante dessas circunstâncias cercadas de experiências impulsionadas pelo confronto com o inconsciente e pela escrita dos conteúdos do *Livro Vermelho*, Jung dedicou anos de estudo para elaborar o material manifesto do inconsciente. Embora tenha vivenciado um amplo espectro de imagens por meio de sonhos, visões e fantasias, foram necessárias décadas de muito estudo e trabalho para compreender seus conteúdos em seu aspecto psicológico, conforme relata:

Foram necessários 45 anos para elaborar e inscrever no quadro de minha obra científica os elementos que vivi e anotei nessa época da minha vida. [...] Mas encontrei essa torrente de lava e a paixão nascida de seu fogo transformou e coordenou minha vida. Tal corrente de lava foi a matéria-prima que se impôs e minha obra é um esforço, mais ou menos bem-sucedido, de incluir essa matéria ardente na concepção do mundo de meu tempo. As primeiras fantasias e os primeiros sonhos foram como que um fluxo de lava líquida e incandescente; sua cristalização engendrou a pedra em que pude trabalhar¹³³.

Nessa construção de sua obra, Jung foi fortemente orientado pelo olhar psicológico, desenvolvendo estudos que abrangeram as mais distintas formas de saber, como a mitologia, a alquimia, a filosofia oriental e ocidental, a física moderna, a arte, o estudo sobre os símbolos, o estudo comparado das religiões. Essa característica peculiar de sua abordagem destaca as ideias originais de Jung que se debruçaram sobre o ser humano em sua integralidade. Como consequência, a repercussão de seus conceitos e formulações conquistou uma rara

¹³² VON FRANZ, M. L. C. G. *Jung: seu mito em nossa época*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 13.

¹³³ JUNG, C. G. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 204.

capilaridade, visto que seu trabalho reverberou e influenciou diversas áreas para além da psicologia, como a física, a antropologia, a etnologia, a teologia¹³⁴.

Jung instaurou um pensamento à frente de seu tempo, construindo uma obra profunda e detalhada, com grau de complexidade e dimensão alinhados ao desafio de estudar a psique. Nesse sentido, Marie-Louise von Franz, ao comentar a respeito do caráter pioneiro da obra junguiana, assinala que, em sua obra psicológica, “o inconsciente foi intensamente ativado [...] visto que Jung foi o primeiro a descobrir a espontaneidade criativa do inconsciente e a segui-la conscientemente”¹³⁵.

A pesquisa empreendida por Jung em relação à psique inconsciente expande os estudos em direção a uma noção de psique coletiva, uma vez que, a seu ver, “não é apenas o indivíduo isolado quem está sujeito à enfermidade psíquica como resultado de uma atitude errônea para com o inconsciente; a mesma coisa pode acontecer a nações inteiras”¹³⁶.

O que se apresenta de forma tão natural para a psicologia analítica fundada por Jung, isto é, a abertura para a vida inconsciente, foi considerado como obstáculo por intelectuais racionalistas. Contudo, Jung argumenta que declinar quanto à existência do inconsciente seria admitir que nos dias de hoje teríamos o total conhecimento da psique. Esta reflexão provocativa, nas palavras de Jung, é uma “suposição evidentemente tão falsa quanto a pretensão de que sabemos tudo a respeito do universo físico. Nossa psique faz parte da natureza, e o seu enigma é, igualmente sem limites”¹³⁷.

Em consonância a isso e em contraposição à rígida tendência racionalista, a necessidade epistemológica contemporânea é de renunciar à busca de uma verdade absoluta e permanente, admitindo a relatividade do conhecimento científico. Segundo von Franz, “os físicos atômicos limitam-se, já há muito tempo, em descrever a matéria em vez de defini-la – e é chegada a hora de a psicologia avançar de forma semelhante” e nessa linha continua:

Não temos condições de afirmar o que quer que seja acerca da natureza última desses fenômenos, pela simples razão de que a psique que os observa é a mesma psique que produz a experiência. Por honestidade, portanto, devemos resignar-nos com a tentativa de organizar e descrever essas experiências sem nada concluir de modo definido [...] Pode-se dizer que a compreensão junguiana do inconsciente marca o fim do racionalismo científico do século XIX¹³⁸.

¹³⁴ VON FRANZ, M. L. C. G. *Jung: seu mito em nossa época*. São Paulo: Cultrix, 1997.

¹³⁵ *Ibidem*. p. 12.

¹³⁶ *Ibidem*. p. 12.

¹³⁷ JUNG, C. G. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, C. G. (Org.). *O homem e seus símbolos*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2008. p. 22.

¹³⁸ VON FRANZ, M. L. C. G. *Jung: seu mito em nossa época*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 14.

Alinhado nesta perspectiva, Jung reconhece os limites das observações e formulações científicas, advertindo que haveria aspectos da psique inconsciente que não seriam alcançados. Esse domínio desconhecido e inapreensível foi por Jung designado de inconsciente psicóide, que pode ser discernido do inconsciente psíquico, uma vez que é qualificado como incognoscível. Portanto, numa perspectiva junguiana aplicada ao campo psicológico, nem a psique nem a natureza se sujeitam a uma definição que as abranja em sua integralidade e de modo imutável. Caberia a nós tão somente o alcance da observação, buscando descrever seus funcionamentos¹³⁹. É sob esse ângulo que Jung descreve a natureza da psique.

2.3 A natureza criativa da psique

As pesquisas sobre a psique e o campo inconsciente mostram-se em uma extensão e profusão tão ampla a ponto de revelar que há conteúdos inalcançáveis. Assim, Jung fundamentou seu trabalho nos fatos psicológicos que pôde observar de forma empírica, por meio de uma interpretação amplificadora e construtiva, entendida como uma interpretação simbólica, que nomeou de método sintético-hermenêutico¹⁴⁰, em contraposição aos métodos analítico-redutivos empregados na época.

Em seus anos de prática e pesquisa profissional, em meio a suas autoexperimentações registradas na produção do *Livro Vermelho*, Jung passou a identificar uma vigorosa expressão imagética da psique, em manifestações de referências mitológicas e de forte carga simbólica. Nessa pesquisa, deparou-se com conteúdos da psique de traço inconsciente coletivo, onde se observaram funcionamentos instintivos e arquetípicos, ambos os quais são entendidos como fenômenos coletivos e sem origem na experiência individual. Essas características fazem com

¹³⁹ JUNG, C. G. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, C. G. (Org.). *O homem e seus símbolos*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2008. p. 22.

¹⁴⁰ Privilegiador da compressão simbólica e das particularidades individuais, mantendo especial atenção para a união de fatores conscientes e inconscientes e para um olhar prospectivo, o método sintético-hermenêutico, também reconhecido como método construtivo, é o empregado por Jung, conforme esclarece no § 399 da obra *Psicogênese das doenças mentais* (1906/2015): “A psique humana é somente em parte algo *passado* e como tal sujeito ao ponto de vista causal. Por outro lado, porém, a psique é um *devir*, que apenas pode ser entendido de modo *sintético* ou *construtivo*. O princípio de causalidade investiga apenas de que maneira essa psique se tornou o que é agora, tal como ela hoje se apresenta. A perspectiva construtiva, ao contrário, pergunta como se pode construir uma ponte entre esta psique e o seu futuro”.

que essa camada da psique coletiva se diferencie tanto do estrato inconsciente pessoal quanto da função consciente da psique¹⁴¹.

Se o inconsciente pessoal é majoritariamente formado por complexos, o inconsciente coletivo é composto por instintos e, predominantemente, por arquétipos. O arquétipo em si é um fator psicóide, dotado de natureza inacessível pela consciência, despontando como um “princípio formador da força instintiva”¹⁴². Trata-se de formas preexistentes e virtuais na psique coletiva, que se apresentam de maneira universal, cuja existência não encontra restrições de tempo e espaço¹⁴³.

Na obra *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (1933-1955/2014), Jung fez extensa investigação sobre esse funcionamento inconsciente. Os arquétipos podem também ser identificados a partir dos motivos ou temas que se repetem nas mitologias das mais variadas sociedades e culturas, resumidamente definidos como mitologemas.

Esse conceito é prévio a Jung, sendo trabalhado epistemologicamente por outros campos do saber, como a sociologia, e antropologia e o estudo comparado das religiões e das mitologias. Jung baseou-se em quatro autores principais, a saber, Levy Brühl com o conceito das *représentations collectives*, Hubert e Mauss com a definição de “categorias da imaginação” e Adolf Bastian com a ideia de “pensamentos elementares” ou “primordiais”. Jung observou que o arquétipo se distingue da imagem arquetípica. Enquanto o primeiro é qualificado como um elemento formal e virtual, uma matriz recipiente ou uma disponibilidade de percepção inconsciente, o segundo, como ideia ou imagem, será relacionado às “variantes de motivos individuais”¹⁴⁴.

Um dos primeiros casos clínicos documentados de Jung¹⁴⁵ para a formulação do conceito de inconsciente coletivo envolveu, em 1906, um paciente diagnosticado com esquizofrenia desde sua juventude, o qual pendulava a cabeça de um lado para o outro

¹⁴¹ JUNG, C. G. OC 9/1, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. §§ 1 a 9.

¹⁴² Idem. OC 8/2, *A natureza da psique*. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. § 416.

¹⁴³ Idem. OC 9/1, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. §§ 89 e 90.

¹⁴⁴ Idem. OC 18/1, *A vida simbólica*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. § 578. No §14 da obra *Natureza da Psique*, Jung cita a expressão “imagem arquetípica”, sendo muito utilizada por Nise da Silveira (1997, p. 69): “Seja qual for sua origem, o arquétipo funciona como um nódulo de concentração de energia psíquica. Quando essa energia, em estado potencial, se atualiza, toma forma, então teremos a *imagem arquetípica*. Não poderemos denominar essa imagem de arquétipo, pois o arquétipo é unicamente uma virtualidade”. Já na obra *Vida Simbólica*, Jung afirma que os conteúdos inconscientes apresentam “grande número de variantes de motivos individuais, chamadas imagens arquetípicas. Devem seu nome ao fato de poderem ser seguidas muitas vezes até suas raízes arcaicas, isto é, até documentos da mais antiga pré-história ou até às ‘*représentations collectives*’ das sociedades primitivas” (2015, §578). Na obra *Natureza da Psique*, Jung tece considerações sobre a irrepresentatividade do arquétipo e seus efeitos observáveis como temas e mitologemas, os quais chamou de representações arquetípicas (2011, §§ 414 a 417).

¹⁴⁵ Idem. OC 9/1, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

enquanto piscava os olhos para o sol. O paciente relatava que via um pênis saindo do sol e que este acompanhava seu movimento, e assim se originava o vento.

Quatro anos depois, em 1910, ao estudar mitologia, Jung se depara com uma obra publicada somente naquele ano que descrevia liturgias de Mitra semelhantes, em movimento e em significado, ao comportamento do paciente. Haveria nos textos mitológicos mitraicos o relato de um tubo que saía do sol e que era a origem do vento a oeste ou a leste, figurando uma face que se movia nas direções do vento.

Essa correlação entre o caso clínico testemunhado na Suíça e o conteúdo mitológico produzido séculos antes, sem relação causal direta ou consciente, suscitou a Jung seu método de investigação. O paciente citado neste caso sofria de delírios com constante teor religioso, bem como observou-se um sentimento de grandeza em sua atitude, certamente, sentia-se o próprio deus Sol, criando o vento com o movimento da sua cabeça.

Jung ainda identificou essas imagens mitológicas em outras referências, onde a “transformação ritual na divindade é testemunhada por Apuleio, nos mistérios de Ísis, sob a forma de uma apoteose solar [...] o espírito gerador (*pneuma* é vento), que flui do deus Sol para dentro da alma, fecundando-a”¹⁴⁶ e em algumas pinturas medievais sobre a cena da Anunciação que é representada por algo tubular ligando o trono de Deus ao ventre de Maria, e uma pomba em descida pelo tubo representando o vento fecundador do espírito santo.

Quanto a essa temática, faz-se necessário um comentário sobre uma importante contribuição do trabalho de Nise da Silveira, largamente documentado no livro de sua autoria *Imagens do Inconsciente*, onde registrou a produção criativa dos pacientes do Centro Psiquiátrico Pedro II. Decorrente da colaboração mútua entre Nise e Jung, que se comunicavam por correspondências, a produção ocorrida no Centro Psiquiátrico do Rio de Janeiro foi, a convite de Jung, exposta no II Congresso Internacional de Psiquiatria, em Zurique, em 1957. Jung percorreu toda a exposição, dedicando especial atenção às mandalas pintadas pelos pacientes brasileiros, conforme registro da Figura 01.

Em certo trecho do livro *Imagens do Inconsciente*, Nise escreve sobre o caso de Jung acima mencionado e descreve a produção em pintura de seu próprio paciente, relatando de forma surpreendente “o aparecimento de imagens do *falus* do sol na pintura de um esquizofrênico brasileiro, internado no Centro Psiquiátrico Pedro II, Rio de Janeiro”¹⁴⁷. Quanto ao comentário de seu paciente sobre o conteúdo produzido, Nise relata que:

¹⁴⁶ Ibidem. §§ 105 a 110.

¹⁴⁷ SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 150.

“O sopro de meu nariz muda qualquer circunstância”. Ele se identifica ao sol e seu sopro, ou seja, o vento a que dá origem, produz efeitos poderosos, “muda qualquer circunstância”. Essas representações plásticas condensam três imagens arquetípicas de enorme força nas religiões arcaicas. Sol, *falus*, vento. Vento é a forma original da palavra espírito – no grego e no hebreu, a mesma palavra designa o vento e o espírito. É uma maneira de manifestação do divino. O vento chega à Terra através do tubo, do *falus*, órgão criador do deus Sol, o deus arcaico propiciador de vida¹⁴⁸.

Esse motivo ou forma preexistente, pertinente à sua identificação com o deus Sol, passa a ser, tal qual um mitologema, objeto de constante retratação na produção criativa desse paciente, conforme ilustra a Figura 02, imagem de um de seus quadros.

Outro fator criativo da psique está relacionado às forças motivadoras do processo psíquico: os instintos¹⁴⁹. Jung considera que, no âmbito psicológico, pode-se identificar cinco grupos principais de fatores instintivos: a fome, a sexualidade, a atividade, a reflexão e a criatividade¹⁵⁰.

Observa que a criatividade se inclui neste grupo porque, embora compreenda o instinto como um sistema estável, organizado e propenso à repetição, nota-se no indivíduo uma robusta capacidade de criar. E acrescenta uma segunda explicação sobre seu funcionamento:

Usamos a expressão instinto criativo, porque este fator se comporta dinamicamente, pelo menos à semelhança de um instinto. É compulsivo, como um instinto, mas não é universalmente difundido nem é uma organização fixa e herdada invariavelmente. Prefiro designar a força criativa como sendo um fator psíquico de *natureza semelhante à do instinto*. Na realidade, há íntima e profunda relação com os outros instintos, mas não é idêntico a nenhum deles¹⁵¹.

Nessa acepção, a criatividade reflete uma necessidade inata do indivíduo por criar e, sendo a criatividade um elemento de natureza semelhante à do instinto, todo indivíduo é movido a produzir o novo.

Outra forma de manifestação da criatividade pode ser encontrada nos textos de Jung sendo observada como um complexo autônomo, denominado, neste caso, complexo criativo.

¹⁴⁸ Ibidem. p. 152.

¹⁴⁹ Em *A natureza da psique*, Jung escreve sobre os instintos: “Os fatores psíquicos que determinam o comportamento humano, são, sobretudo, os *instintos* enquanto *forças motivadoras* do processo psíquico” (§ 233), e continua, “o instinto como fator extrapsíquico desempenharia o papel de mero estímulo. O instinto como fenômeno *psíquico* seria, pelo contrário, uma assimilação do estímulo a uma *estrutura psíquica complexa* que eu chamo *psiquificação*. Assim, o que eu chamo simplesmente instinto seria um dado já psiquificado de origem extrapsíquica” (§234). Portanto, quando Jung fala de instinto neste contexto, considera-se um instinto modificado, um instinto psiquificado, que “ocasionalmente chega a ficar sem sua característica mais essencial, que é a compulsividade, porque já não é mais um fato extrapsíquico inequívoco, mas uma modificação ocasionada pelo encontro com o dado psíquico” (§235).

¹⁵⁰ JUNG, C. G. OC 8/2, *A natureza da psique*. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. §§ 235 a 251.

¹⁵¹ Ibidem. § 245.

Figura 1 – Nise da Silveira e C. G. Jung: II Congresso Internacional de Psiquiatria, Zurique - 1957



Fonte: <http://www.ccms.saude.gov.br/nisedasilveira/encontro-com-jung.php>. Foto: Almir Mavignier.

Figura 2 – Pintura de Carlos Pertuis: Guache sobre papel, 44,5 x 61,4cm, outubro de 1949



Fonte: SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 150.

Complexo, ou complexo autônomo, é compreendido como um fenômeno inconsciente, predominantemente compondo o inconsciente pessoal. Trata-se de uma imagem particularizada pela forte carga emocional constelada em elevada quantidade de energia psíquica. Em razão dessa característica, os complexos possuem alto grau de autonomia, atuando acima da vontade na esfera consciente.

Jung comenta de forma engenhosa que nós imaginamos que temos complexos, contudo, ele nos alerta que, em verdade, são os complexos que nos têm. Os complexos podem ser reconhecidos pela consciência em seu aspecto intelectual, entretanto, somente podem ser ajustados a partir de uma experiência emocional daquele conteúdo específico, no âmbito da qual ele seja posteriormente compreendido e integrado¹⁵².

Nesse sentido, segundo Jung, “o complexo criativo compartilha essa peculiaridade com todos os outros complexos autônomos”¹⁵³. Cumpre ressaltar que a condição específica do complexo criativo não representa um caráter patológico em si, mas sim uma característica normal da psique.

Refletindo sobre a relação entre a criatividade e o conceito de fantasia¹⁵⁴, é possível encontrar na obra *Tipos Psicológicos* (1921/2013) de Jung escritos acerca dos processos e funções da psique, onde afirma que “a psique cria a realidade todos os dias. A única expressão que me ocorre para designar esta atividade é *fantasia*”¹⁵⁵, conceito este que desponta na psicologia analítica como “a expressão mais clara da atividade específica da psique”¹⁵⁶.

¹⁵² Ibidem. § 200.

¹⁵³ Idem. OC 15, *O espírito na arte e na ciência*. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. § 122.

¹⁵⁴ O termo fantasia aqui utilizado refere-se à atividade imaginativa. No livro *Tipos Psicológicos* (1921/2013), a título de glossário, Jung destina os parágrafos 799 a 810 para descrever o que observou por fantasia, a qual pode ser vista em aspecto fantasma ou atividade imaginativa. Para os propósitos gerais desta dissertação, recorreu-se à ideia de fantasia em seu segundo aspecto. Nesses parágrafos Jung faz uma distinção de fantasia ativa e passiva. A primeira “não deve sua existência unilateralmente a um processo inconsciente, intenso e contraditório, mas também à disposição da atitude consciente de assumir os indícios ou fragmentos de relações inconscientes [...] e, por meio de uma associação de elementos paralelos, apresentá-los numa forma visual plena” (§801), trata-se de uma participação positiva da consciência. A forma passiva de fantasia “tem origem num processo inconsciente e oposto à consciência” (§800), trazendo muitas vezes “o selo de doentia, ou ao menos, de anormal” (§802). Enquanto a fantasia passiva “precisa sempre de uma crítica consciente, caso contrário fará valer sempre o ponto de vista unilateral da oposição inconsciente”, a “fantasia ativa, como produto, por um lado, de atitude consciente não oposta ao inconsciente e de processos inconscientes, por outro, e que se comporta em relação à consciência de forma compensadora, e não opositora, não precisa dessa crítica, mas apenas de *compreensão*” (§802). Ressalta-se que Jung emprega os vocábulos *fantasia* e *imaginação* com sentidos equivalentes, entretanto, nas Conferências de Tavistock, ocorridas em 1935, diferenciou esses termos, afirmando que “realmente prefiro o termo ‘imaginação’ à ‘fantasia’”, por considerar que a fantasia possui um aspecto fantasma, de impressão passageira e de superfície pessoal e consciente e que, por sua vez, a imaginação tem caráter ativo e possui propósitos criadores (JUNG, 1935/2015, §396). Nesta dissertação, os termos utilizados estarão de acordo com a obra de referência que fundamenta sua aplicação, em busca de preservar o sentido original em que foram escritos.

¹⁵⁵ JUNG. C. G. OC 6, *Tipos psicológicos*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. § 73.

¹⁵⁶ Ibidem. § 73.

Jung, nesses termos, confere à fantasia relevância ampla e singular, na qualidade de ato de criação contínua. Destacando seu papel de intermediadora, Jung compreende a fantasia como “aquela que lança a ponte entre as exigências inconciliáveis do sujeito e objeto”¹⁵⁷, e apresenta-se tão abrangente que “não há função psíquica que não esteja inseparavelmente ligada pela fantasia com as outras funções psíquicas”¹⁵⁸.

Dessa forma, a fantasia manifesta-se amplamente no campo da psique justamente pela natureza criadora desta última, uma vez que é “sobretudo a atividade criativa donde provém as respostas de todas as questões passíveis de resposta; é a mãe de todas as possibilidades onde o mundo interior e exterior formam uma unidade viva”¹⁵⁹.

É bastante significativa a referência que Jung faz ao movimento próprio em que a fantasia se evidencia em um fundamento lúdico. Jung valoriza as atividades imaginativas ao elevar o ato de brincar ao patamar da fantasia. Segundo ele, as fantasias não estão restritas à infância, embora nela encontrem terreno fértil, de modo que possa também dinamizar conteúdos da vida adulta, conforme elucidado:

O princípio dinâmico da fantasia é o *lúdico* que também é o próprio da criança e que, por isso, parece incompatível com o princípio do trabalho sério. Mas sem esse brincar com a fantasia, jamais teve origem uma obra criativa. Devemos muitíssimo ao brinquedo com a fantasia. [...] Não devemos esquecer que pode estar precisamente na imaginação de uma pessoa o mais importante dela¹⁶⁰.

Essa importância que Jung atribui à fantasia e à criatividade estão intimamente relacionadas com suas pesquisas sobre os símbolos, compreendidos como elementos que suscitam transformação de energia psíquica. A psique “cria símbolos cuja base é o arquétipo inconsciente e cuja imagem aparente provém das ideias que o consciente adquiriu”¹⁶¹. Dessa forma, o material consciente e inconsciente se unem no símbolo.

O símbolo, para Jung, “pressupõe que a expressão escolhida seja a melhor designação ou fórmula possível de um fato relativamente desconhecido, mas cuja existência é conhecida ou postulada”¹⁶². Nesse sentido, esse fator simbólico costuma apresentar-se de maneira indeterminada e em caráter ambíguo. Corroborando essa conceituação, tem-se que a designação de um elemento conhecido não pode ser considerada um símbolo, mas sim um

¹⁵⁷ Ibidem. § 73.

¹⁵⁸ Ibidem. § 73.

¹⁵⁹ Ibidem. § 73.

¹⁶⁰ Ibidem. § 88.

¹⁶¹ Idem. OC 5, *Símbolos da transformação*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. § 344.

¹⁶² Idem. OC 6, *Tipos psicológicos*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. § 903.

sinal, já que seu significado é direto e reduzido a um elemento específico, porquanto desprovido de um sentido oculto.

O símbolo, como atividade criativa da psique, “é sempre um produto de natureza altamente complexa, pois se compõe de dados de todas as funções psíquicas”¹⁶³. Essa complexidade se expressa no fato de ter uma natureza que não é exclusivamente racional nem inteiramente irracional, mesclando conteúdos fornecidos pelas percepções tanto internas quanto externas.

Como o símbolo possui essa natureza dupla, por ser tanto irracional como racional, vale ressaltar que o símbolo não foi criado conscientemente, tendo sua origem no inconsciente por meio da revelação ou da intuição. Dessa forma, é inegável que o símbolo explicita um conteúdo inconsciente, assim como traduz Jung: “o símbolo vivo formula o fator essencialmente inconsciente e, quanto mais difundido este fator, tanto mais geral o efeito do símbolo, pois faz vibrar em cada um a corda afim”¹⁶⁴.

Essa dificuldade da psique de sustentar de forma paradoxal os conteúdos conscientes e inconscientes decorre da relação compensatória entre esses dois campos. A consciência possui uma característica unilateral, já que necessita de uma direção na vida consciente. A unilateralidade tem seus benefícios e desvantagens decorrentes da compensação de seu oposto, que ocorre no inconsciente, pois, quanto mais essa tensão oposta cresce no inconsciente, mais propenso seu oposto fica de irromper na consciência, não raramente nos momentos mais sensíveis e de maior necessidade de orientação¹⁶⁵.

Como dificilmente os conteúdos conscientes e inconscientes estão em consonância entre si, processa-se a função transcendente como resultado da laboriosa união desses conteúdos, atuando como uma ponte. Desse modo, a função transcendente pode ser vista como uma *operação criativa* da psique. Assim sendo, Jung ainda considera a importância da relação compensatória para a função transcendente, que se estabelece entre consciente e inconsciente, como expressão de um equilíbrio dinâmico entre ambos, sem que haja prevalência unilateral da consciência:

Não se pode fazer isto condenando os conteúdos do inconsciente, mas, pelo contrário, reconhecendo a sua importância para a compensação da unilateralidade da consciência e levando em conta esta importância. A tendência do inconsciente e da consciência são os dois fatores que formam a função transcendente. É chamada

¹⁶³ Ibidem. § 912.

¹⁶⁴ Ibidem. § 910.

¹⁶⁵ Idem. OC 8/2, *A natureza da psique*. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. §§ 132 a 148.

transcendente porque torna possível organicamente a passagem de uma atitude para outra, sem perda do inconsciente¹⁶⁶.

Portanto, percebe-se que um dos elementos centrais pelos quais a psique criativa se expressa são as imagens. A concepção junguiana desta noção de imagem transcende a captação externa pelos sentidos materiais. Imagem é, assim, muito mais uma noção de representação interna, viabilizada em grande medida por uma linguagem poética, do que uma condição de apreensão sensorial do objeto externo, conforme Jung define:

Quando falo, neste livro, de imagem, não entendo o retrato psíquico do objeto exterior, mas uma representação imediata oriunda da linguagem poética, ou seja, a imagem da fantasia que se relaciona indiretamente com a percepção do objeto externo. Essa imagem depende mais da atividade inconsciente da fantasia e, como produto dela, aparece mais ou menos abruptamente na consciência, como espécie de visão ou alucinação, mas sem o caráter patológico desta, isto é, sem fazer parte de um quadro clínico de doença. [...] isto é, nunca toma o lugar da realidade e sempre se distingue da realidade dos sentidos por ser uma imagem “interna”¹⁶⁷.

O significado de uma imagem não terá sua interpretação mais adequada se esta for orientada tão somente sob a égide da consciência, pois incorre no risco de ser tendenciosa à unilateralidade e à racionalidade. Jung alerta para a necessidade de, ao deparar-se com uma imagem, se estabelecer uma interpretação baseada na relação recíproca entre o consciente e o inconsciente, já que a imagem é expressão de ambos, cada um à sua medida e ao seu modo¹⁶⁸.

Os sonhos, na qualidade de criação psíquica espontânea, também produzem símbolos por meio de imagens oníricas. Segundo von Franz, o sonho é tomado como “a mais frequente e mais importante manifestação da dinâmica psíquica de formação de símbolos, desempenha um papel tão central na psicologia de Jung. Ao lado das inspirações e das fantasias involuntárias, o sonho é a real manifestação do espírito”¹⁶⁹, entendendo espírito como esse dinamismo criador de símbolos.

Geralmente, o sonho é o mecanismo utilizado para abrir uma via de acesso ao inconsciente no trabalho com imagens, explicando Jung que “para compreender o sentido de um sonho tenho que me ater tão fielmente quanto possível à imagem onírica¹⁷⁰”, buscando estudar seu contexto global, pois, partindo da observação de que a psique possui um

¹⁶⁶ Ibidem. § 145.

¹⁶⁷ Idem. OC 6, *Tipos psicológicos*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. § 827.

¹⁶⁸ Ibidem. § 829.

¹⁶⁹ VON FRANZ, M. L. C. G. *Jung: seu mito em nossa época*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 76.

¹⁷⁰ JUNG, C. G. OC 16/2, *Ab-reação, análise dos sonhos e transferência*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. § 320.

funcionamento autorregulador, sua expressão simbólica só poderia ter sido expressa por meio daquela imagem específica.

Assim como o corpo precisa ser nutrido, não com um alimento qualquer mas só com aquele que lhe convém, assim a psique tem necessidade do sentido de sua vida; e, além disso, não de um sentido qualquer, mas de imagens e ideias que lhe correspondam naturalmente, a saber, aquelas que lhe são suscitadas pelo inconsciente¹⁷¹.

Essas imagens oníricas são representações do estado atual do inconsciente ou de compensações circunstanciais da consciência. A relevância de seu entendimento e análise é de que “do ponto de vista histórico, foi o estudo dos sonhos que permitiu, inicialmente, aos psicólogos investigar o aspecto inconsciente”¹⁷².

Jung traz a afirmação de que “tudo aquilo que se torna consciente é *imagem* e de que *imagem é alma*”¹⁷³, entendendo, na sua perspectiva, alma como psique. Isso é possível justamente porque parte da premissa empírica de considerar o inconsciente “como um fator criativo, até mesmo como um audacioso inovador”¹⁷⁴. Nesta série de considerações sobre a natureza criativa da psique, podemos evidenciar a dimensão estética manifesta em diversas operações psicológicas, considerada como importância constitutiva do aspecto da vida.

2.4 O caminho ético do processo de individuação

Na tradição filosófica, um tema clássico é sintetizado na afirmação do poeta grego Píndaro: “Torna-te o que tu és”. Na psicologia analítica, esse dito encontra correlato no conceito central do processo de individuação, como a realização de uma totalidade¹⁷⁵ centrada no si-mesmo.

¹⁷¹ Idem. OC 13, *Estudos alquímicos*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. § 476.

¹⁷² Idem. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, C. G. (Org.). *O homem e seus símbolos*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2008. p. 22.

¹⁷³ Idem. OC 13, *Estudos alquímicos*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. § 75.

¹⁷⁴ Idem. OC 16/1, *A prática da psicoterapia*. 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. § 62.

¹⁷⁵ Cumpre esclarecer que, no curso desta dissertação, as referências feitas à totalidade, inclusive na forma adjetiva, como no caso de psique total ou personalidade total, ocorrem a título de totalidade como virtualidade ou como possibilidade múltipla, entendendo o ideal de totalidade como algo inalcançável em sua integralidade. Retomando uma passagem da obra *O eu e o inconsciente*, Jung afirma que “é impossível chegar a uma consciência aproximada do si-mesmo, porque por mais que ampliemos nosso campo de consciência, sempre haverá uma quantidade indeterminada e indeterminável de material inconsciente, que pertence à totalidade do si-mesmo. Este é o motivo pelo qual o si-mesmo sempre constituirá uma grandeza que nos ultrapassa” (1979, §274).

Jung observou a psique como uma totalidade composta por suas funções consciente e inconsciente, apresentando-se em seus estudos a partir de uma organização complexa, entre os quais estão: a camada da consciência, tendo o complexo do eu¹⁷⁶ como seu centro e “sujeito de todos os atos conscientes da pessoa”¹⁷⁷; o inconsciente, dividindo-se em dois campos, que correspondem um ao conteúdo de ordem pessoal e outro a uma psique coletiva; e o si-mesmo, que é evidenciado de forma paradoxal como totalidade da psique e, simultaneamente, centro desta totalidade psicológica. Reafirmando a distinção entre eu e si-mesmo, Jung descreve suas observações:

Entendo o “eu” como um complexo de representações que constitui para mim o centro de meu campo de consciência e que me parece ter grande continuidade e identidade consigo mesmo. Por isso, falo também de complexo do eu. O complexo do eu é tanto um conteúdo quanto uma condição da consciência, pois um elemento psíquico me é consciente enquanto estiver relacionado com o complexo do eu. Enquanto o eu for apenas o centro do meu campo consciente, não é idêntico ao todo de minha psique, mas apenas um complexo entre outros complexos. Por isso, distingo entre *eu* e *si-mesmo*. O eu é o sujeito apenas de minha consciência, mas o si-mesmo é o sujeito do meu todo, também da psique inconsciente. Neste sentido, o si-mesmo seria uma grandeza (ideal) que encerraria dentro dele o eu¹⁷⁸.

A individuação é o *processo* da busca por essa totalidade psicológica, pondo em demanda um diálogo entre esses dois campos, consciente e inconsciente, pela via da integração dos conteúdos desta relação. Assim sendo, a individuação não é um processo de realização do eu ou do centro da consciência, mas sim um processo de realização possível do si-mesmo como centro da totalidade psicológica. Com a didática e a clareza que lhe são próprias, Jung aponta-nos uma sintética definição:

Individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por “individualidade” entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que *nos tornamos o nosso próprio si-mesmo*. Podemos pois traduzir “individuação” como “tornar-se si-mesmo” (*Verselbstung*) ou “o realizar-se do si-mesmo” (*Selbstverwirklichung*)¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Jung, na obra *Aion*, considera o “eu” como “aquele fator complexo com o qual todos os conteúdos conscientes se relacionam [...] pois não há conteúdo consciente que antes não se tenha apresentado ao sujeito” (2013, §1), sendo o eu um fator “impossível de descrever com exatidão” (2013, §3). Na obra *Vida simbólica*, Jung afirma que “o eu é um aglomerado de conteúdos altamente dotados de energia e, assim, quase não há diferença de falarmos de complexos e do complexo do eu” (2015, §149), considerando, dessa forma, o fato de “a chamada unidade da consciência ser mera ilusão” (2015, §151). Ainda nesta obra, cita que “quando falamos de complexo do eu, logicamente o imaginamos ligado a uma consciência, pois o relacionamento dos vários elementos com o centro, em outras palavras, com o eu, é denominado consciência” (2015, §153).

¹⁷⁷ JUNG, C. G. OC 9/2, *Aion*. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. §1.

¹⁷⁸ Idem. OC 6, *Tipos psicológicos*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. § 796.

¹⁷⁹ Idem. OC 7/2, *O Eu e o inconsciente*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1979. § 266.

Conducente ao desenvolvimento da psique total, o processo de individuação está intimamente relacionada com as potencialidades que existem no indivíduo e que a consciência por si só, sem a participação do inconsciente, não tem acesso e fruição. Nesse sentido, levar a efeito esse processo não é tarefa exclusiva nem da consciência nem do inconsciente, mas de ambos em conjunto, o que afasta a hipótese de ser um propósito a cargo apenas da vontade.

Cumpre, de antemão, não confundir as formulações conceituais do processo de individuação e individualismo. Este último sendo uma escolha da vontade do eu consciente em dar ênfase a suas peculiaridades, sem consideração ou em oposição deliberada à coletividade. Em contrapartida, o processo de individuação caminha para uma consideração adequada das qualidades individuais ao relacionar-se com o fator social ou coletivo¹⁸⁰. Não obstante, há momentos do processo em que surge a necessidade de afastamento e diferenciação da psique coletiva, para, posteriormente, se relacionar com o coletivo de modo congruente. Nesse entendimento, a individuação é um processo de integração e de relação, sem que haja uma valoração entre esses dois aspectos, como descreve Jung:

O processo de individuação tem dois aspectos fundamentais: por um lado, é um processo interior e subjetivo de integração, por outro, é um processo objetivo de relação com o outro, tão indispensável quanto o primeiro. Um não pode existir sem o outro, muito embora, seja ora um, ora o outro desses aspectos que prevaleça¹⁸¹.

No caminho da individuação, ocorre um processo de diferenciação pelo qual o indivíduo passa em face à coletividade na qual está inserido. É nesse sentido que a individuação se apresenta na qualidade de um processo gradual de separação da psique coletiva, em busca desse centro interior que Jung denomina si-mesmo. Tratando da estreita ligação entre o caminho da individuação e o desenvolvimento da personalidade, Jung afirma que “a individuação, em geral, é o processo de formação e particularização do ser individual e, em especial, é o desenvolvimento do indivíduo psicológico como ser distinto do conjunto, da psicologia coletiva”¹⁸², e conclui: “é portanto um processo de diferenciação que objetiva o desenvolvimento da personalidade individual”¹⁸³.

Jung, em sua publicação intitulada *A Vida Simbólica* (1957/2015), adverte que “o fato psicológico de que, enquanto podemos constatar, a individuação é um fenômeno natural e, de certa forma, um objetivo inevitável [...] não é uma invenção do homem, mas é a própria

¹⁸⁰ Ibidem. §§ 267 - 268.

¹⁸¹ Idem. OC 16/2, *Ab-reação, análise dos sonhos e transferência*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. § 448.

¹⁸² Idem. OC 6, *Tipos psicológicos*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. § 853.

¹⁸³ Ibidem. § 853.

natureza que produz sua imagem arquetípica”¹⁸⁴. O reconhecimento da individuação como um processo natural significa que ela tem início e cumprirá seu curso independente da vontade do estrato consciente. Contudo, a personalidade total¹⁸⁵ da psique, em seu desenvolvimento possível, pode ser explorada de forma ativa quando existe uma decisão consciente de partilha desse processo de caminho próprio¹⁸⁶. Por esse ângulo, Jung reitera que “se faltar a necessidade, esse desenvolvimento não passará de uma acrobacia da vontade; se faltar decisão consciente, o desenvolvimento seria apenas o automatismo indistinto e inconsciente”¹⁸⁷.

Sem recorrer a uma visão utópica do processo, Jung elucida que “a personalidade, no sentido da realização total de nosso ser, é um ideal inatingível”¹⁸⁸. Nessa linha, contudo, pondera acerca da necessidade de mantê-lo como objetivo e horizonte, uma vez que se observa um movimento autorregulador da psique que busca viver esta experiência de totalidade possível. Isso porque “a meta só importa enquanto ideia; o essencial, porém, é o *opus* (a obra) que conduz à meta: ele dá sentido à vida enquanto esta dura. [...] consciente e inconsciente cooperam para que esta meta seja atingida”¹⁸⁹. E completa descrevendo o caminho difícil dessa constante construção:

Atingir a personalidade não é tarefa insignificante, mas o melhor desenvolvimento possível da totalidade de um indivíduo determinado. Não é possível calcular o número de condições que devem ser satisfeitas para se conseguir isso. Requer-se para tanto a vida inteira de uma pessoa, em todos os seus aspectos biológicos, sociais e psíquicos. Personalidade é a realização máxima da índole inata e específica de um ser vivo em particular. Personalidade é a obra a que se chega pela máxima coragem de viver, pela afirmação absoluta do ser individual, e pela adaptação, a mais perfeita possível, a tudo o que existe de universal, e tudo isto alinhado a máxima liberdade de decisão própria¹⁹⁰.

Segundo Jung, o indivíduo que segue uma lei própria ou uma voz interior sofre consequências diante da coletividade massificada, sentindo-se “diferente e isolado, porque decidiu seguir aquela lei que veio ao seu encontro e brotou de seu próprio íntimo. ‘Sua própria

¹⁸⁴ Idem. OC 18/2, *A vida simbólica*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. § 1.641.

¹⁸⁵ A respeito da personalidade total ou global, Jung, na obra *Aion*, afirma que “é evidente que o fenômeno global da personalidade não coincide com o eu, isto é, com a personalidade consciente [...] Por isso propus que a personalidade global que existe realmente, mas que não pode ser captada em sua totalidade, fosse denominada *si-mesmo*” (2013, §§ 8 e 9).

¹⁸⁶ Idem. OC 17, *O desenvolvimento da personalidade*. 14. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. “A personalidade jamais poderá desenvolver-se se a pessoa não escolher *seu próprio caminho*, de maneira consciente e por uma decisão consciente e moral” (§ 296).

¹⁸⁷ Ibidem. § 296.

¹⁸⁸ Ibidem. § 291.

¹⁸⁹ Idem. OC 16/2, *Ab-reação, análise dos sonhos e transferência*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. § 400.

¹⁹⁰ Idem. OC 17, *O desenvolvimento da personalidade*. 14. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. § 289.

lei’, todos dirão. Só ele sabe e só ele pode saber: trata-se *da lei e da designação*”¹⁹¹. Nesse sentido, “o desenvolvimento da personalidade encerra mais do que o simples temor de algo monstruoso e anormal ou do isolamento, indica também: *fidelidade à sua própria lei*”¹⁹².

Nesse entendimento, Barreto¹⁹³ afirma que se pode entender que a dimensão ética da psicologia analítica se manifesta na expressão de uma realização moral perante o si-mesmo, através do processo de individuação. Segundo o autor, “o envolvimento moral nas experiências que constituem o confronto com o inconsciente ocupa o primeiro plano na concepção terapêutica de Jung”, já que “ele define a cura da neurose como uma *realização moral*”¹⁹⁴. Em uma concepção junguiana, a moral individual, que se distingue da moralidade geral ou coletiva, se refere a uma lealdade a si mesmo¹⁹⁵. Assim, deve-se encarar de forma crítica o indivíduo que segue a moralidade coletiva em detrimento da moralidade individual, incorrendo em um moralismo, porquanto em prejuízo do processo de individuação, já que reger-se exclusivamente sob a égide de uma orientação coletiva de vida é o contrário da existência verdadeira¹⁹⁶, sintetizando Jung que “*quanto maior a regulamentação coletiva do homem, maior sua imoralidade individual*”¹⁹⁷.

Nesses termos, a participação do eu consciente passa a ser compreendida como uma questão ética, tendo em vista que caberá ao livre arbítrio a faculdade de contribuir, ou não, para a realização possível desse processo de tornar-se si-mesmo. O complexo do eu, na condição de parcela consciente da decisão ética, não se depara com um juízo simples ou imediato, por ser um percurso que se prolonga e compreende toda a vida e que carrega em si perigos, renúncias e, em larga medida, a disposição para atravessar o sofrimento intrínseco ao processo.

No âmbito de um juízo ético, a escolha de participar representa ao eu pôr-se a serviço de uma orientação íntima do si-mesmo de forma ativa, envolvendo uma postura que transpõe os desígnios naturais do eu. Assim sendo, von Franz explica, a partir de um sentido estrito,

¹⁹¹ Ibidem. § 304.

¹⁹² Ibidem. § 293.

¹⁹³ BARRETO, M. H. *Pensar Jung*. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2012. p. 83 a 101.

¹⁹⁴ Ibidem. p. 87. E reafirma o mesmo autor: “É o próprio processo de individuação que se afigura como uma realização moral na perspectiva de Jung” (2012, p. 91).

¹⁹⁵ A respeito da lealdade a si mesmo, no apêndice da obra *O eu e o inconsciente*, Jung afirma que “quem não possuir esta função moral, que é a fidelidade a si mesmo, nunca se livrará da neurose. Aquele, porém, que a possuir encontrará a saída da neurose” (1979, §498). Em outra passagem, nesta oportunidade da obra *O desenvolvimento da personalidade*, Jung esclarece que “em lugar de fidelidade gostaria de empregar aqui a palavra grega *pístis*. Ela costuma ser traduzida erroneamente por ‘fé’, mas o sentido específico é confiança, lealdade repleta de confiança. A fidelidade à sua própria lei significa confiar nessa lei, perseverar com lealdade e esperar com confiança” (2013, § 296).

¹⁹⁶ PIERI, P. F., *Dicionário junguiano*. São Paulo: Paulus, 2002.

¹⁹⁷ JUNG, C. G. OC 6, *Tipos psicológicos*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. § 856.

que “o processo de individuação só é real se o indivíduo estiver consciente dele e, conseqüentemente, mantendo uma viva ligação com ele [...] em benefício de uma forma de existência mais profunda e fundamental”¹⁹⁸. Em um sentido próximo, Jung afirma: “Sendo inconsciente a individualidade, não há indivíduo psicológico, mas apenas psicologia coletiva da consciência”¹⁹⁹.

Observa-se que a realização moral na psicologia junguiana está ligada ao processo de individuação; essa questão moral, segundo Jung, “não provém de uma colisão com a lei moral geralmente aceita e de certo modo arbitrária, mas de um conflito com o próprio *si-mesmo* (*Selbst*) que, por razões de equilíbrio psíquico, exige que o *déficit* seja compensado”²⁰⁰. E continua:

Sempre que se manifesta um sentimento de inferioridade moral aparece a necessidade de assimilar uma parte inconsciente e também a possibilidade de fazê-lo. Afinal são as qualidades morais de um ser humano que o obrigam a assimilar seu *si-mesmo* inconsciente, mantendo-se consciente, quer pelo reconhecimento da necessidade de fazê-lo, quer indiretamente, através de uma penosa neurose. Quem progredir no caminho da realização do *si-mesmo* inconsciente trará inevitavelmente à consciência conteúdos do inconsciente pessoal, ampliando o âmbito de sua personalidade.²⁰¹

Instaura-se, nesse sentido, um conflito ético quando o eu consciente se encontra desafiado ao se deparar com uma responsabilidade moral que lhe ultrapassa, visto que engloba também uma vida inconsciente. Isso coloca o eu consciente em uma difícil resolução, pois lhe demanda que se posicione considerando a personalidade da psique em sua totalidade consciente/inconsciente, sem negar qualquer um dos dois aspectos. Para Barreto²⁰², se o eu consciente eximir-se desse conflito será por suprimir um dos termos opostos: “quer aderindo ao código moral vigente, quer adotando uma atitude infantil que consiste em descartar-se da responsabilidade da decisão entregando-se ao impulso provindo do inconsciente”²⁰³.

Nesse sentido, ao vivenciar de forma mais consciente os conteúdos advindos do inconsciente, surge uma responsabilidade de elaboração e trabalho a ser dedicado a esse material obtido. Essa postura é inerente à compreensão dessas imagens, possibilitando, desse modo, uma formulação das conseqüências éticas que elas suscitam e a integração dessa experiência à vida e a uma existência em profundidade, assim como Jung reflete em *Memórias*:

¹⁹⁸ VON FRANZ, M. L. O processo de individuação. In: JUNG, C. G. (Org.). *O homem e seus símbolos*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2008. p. 213-214.

¹⁹⁹ JUNG, C. G. OC 6, *Tipos psicológicos*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. § 858.

²⁰⁰ Idem. OC 7/2, *O Eu e o inconsciente*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1979. § 218.

²⁰¹ Ibidem. § 218.

²⁰² BARRETO, M. H. *Pensar Jung*. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2012. p. 93.

²⁰³ Ibidem. p. 93.

Mesmo aquele que adquire uma certa compreensão das imagens do inconsciente, acreditando porém que é suficiente ater-se a tal saber, torna-se vítima de um erro perigoso. Pois quem não sente a responsabilidade ética que seus conhecimentos comportam sucumbirá ao princípio de poder. Disso poderão resultar efeitos destruidores não só para os outros como também para a própria pessoa que sabe. As imagens do inconsciente impõem ao homem uma pesada obrigação. Sua incompreensão, assim como a falta de sentido da responsabilidade ética, privam a existência de sua totalidade e conferem a muitas vidas individuais um cunho de penosa fragmentação²⁰⁴.

Essa elaboração, desenvolvida na obra *A natureza da psique* (1916/2011), pode ocorrer por meio de duas principais tendências que Jung pôde observar, quais sejam, o princípio da formulação criativa e o princípio da compreensão, correspondendo, respectivamente, à elaboração simbólica e ao significado dos conteúdos inconscientes. Na formulação criativa, “os materiais obtidos aumentam e variam, resultando numa espécie de *condensação dos motivos* em símbolos estereotipados, onde predominam os motivos estéticos”²⁰⁵. Por sua vez, no princípio da compreensão, “há uma intensa luta para compreender o *sentido* do produto inconsciente”²⁰⁶. Essas tendências devem ser tratadas cuidadosamente, pois ambas apresentam ressalvas. Arrisca-se na tendência estética a recair em uma “supervalorização do formal ou do valor ‘artístico’ dos produtos da fantasia [...], desviando-a para os problemas puramente estéticos da formulação artística”²⁰⁷, ou seja, o valor artístico exacerbado pode trazer a este material um olhar redutivo, sendo necessário ultrapassá-lo. No que concerne à tendência da compreensão, a cautela deve estar em “supervalorizar o aspecto do conteúdo que está submetido a uma análise e a uma interpretação intelectual, o que faz com que se perca o caráter essencialmente simbólico”²⁰⁸, podendo desviar-se do material produzido.

Jung esclarece que “a formulação estética precisa da compreensão do significado do material, e a compreensão, por sua vez, precisa da formulação estética. As duas se completam, formando a função transcendente”²⁰⁹, o que é imprescindível para que, como uma ponte intermediadora na relação compensatória entre inconsciente e consciente, não haja unilateralidade do segundo em prejuízo ao primeiro, sustentando-os de forma paradoxal. Em sua prática clínica, Jung observou que esses princípios de formulações dos conteúdos

²⁰⁴ JUNG, C. G. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 198.

²⁰⁵ Idem. OC 8/2, *A natureza da psique*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. § 173.

²⁰⁶ Ibidem. § 174.

²⁰⁷ Ibidem. § 176.

²⁰⁸ Ibidem. § 176.

²⁰⁹ Ibidem. § 177.

inconscientes poderiam ser entendidos como manifestações de um processo espontâneo, o qual comenta a seguir:

Observei muitos pacientes cujos sonhos indicavam rico material produzido pela fantasia. Esses pacientes também me davam a impressão de estarem literalmente cheios de fantasias, mas incapazes de dizer em que consistia a pressão interior. Por isto, eu aproveitava uma imagem onírica ou uma associação do paciente para lhe dar como tarefa elaborar ou desenvolver estas imagens, deixando a fantasia trabalhar livremente. De conformidade com o gosto ou os dotes pessoais, cada um poderia fazê-lo de forma dramática, dialética, visual, acústica, ou em forma de dança, de pintura, de desenho ou de modelagem. O resultado desta técnica era toda uma série de produções artísticas complicadas cuja multiplicidade me deixou confuso durante anos, até que eu estivesse em condição de reconhecer que este método era a manifestação espontânea de um processo em si desconhecido, sustentado unicamente pela habilidade técnica do paciente, e ao qual, mais tarde, dei o nome de “processo de individuação”²¹⁰

Nesse sentido, a elaboração estética está a serviço do processo de individuação quando nos debruçamos em seu caráter ético, livrando-nos de uma postura passiva frente às imagens e ao campo inconsciente. Essa passividade, ocorrida quando o sujeito se contenta em apenas receber ou somente registrar o material inconsciente, deve ser vista de forma crítica, uma vez que não acarreta as formulações conscientes e a integração desses conteúdos, bem como a realização moral perante o si-mesmo. “Quando se consegue formular o conteúdo inconsciente e entender o sentido da formulação, surge a questão de saber como o ego se comporta diante desta situação. Tem assim, início a *confrontação entre o ego e o inconsciente*”²¹¹. Segundo Jung, “neste estágio, a condução do processo não está mais com o inconsciente, mas com o ego”²¹². O processo de confrontação deve, assim, conceder o mesmo valor a ambos os aspectos, pois “não justifica apenas o ponto de vista do eu, mas igual autoridade ao inconsciente”²¹³. Dando testemunho de suas vivências que envolviam dinamizar imagens, sobretudo no processo de gênese do *Liber Novus*, e não só concebê-las como um fim em si mesmo, Jung constata que:

Se eu tivesse as fantasias do inconsciente por manifestações artísticas, tê-las-ia contemplado com meu olho interior ou deixado que elas se desenrolassem como um filme. Não seriam mais convincentes do que qualquer percepção dos sentidos e, por outro lado, não teriam despertado em mim qualquer vestígio de dever moral²¹⁴.

²¹⁰ Ibidem. § 400.

²¹¹ Ibidem. § 181.

²¹² Ibidem. § 181.

²¹³ Ibidem. § 185.

²¹⁴ Idem. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016. p. 193.

A estética, portanto, encontra seu lugar de expressão contribuindo para a realização moral do indivíduo, de uma lealdade a si mesmo. Pois as categorias racionais da consciência não são absolutas, assim como cita Jung sobre as produções irracionais e criativas do inconsciente: “muitas vezes as mãos sabem resolver enigmas que o intelecto em vão lutou por compreender”²¹⁵.

O *Livro Vermelho* de Jung é uma forma de elaboração estética das fantasias e imagens acessadas pelo confronto com o inconsciente e uma vivência no processo de individuação. Desse percurso de concepção do *Liber Novus*, que durou quase vinte anos, Jung desenvolveu a técnica da imaginação ativa, uma maneira dialética de se relacionar com conteúdos inconscientes de forma desperta, consciente.

Como explicam von Franz²¹⁶ e Jung²¹⁷, essa técnica é indicada apenas em casos específicos em que o ego ou o eu consciente consiga sustentar a experiência de abertura desse diálogo. Nessa orientação reside um desaconselhamento dirigido aos casos de psicose latente e esquizofrenia. Isso porque o método da imaginação ativa “baseia-se num enfraquecimento deliberado da consciência e de sua influência limitadora ou repressora sobre o inconsciente”²¹⁸. Seu uso é benéfico quando existe grande carga de material inconsciente, a exemplo de sonhos em profusão, ou, no caso contrário, quando o bloqueio de sonhos e fantasias torna essa conexão inconsciente escassa.

A imaginação ativa, conforme detalha von Franz²¹⁹, consiste num esvaziamento da consciência egóica, do fluxo dos pensamentos do ego, acolhendo as imagens inconscientes que são percebidas interiormente, transformando-as em elementos objetivos a fim de estabelecer um diálogo em que possa reagir autenticamente, passando, logo após, a conceder-lhes uma forma – em pintura, escultura, escrita – e conferindo um confronto moral ao material vivenciado. Jung descreve esse método de investigação como um método de introspecção que “consiste na observação do fluxo de imagens interiores: concentra-se a atenção em uma imagem onírica que causa impacto, mas é ininteligível, ou em uma impressão visual, observando-se as mudanças que ocorrem na imagem”²²⁰.

Nesse intuito, cabe esclarecer que essa é uma vivência de autorresponsabilidade, sem programação do que se seguirá mediante esse confronto, onde o indivíduo deve se basear em

²¹⁵ Idem. OC 8/2, *A natureza da psique*. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. § 180.

²¹⁶ VON FRANZ, M. L. *Psicoterapia*. 2. ed. São Paulo, SP: Paulus, 2021. p. 194.

²¹⁷ JUNG, C. G. OC 9/1, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. § 320.

²¹⁸ Ibidem. § 320.

²¹⁹ VON FRANZ, M. L. *Psicoterapia*. 2. ed. São Paulo, SP: Paulus, 2021. p. 203 a 218.

²²⁰ JUNG, C. G. OC 9/1, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. § 319.

sua própria experiência. Von Franz ainda afirma que “a imaginação ativa adequada é um ato criativo de libertação levado a cabo através de símbolos”²²¹, acentuando em conclusão:

Na imaginação ativa de Jung, nós nos curvamos para apanhar cada fragmento de símbolo que nossa psique nos oferece e trabalhamos como ele, visto que, para nós, isso parece ser um rudimento ou uma parte do Si-mesmo – talvez uma parte irreconhecida. De qualquer modo, não existe nenhum comportamento recomendado. Essa maior liberdade é, com efeito, o aspecto mais difícil, mas na minha opinião, o mais valioso do caminho interior junguiano²²².

Diante do exposto, pode-se compreender a dimensão estética como genuinamente ligada ao inconsciente e à totalidade da psique, na forma de criação e organização psíquica e conferindo recursos internos para percorrer o processo de individuação, sobretudo quando consideramos que, nesse transcurso, “nada pode nos poupar do tormento da decisão ética”²²³.

²²¹ VON FRANZ, M. L. *Psicoterapia*. 2. ed. São Paulo, SP: Paulus, 2021. p. 196.

²²² *Ibidem*. p. 199.

²²³ JUNG, C. G. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016. p. 325.

3 OBRAS CRIATIVAS

É inegável que as obras criativas de Jung e Nietzsche, *Livro Vermelho* e *Assim falou Zaratustra*, respectivamente, reverberaram para além de suas áreas de saber e de seu tempo, revelando um caráter que transpõe as vivências pessoais desses autores e as qualifica como obras visionárias, posto que “exprime o inexprimível de uma época”²²⁴.

No livro *O espírito na arte e na ciência*, Jung desenvolve a temática do potencial criador do poeta e do caráter impessoal ou suprapessoal da obra de arte, descrevendo uma distinção entre o modo psicológico de criar e o modo visionário de criar.

A forma psicológica está ligada ao que a consciência genérica conhece, pois a partir dela “nada permanece na sombra, tudo se explica por si mesmo, de modo convincente”²²⁵. Seu conteúdo trata da vida cotidiana, situada, por exemplo, em diversas produções literárias, como romance social, romance de família, romance policial, poemas didáticos. Elas “nunca rasgam a cortina cósmica, nunca explodem os limites das possibilidades humanas”²²⁶, estando ao alcance imediato da apreensão pela consciência, de modo que “nunca sentimos a necessidade de inquirir em que consiste e o que significa”²²⁷.

A forma visionária de criar, por sua vez, se estabelece a partir de uma inversão quanto à forma psicológica. Originada dos abismos de um tempo arcaico e emergente do fundo dos séculos, sua substância fala de um tempo e de um espaço que ultrapassam o cotidiano. A forma visionária “rasga de alto a baixo a cortina na qual estão pintadas as imagens cósmicas, permitindo uma visão das profundezas incompreensíveis daquilo que ainda não se formou”²²⁸. Por veicularem essa natureza de conteúdos, apresentam-se de forma desconhecida, tornando “vivos os sonhos, as angústias noturnas, os pressentimentos inquietantes que despertam nos recantos obscuros da alma”²²⁹. Sobre a obra visionária, Jung descreve sua ambivalência por tratar do horror e da beleza, da sombra e da luz:

Ora a manifestação é demoníaca, grotesca e desarmônica, destruindo valores humanos e formas consagradas, como uma sequência angustiada do eterno caos, crime de lesa-majestade do homem, usando a expressão de Nietzsche, ora irrompe

²²⁴ Idem. OC 15, *O espírito na arte e na ciência*. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. § 153.

²²⁵ Ibidem. § 139.

²²⁶ Ibidem. § 141.

²²⁷ Ibidem. § 143.

²²⁸ Ibidem. § 141.

²²⁹ Ibidem. § 143.

como uma manifestação cujos altos e baixos a intuição humana não pode sondar, ou como beleza que seria vão tentar apreender com palavras²³⁰.

Jung cita como exemplos de visões originárias o *Poimandres*, o *Pastor de Hermas*, Dante, a segunda parte de *Fausto*, as vivências dionisíacas de Nietzsche, os desenhos e poemas de William Blake, a filosofia poética de Jacob Boehme, entre outros²³¹. São obras que exigem vastos comentários e profundas elucidações e, não raro, deixam em seus interlocutores sensações de inquietação e de espanto.

Jung procede a uma salutar distinção entre a obra de arte e o indivíduo criador, isto é, entre a manifestação psicológica na obra de arte e as circunstâncias psicológicas do indivíduo criador. Esta última trata das questões pessoais do poeta, ao passo que a primeira trata da dimensão impessoal em que é constituída. Essa distinção se justifica a fim de evitar um reducionismo do valor da criação à psicologia do criador. Na visão junguiana, a perspectiva sobre ambos se dá a partir de uma ampliação, entendendo que nenhum fator deve ser negado e que entre esses dois aspectos ocorre uma interação recíproca.

Essas realizações visionárias nutrem-se dos conteúdos inconscientes, mais particularmente do extrato impessoal, uma vez que “o que aparece na visão, com efeito, é uma imagem do inconsciente coletivo”²³². Para Jung, “cada época pode ser comparada à alma de um indivíduo”, e, por tocar essa dimensão psíquica suprapessoal, a criação estética pode ser vista como um instrumento educador de sua época, já que “sempre que o inconsciente coletivo se encarna na vivência e se casa com a *consciência da época*, ocorre um ato criador que concerne a toda a época; a obra é, então, no sentido mais profundo, uma mensagem dirigida a todos os contemporâneos”²³³.

A singular figura do artista tem assim sua relevância reconhecida por Nise da Silveira, ao trazer à evidência conteúdos inexprimíveis de uma época, na medida em que, “no mistério do ato criador, o artista mergulha até as fundezas imensas do inconsciente. Ele dá forma e traduz na linguagem de seu tempo as intuições primordiais e, assim fazendo, torna acessíveis a todos as fontes profundas da vida”²³⁴. Essa visão de Nise da Silveira coaduna-se à perspectiva maior de Jung de entender a arte como representativa do “processo de autorregulação espiritual na vida das épocas e das nações”²³⁵.

²³⁰ Ibidem. § 141.

²³¹ Ibidem. § 142.

²³² Ibidem. § 152.

²³³ Ibidem. § 153.

²³⁴ SILVEIRA, N. *Jung: vida e obra*. 16. ed. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1997. p. 143.

²³⁵ JUNG, C. G. OC 15, *O espírito na arte e na ciência*. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. § 131.

Pode-se entender que a incompreensão típica das obras visionárias foi sentida também por Nietzsche, quando expressa que a noção de extemporaneidade caracteriza sua obra. O autor se considerava um homem póstumo, estes “são menos compreendidos do que os temporâneos, mas mais *ouvidos*”²³⁶. Nietzsche denunciava de forma ativa o descaso que havia quanto a suas obras: “Alguma vez nos queixamos de ser mal entendidos, mal conhecidos, confundidos, difamados, mal escutados e ignorados? Eis precisamente a nossa sina [...] e também a nossa distinção”²³⁷. O motivo para tal incompreensão residia nos seus escritos se voltarem a um tempo diferente daquele em que vivia, ao que declarava: “É somente o depois de amanhã que me pertence. Alguns homens nascem póstumos”²³⁸.

Essa ausência de entendimento é uma consequência da sua forte crítica filosófica, da originalidade de suas obras e de “tantos meios artísticos novos, inauditos”, no que se destaca o *Assim falou Zaratustra*. Não nivelou suas ideias à capacidade de compreensão de seus leitores, mas privilegiou que fosse escutado por aqueles que tinham a ressonância de experiência: “Meu Zaratustra, por exemplo, ainda agora procura por eles”²³⁹.

3.1 Nietzsche e *Assim falou Zaratustra*

Filósofo do pluralismo, da dinamicidade, do experimentalismo e do perspectivismo, em Nietzsche, há uma multiplicidade de estilos, valendo-se dos gêneros dissertativo, autobiográfico, poético, aforismo. Cada opção por um distinto estilo oferta ao autor um novo ponto de vista, a partir do qual exerce sua crítica e criação de valores. Nessa concepção, a criação artística da vida, assim como a vivência criativa da filosofia, demandam uma estilística própria:

Uma coisa é necessária. – “Dar estilo” a seu caráter – uma arte grande e rara! É praticada por quem avista tudo o que sua natureza tem de forças e fraquezas e o ajusta a um plano artístico, até que cada uma delas aparece como arte e razão, e também a fraqueza delicia o olhar [...] Pois uma coisa é necessária: que o homem

²³⁶ NIETZSCHE, F. W. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2017. “Máximas e flechas”, § 15.

²³⁷ Idem. *A gaia ciência*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012. § 371.

²³⁸ Idem. *O anticristo e Ditirambos de Dionísio*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das letras, 2012. “Prólogo”.

²³⁹ Idem. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008. “Por que escrevo tão bons livros”, § 4.

atinja a sua satisfação consigo – seja mediante esta ou aquela criação e arte: apenas então é tolerável olhar para o ser humano!²⁴⁰.

Transitar entre estilos textuais tão diversos e únicos, por vezes distantes daqueles elegidos habitualmente pela tradição filosófica ou por ela até desconsiderados, proporciona a Nietzsche, e a seus leitores, um saudável exercício de perspectivismo, colhendo de cada estilo o que só ele pode, por suas idiossincrasias, ofertar. Nesse sentido, Nietzsche escreve que “bom é todo estilo que realmente comunica um estado interior” e assinala:

Direi ao mesmo tempo uma palavra geral sobre minha *arte do estilo*. *Comunicar* um estado, uma tensão interna de *pathos* por meio de signos, incluído o tempo desses signos – eis o sentido de todo estilo; e considerando que a multiplicidade de estados interiores é em mim extraordinária, há em mim muitas possibilidades de estilo – a mais multifária arte do estilo de que um homem já dispôs²⁴¹.

Dar estilo é saber transmitir o que é vivido internamente, um estado interno de sua natureza. Há inspirações, inquietudes, desejos, obstinações, imaginações, lampejos, caprichos, reinações, aspirações, impulsos que só podem ser transmitidos pela arte, que não se permitem abarcar pela escrita sistemática. À comunicação e ressonância dessas vivências é que se destina o estilo poético todo próprio de *Assim falou Zaratustra*.

Em consulta às cartas de Nietzsche, o filósofo chega a descrever o livro de seu Zaratustra como “talvez seja algo para o qual ainda não exista uma definição”²⁴². Essa referência ao que surge de inominável nos remete a um aforismo de *A gaia ciência*, em que o autor relaciona a ideia de originalidade ao que ainda não se tem nome:

A Originalidade. – O que é a originalidade? É *ver* algo que ainda não tem nome, não pode ser mencionado, embora se ache diante de todos. Do modo como são geralmente os homens, apenas o nome lhes torna visível uma coisa. – Os originais foram, quase sempre, os que deram nomes²⁴³.

Considerando o “louvor da escolha”, Nietzsche afirma que quando “o artista escolhe sua matéria: é sua forma de louvar”²⁴⁴, portanto, pode-se compreender, numa perspectiva do

²⁴⁰ Idem. *A gaia ciência*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012. § 290.

²⁴¹ Idem. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008. “Porque escrevo tão bons livros”, § 4.

²⁴² Idem. *Correspondencia IV, Enero 1880 – Diciembre 1884*. Traducción, introducción, notas y apéndices de Marco Parmeggiani. Madrid: Editorial Trotta, 2010. p. 318. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “quizá sea algo para lo que no existe aún una definición”.

²⁴³ Idem. *A gaia ciência*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012. § 261.

²⁴⁴ Ibidem. §245.

artista, que sua estilística plural foi apresentada como expressão mais adequada para sua nova forma de pensar.

A singularidade estilística de *Zaratustra* é primorosamente explorada por Roberto Machado, que nela discerne dois principais aspectos, entendendo a obra não só como única frente a todas as produções do pensar nietzschiano, mas também original em face a tudo o que na Filosofia fora até então escrito²⁴⁵.

O primeiro aspecto concerne a um deslocamento da linguagem conceitual para uma linguagem artística, de viés poético. A tradição socrático-platônica instituíra um discurso filosófico fundado na racionalidade conceitual, cuja predominância histórica é por Nietzsche frontalmente questionada por meio de sua filosofia trágica. Ao império da razão que tem o conceito aristotélico como instrumento maior, Nietzsche contrapõe a arte literária e toda a potência que a palavra poética pode cantar.

Como filósofo-artista, Nietzsche desenvolve seu pensamento no qual os poemas constroem sua filosofia. Nessa premissa, Cunha²⁴⁶ reforça que “o fato de o autor privilegiar a escrita poética não invalida a prática conceitual, própria ao pensamento filosófico. Os dois movimentos perfazem um todo na obra do filósofo”. Sua obra emblemática, *Assim falou Zaratustra*, nos apresenta um notório exemplo dessa composição, posto que é um microcosmo da originalidade filosófica de Nietzsche, abrangendo um conjunto de ideias centrais, em especial, o “eterno retorno”, a “transvaloração de todos os valores” e o “além-do-homem”. Esses pensamentos da filosofia madura de Nietzsche são ricamente explorados e revelados no lirismo de sua obra mais expressiva.

A dimensão artística de *Zaratustra* é ressaltada por Roberto Machado, identificando que o “objetivo principal, do ponto de vista da forma de expressão, é libertar a palavra da universalidade do conceito, construindo um pensamento filosófico através da palavra poética”, o que conduziria a “um pensamento emancipado, portanto, da razão”²⁴⁷.

O segundo aspecto pertine a um deslocamento da linguagem sistemática de caráter argumentativo para uma linguagem narrativa e dramática. Empréstimo dos poetas épicos da Grécia Antiga, entre eles a epopeia homérica, a dramaticidade trágica para narrar a história de Zaratustra. Um livro tradicional de filosofia se destinaria a organizar um tratado capaz de demonstrações teóricas e conducente à persuasão intelectual. Este não é o intento de

²⁴⁵ MACHADO, R. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2011.

²⁴⁶ CUNHA, M. H. L. *Nietzsche espírito artístico*. Londrina, PR: Ed. CEFIL, 2003. p. 4.

²⁴⁷ MACHADO, R. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2011. p. 21-23.

Nietzsche com *Zaratustra*. O estilo dado ao caráter dessa obra aproxima-se daquele prenunciado no *Crepúsculo dos ídolos*:

O mais alto sentimento de poder e segurança adquire expressão naquilo que tem *grande estilo*. O poder que já não tem necessidade de demonstração; que desdenha agradar; que dificilmente responde; que não sente testemunha ao seu redor; que vive sem consciência de que há oposição a ele; e repousa *em si mesmo*, fatalista, como uma lei entre as leis: *isso* fala de si na forma do grande estilo²⁴⁸.

O propósito de dissociar-se de sistemas teóricos é um gesto deliberado em prol da manifestação estética do *espírito livre*. Do contrário, o filósofo ou o artista estariam a serviço da vontade de verdade absoluta, evidenciando, como já dito no primeiro capítulo, uma corrupção do sentido trágico da existência. Não sendo um tratado teórico, *Zaratustra* desenvolve-se em uma narrativa dramática que conjuga elementos de epopeia e de tragédia, ainda que sob uma forma estética própria em vez daquela formatação grega clássica, até por ser uma reflexão voltada à modernidade e ao futuro.

Seu protagonista é um herói trágico. O que torna heroica a trajetória de Zaratustra, conforme o aforismo 268 de *A gaia ciência*, é “ir ao encontro, simultaneamente, da sua dor suprema e da sua esperança suprema”²⁴⁹. Diferente da formulação grega clássica, a tragédia nietzschiana é influenciada por produções estéticas da modernidade, apresentando um personagem que amadurece no curso de sua narrativa²⁵⁰, e ousamos dizer: tal qual seu interlocutor também pode amadurecer. A afirmação poética do eterno retorno, fruto de uma longa trajetória marcada pela dor e sofrimento, é o seu desígnio maior, consoante expresso em “O convalescente”:

Pois vê, ó Zaratustra! Para tuas novas canções necessitas novas líras. Canta e extravasa, ó Zaratustra, cura tua alma com novas canções: para que possas carregar teu grande destino, que ainda não foi destino de homem nenhum! Pois teus animais bem sabem, ó Zaratustra, quem tu és e tens de tornar-te: eis que *és o mestre do eterno retorno* – é esse agora o teu destino!²⁵¹.

No livro *Diferença e Repetição*, Deleuze comenta o pioneirismo do pensamento nietzschiano e sua contribuição para o teatro, afirmando que “a pesquisa de novos meios de expressão filosófica foi inaugurada por Nietzsche e deve prosseguir, hoje, relacionada à

²⁴⁸ NIETZSCHE, F. W. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2017. “Incursões de um extemporâneo”, § 11.

²⁴⁹ Idem. *A gaia ciência*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012. § 268.

²⁵⁰ MACHADO, R. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2011.

²⁵¹ NIETZSCHE, F. W. *Assim falou Zaratustra*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011. “O convalescente”.

renovação de outras artes, como, por exemplo, o teatro ou o cinema”²⁵². É nesse contexto que surge o reconhecimento de que “Zaratustra é inteiramente concebido na Filosofia, mas também para a cena”²⁵³, sendo que “o personagem de Zaratustra em Nietzsche já é uma grande figura de música e de teatro”²⁵⁴, o que corrobora a ideia de que filosofia e arte se encontram numa pluralidade que abriga a obra de Nietzsche.

Reforçando seu aspecto teatral, *Zaratustra* é composto de diversos personagens. Entre eles, o protagonista Zaratustra, descrito por Nietzsche em *Ecce homo* como referência inspirada no nome do profeta persa Zoroastro, um reformador social, que vem ser numa obra nietzschiana o reformador dos valores humanos, dessa vez um afirmador da vida, mestre do eterno retorno, anunciador do além-do-homem. Outros personagens se destacam em sua cena, como a águia e a serpente, reveladoras da aliança do eterno retorno, são animais de Zaratustra, como ele próprio bem as apresenta: “deverias também ver os meus animais, minha águia e minha serpente — hoje eles não têm iguais na terra”²⁵⁵. A tarântula, personagem do espírito do ressentimento e da vingança, é o personagem que compõe o fio da moral²⁵⁶, “essas aranhas venenosas, embora estando em suas cavernas, afastadas da vida: com isso querem ferir”²⁵⁷. Outra figura é o camelo, animal do deserto, como disse Zaratustra, “apenas o homem é um fardo para si mesmo! Isso porque carrega nos ombros muitas coisas alheias. Tal como o camelo, põe-se de joelhos e deixa que o carreguem bastante”. E assim o complexo elenco continua.

Como se pode perceber, a aproximação artística dessa obra não se dá somente em direção à literatura e ao teatro, sob a forma de uma narrativa dramática, mas também contempla a música e a dança. O verbo natural para toda poesia é “recitar”, assim como um recital pode ser tanto “de poesia” quanto “de música”. Sendo o Zaratustra construído a partir da palavra poética, não pode sua leitura ser outra, que não a recitada ou a cantada.

Em momento posterior (1886) à escrita do *Zaratustra* (1883), no “Ensaio de autocrítica” a *O nascimento da tragédia*, Nietzsche expressa que deveria ter originalmente em seu primeiro livro “cantado, essa ‘nova alma’ – e não falado! É pena que eu não tenha ousado

²⁵² DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 4. ed. São Paulo, SP: Paz & Terra, 2018. p. 10

²⁵³ Ibidem. p. 18

²⁵⁴ Idem; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2010. p. 81.

²⁵⁵ NIETZSCHE, F. W. *Assim falou Zaratustra*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011. “O mendigo voluntário”.

²⁵⁶ DELEUZE, G. *Nietzsche*. Tradução de Alberto de Campos. 1. ed. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2016.

²⁵⁷ NIETZSCHE, F. W. *Assim falou Zaratustra*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011. “Das tarântulas”.

dizer como poeta o que tinha então a dizer: talvez tivesse conseguido!”²⁵⁸. Tal reconhecimento exprime a estima que Nietzsche tem pelo canto e como a sua forma pode dar um outro estilo ao caráter, alcançando pensamentos que o conceito tradicional aristotélico não alcançaria. Se *O nascimento da tragédia* é uma obra sobre estética, a composição de *Zarathustra* é uma obra propriamente estética, sendo este último entendido por Machado²⁵⁹ como o canto que Nietzsche não havia até então cantado.

Assim como os poemas gregos antigos eram cantados, Nietzsche declara que “talvez se possa ver o *Zarathustra* inteiro como uma música; - certamente um renascimento da arte de ouvir era uma precondição para ele”²⁶⁰. Restituir a musicalidade das palavras é um candente propósito da obra, indo além da formação de rimas ou fluidez da leitura, alcançando uma composição de seu timbre, seu tom e teor com ressonante potência poética. Os ditirambos, entendidos como cantos líricos de louvor a Dioniso que narram as alegrias e dores das vivências relacionadas a esse deus oriental, são um estilo poético e musical do apreço de Nietzsche. Uma de suas últimas obras escritas teria sido *Ditirambos de Dioniso*. Nesse sentido, relacionando a música dos ditirambos e a obra do *Zarathustra*, Nietzsche reconhece que “todo o meu *Zarathustra* é um ditirambo à solidão”²⁶¹.

Para além do canto e da música, a dança é tema e expressão privilegiada nessa obra central de Nietzsche. Além de poeta²⁶², *Zarathustra* é também um dançarino: “Sim, reconheço *Zarathustra*. [...] Não caminha ele como um dançarino?”²⁶³. A dança é o dinamismo que valoriza o corpo e o momento presente. Não se dança com outro corpo que não com este que temos neste mundo; não se dança em outro tempo que não neste que temos neste mundo. Dançar para vivificar o corpo, movimentar o ritmo, a cadência, o compasso. A dança é um gesto de afirmação do corpo e da vida.

Aquele mesmo que, em “O canto dos Sepulcros”, declara “certa vez eu quis dançar como nunca havia dançado: para além de todos os céus eu quis dançar” reconhece que “apenas na dança sei falar o símile das coisas mais altas”²⁶⁴. Nesse aspecto, ultrapassando a racionalidade do pensamento e possibilitando o pensar com o corpo, a dança se apresenta

²⁵⁸ Idem. *O nascimento da tragédia*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2020. “Ensaio de autocrítica”, § 3.

²⁵⁹ MACHADO, R. *Zarathustra, tragédia nietzschiana*. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2011.

²⁶⁰ NIETZSCHE, F. W. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008. “Assim falou *Zarathustra*”, § 1.

²⁶¹ Ibidem. “Por que sou tão sábio”, § 8.

²⁶² Idem. *Assim falou *Zarathustra**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011. “Dos Poetas”.

²⁶³ Ibidem. “Prólogo”, § 2.

²⁶⁴ Ibidem. “O canto dos sepulcros”.

como um modo de comunicar, transmitir não só as sensações, mas também o saber, através do movimento. Consolida-se, assim, uma concepção estética vivida no corpo como meio de produzir conhecimento. Com os ouvidos nos pés, e não na cabeça, apreende com os pés no chão, e não nas ideias; marcando a dança como forma legítima de compreensão, testemunha Zaratustra, em “O outro canto da dança”:

Para meus pés, frenéticos dançarinos, lançaste um olhar, ondeante olhar que sorria, indagava, se dissolvia: Apenas duas vezes, com mãos pequenas, agitaste o chocalho — e já meus pés se moveram em frenesi dançante. — Meus calcanhares se erguiam, meus dedos atentavam para te compreender: pois o dançarino tem o ouvido — nos dedos dos pés!²⁶⁵.

Contrapondo-se ao pessimismo, à lamúria, ao pensamento dolente, que alimentam forças reativas e niilistas, em uma queixosa negação da vida, a filosofia trágica da existência fundada por Nietzsche assume sem hesitações toda a dor e todo sofrimento advindos com a vida, bem como diz Zaratustra: “eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante”²⁶⁶.

Nesse contexto, a leveza galga na filosofia nietzschiana posição de valor cardeal. Com passos alegres e dançantes, a dança é sinônimo de leveza e movimento, ou melhor, a própria leveza em movimento. O voo da borboleta e da bolha de sabão manifestam essa leveza que emociona Zaratustra:

E também a mim, que sou bem-disposto com a vida, parece-me que borboletas e bolhas de sabão, e o que há de sua espécie entre os homens, são quem mais entende de felicidade. Ver esvoejar essas alminhas ligeiras, tolas, encantadoras e volúveis leva Zaratustra às lágrimas e ao canto²⁶⁷.

Utilizando-se de uma expressão bíblica do livro de Apocalipse, referindo-se ao alfa e ômega como indicação do início e do fim, Nietzsche recria essa passagem, a seu modo e para seus próprios fins na imanência, para enaltecer a dança como atributo de leveza do corpo: “se é meu alfa e ômega que tudo pesado se torne leve, todo corpo, dançarino, e todo espírito, pássaro: e, em verdade, esse é meu alfa e ômega!”²⁶⁸. Em Nietzsche, ao corpo é reservada a leveza, não a penitência.

²⁶⁵ Ibidem. “O outro canto da dança”, § 1.

²⁶⁶ Ibidem. “Prologo”, § 5.

²⁶⁷ Ibidem. “Do ler e escrever”.

²⁶⁸ Ibidem. “Os sete selos”, § 6.

Dessa forma, Nietzsche discorre, em *A gaia ciência*²⁶⁹, que o corpo do dançarino se alimenta apenas do que lhe confere força, flexibilidade e velocidade. Nessa mesma obra, reflete que “não saberia o que o espírito de um filósofo mais poderia desejar ser, senão um bom dançarino. Pois a dança é o seu ideal, também a sua arte, e afinal sua única devoção também, seu ‘culto divino’...”²⁷⁰.

Como expressão viva do movimento, a dança encarna o devir. Uma filosofia que exalta o dinamismo processual de destruir e construir vê na dança uma expressão estética dessa constante recriação dionisíaca, como disse Zaratustra, “eu acreditaria somente num deus que soubesse dançar [...] Agora sou leve, agora voo, agora me vejo abaixo de mim, agora dança um deus através de mim”²⁷¹.

Ao criticar e formular uma nova imagem do pensamento, Nietzsche desenvolve uma filosofia na qual escrever é dançar com a pena. Escrever com pés dançantes implica desenvolver o pensamento incorporado à vida. Como afirma Nietzsche, em *Crepúsculo dos Ídolos*, “não se pode excluir a *dança*, em todas as formas, da *educação nobre*; saber dançar com os pés, com os conceitos, com as palavras; ainda tenho que dizer que é preciso saber dançar com a *pena* – que é preciso aprender a *escrever*”²⁷².

Em vista disso, vale lembrar que Nietzsche não escrevia para todos os leitores. O próprio livro *Assim falou Zaratustra*, em seu subtítulo, previne quanto ao teor paradoxal da obra, lançando: “Um livro para todos e para ninguém”. Nesta advertência, notam-se duas ideias que se excluem e se sustentam mutuamente, amparando seu sentido enigmático. Essa seletividade de leitores decorre da especificidade do escritor, que, em *grande estilo*, dedica-se a expor seus pensamentos da forma mais autêntica: “Para compreender um pouco que seja do meu Zaratustra, é necessário talvez estar em condição semelhante à minha – com um pé *além* da vida...”²⁷³, e ainda disposto a criar, mesmo quando “morre-se várias vezes em vida”²⁷⁴. Por conseguinte, nos deparamos com algumas menções a esses leitores nas obras nietzschianas, nas quais percebemos as marcas inerentes desses interlocutores, identificando

²⁶⁹ Idem. *A gaia ciência*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012.

²⁷⁰ Ibidem. § 381.

²⁷¹ Idem. *Assim falou Zaratustra*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011. “Do ler e escrever”.

²⁷² Idem. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2017. “O que falta aos alemães”, § 7.

²⁷³ Idem. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008. “Porque sou tão sábio”, § 3.

²⁷⁴ Ibidem. “Assim falou Zaratustra”, § 5.

fundamentalmente que “não se tem ouvido para aquilo a que não se tem acesso a partir da experiência”²⁷⁵.

No que toca ao meu *Zaratustra*, por exemplo, não pode se gabar de conhecê-lo quem já não tenha sido profundamente ferido e profundamente encantado por cada palavra sua: só então poderá fruir o privilégio de participar, reverentemente, do elemento alciónico do qual se originou aquela obra, da sua luminosa claridade, distância, amplidão e certeza²⁷⁶.

Zaratustra não surgiu de circunstâncias favoráveis. Nietzsche expôs em *Ecce homo* as fases nas quais esta obra havia sido forjada. Um processo de concepção acompanhado de instabilidades na saúde e no clima, característicos de suas instalações naquele período, movido por intensas caminhadas que se estendiam no percurso dos seus dias, Nietzsche declara: “ocorreu-me todo o primeiro Zaratustra [...] mais corretamente, ele *caiu sobre mim*”²⁷⁷. E continua em seu relato:

Minha saúde não era a melhor; o inverno frio e chuvoso ao extremo; um pequeno albergue, situado à beira do mar, de modo que à noite a maré alta tornava o sono impossível, oferecia em quase tudo o oposto do que seria desejável. Apesar disso, e como que para demonstrar minha tese de que tudo decisivo acontece apesar de tudo, foi nesse inverno e nesse desfavorecimento das circunstâncias que meu Zaratustra nasceu²⁷⁸.

Em consulta ao livro *Leituras de Zaratustra*, Scarlett Marton destaca a “necessidade de Nietzsche de escolher seus leitores e, para Zaratustra, a de eleger seus interlocutores”²⁷⁹. Como mencionado, Nietzsche lança atenção para um caminho que se conhece por meio da vivência. No texto de Zaratustra, nota-se, já de início, este escopo específico de seus interlocutores: “Queres ir para a solidão, meu irmão? Queres buscar o caminho para ti mesmo? Detém-te um pouco mais e me escuta”²⁸⁰.

A passagem inicia invocando o tema da solidão, remetendo à necessidade de vivenciar a si mesmo, detendo-se na solidão e construindo uma liberdade para mostrar-se a si mesmo. Resgatar essa necessidade de solidão, que geralmente nos acompanha de forma reprimida,

²⁷⁵ Ibidem. “Por que escrevo livros tão bons”, § 1.

²⁷⁶ Idem. *Genealogia da moral*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2009. “Prólogo”, § 8.

²⁷⁷ Idem. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008. “Assim Falou Zaratustra”, § 2.

²⁷⁸ Ibidem. “Assim falou Zaratustra”, § 1.

²⁷⁹ MARTON, S. Nietzsche, reflexão filosófica e vivência. In: DIAS, R. M.; VANDERLEI, S.; BARROS, T. (Org.). *Leituras de Zaratustra*. Rio de Janeiro, RJ: Mauad X: FAPERJ, 2011. p. 278.

²⁸⁰ NIETZSCHE, F. W. *Assim falou Zaratustra*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011. “Do caminho do criador”.

pode se tornar um ponto de partida para uma melhor compreensão de si mesmo. Nessa perspectiva, Roberto Machado complementa considerando que os solitários que elegeram a si próprios são como pontes para o além-do-homem, tradução de preferência do autor para *Übermensch*. Podemos entender, desse modo, que a criação de si mesmo indica a solidão como porta de entrada para se colocar no caminho do além-do-homem.

Zaratustra inicia o livro descendo do monte onde *viveu* esse processo de conhecer os labirintos da solidão. Machado²⁸¹, refletindo sobre uma relação de espacialização, o alto é o lugar da solidão e do isolamento (montanhas), enquanto a cidade fica embaixo, formulando uma referência do “ser solitário” e do “ser do povo”. Do mesmo modo que o caminho de construir a si mesmo precisa aproximar o caminhante para a solidão, também pressupõe o afastamento das dominações e leis do povo. Nesse entendimento, cumpre explorar o trecho intitulado “Do caminho do criador”, abordando vastamente o processo de transvaloração de todos os valores, no qual Zaratustra segue sua fala acrescentando que outra face será encontrada em seu percurso solitário, a dolorosa censura do rebanho:

“Quem busca facilmente se perde. Todo isolamento é culpa”: assim fala o rebanho. E durante muito tempo pertenceste ao rebanho. A voz do rebanho ainda ressoará dentro de ti. E, quando disseres “Já não tenho a mesma consciência que vós”, isso será um lamento e uma dor. Vê, essa dor mesma foi gerada por tal consciência, e o último reluzir dessa consciência ainda arde na tua aflição. Mas queres seguir o caminho da tua aflição, que é o caminho para ti mesmo? Então me mostra teu direito e tua força para isso!²⁸².

Para vestir-se do autêntico cultivo de si, é necessário despir-se de valores do rebanho. A vida guiada pelos padrões coletivos, pelas normas e princípios da sociedade massificada, sufoca a relação com o processo de tornar-se quem se é. Para o rebanho, provar da solidão e do isolamento é perigoso, e aquele que ousa se afastar de tal segurança será julgado e incompreendido.

Zaratustra alerta que o solitário se sentirá culpado e viverá essa dor, visto que é importante passar por todas as etapas desse percurso para, desse modo, conquistar o direito de seu caminho próprio, conquistar uma nova forma de viver, uma nova lei: “Dizes ser livre? Teu pensamento dominante quero ouvir, e não que escapaste de um jugo. [...] Livre de quê? Que importa isso a Zaratustra! Mas teus olhos me devem claramente dizer: livre para quê?”²⁸³.

²⁸¹ MACHADO, R. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2011.

²⁸² NIETZSCHE, F. W. *Assim falou Zaratustra*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011. “Do caminho do criador”.

²⁸³ *Ibidem*. “Do caminho do criador”.

Nessa passagem, Zaratustra parece provocar um olhar mais crítico para essa liberdade sem tino ou propósito: livrar-se da canga do boi a qual estava submetido é o começo do processo, mas deverá formar o próprio pensamento norteador. Observa-se aqui um ponto de elevada importância no discurso de Zaratustra: o deslocamento dos valores massificados, valores ultra-humanos, para os valores demasiado humanos, pelos quais o humano deixa de ser julgado com base nos valores de Deus e passa a ser avaliado a partir da sua própria lei, de seus próprios valores, do critério do além-do-homem²⁸⁴.

Do exposto, cabe refletir que deslocar-se para valores universais é também negar a potência criadora do ser humano, dado que não há um processo de valoração ao que, de antemão, se apresenta de forma emancipada, sendo necessário também questionar esses valores substitutos. Nesse sentido, Zaratustra é provocativo e questiona:

Podes dar a ti mesmo teu mal e teu bem e erguer tua vontade acima de ti como uma lei? Podes ser de ti mesmo juiz e o vingador de tua lei? [...] Um dia deixarás de ver tua alteza e verás perto demais tua baixeza; teu próprio sublime te amedrontará como um fantasma. Gritarás então um dia: “Tudo é falso!”. Há sentimentos que buscam matar o solitário; se não o conseguem, eles próprios têm de morrer! Mas és capaz disso, de ser um assassino?²⁸⁵

O trecho acima impele ao questionamento da capacidade de criar valores, já que, diante do deserto da solidão, ser solitário é ser criador, assim como ser criador é ser solitário. Contudo, mais relevante do que criar valores é criar valores para si, ser artífice dos próprios valores, ter a capacidade de dar a si próprio o seu bem e seu mal. Zaratustra enaltece não só os valores criados, mas a própria ação de criar valor, eis o pensamento da transvaloração de valores.

“O caminho do criador” de *Zaratustra* esclarece que, enquanto o julgamento e a incompreensão da multidão ainda ferir e fizer sofrer internamente, não se alcançou a liberdade, prevalecendo um combate em si mesmo. Dessa forma, faz-se necessário matar o próprio orgulho e preservar-se na caverna solitária que construiu, como forma de se proteger das fogueiras da inquisição por pensar diferente, assim como adverte Zaratustra:

E guarda-te dos bons e justos! Eles crucificam de bom grado aqueles que inventam sua própria virtude — eles odeiam o solitário. Guarda-te também da santa simplicidade! É ímpio, para ela, tudo que não é simples; ela também brinca de bom grado com o fogo — das fogueiras²⁸⁶.

²⁸⁴ MACHADO, R. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2011.

²⁸⁵ NIETZSCHE, F. W. *Assim falou Zaratustra*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011. “Do caminho do criador”.

²⁸⁶ *Ibidem*. “Do caminho do criador”.

Zaratustra relembra que nesse caminho de criação a dificuldade maior não será contextual ou externa, exclamando: “mas o pior inimigo que podes encontrar será sempre tu mesmo; espreitas a ti mesmo nas cavernas e florestas. Ó solitário, tu percorres o caminho para ti mesmo! E teu caminho passa diante de ti mesmo e dos teus sete demônios!”²⁸⁷. O rebanho dentro de nós está vivo exercendo esse combate. Tudo que o rebanho odeia se projeta internamente, vivendo o próprio julgamento do rebanho em si mesmo. E Zaratustra recorda que será preciso desfazer-se desses valores e refazer-se em seus próprios:

Tens de querer queimar em tua própria chama: como te renovarias, se antes não te tornasses cinzas? Ó solitário, tu percorres o caminho daquele que cria: queres criar para ti um deus, a partir dos teus sete demônios! Ó solitário, tu percorres o caminho de quem ama: amas a ti mesmo, e por isso te desprezas, como apenas amantes desprezam²⁸⁸.

Nota-se, como abordado em outro capítulo, que nesse trecho é ressaltada a importância da morte para uma reinvenção de si. Uma morte que torne cinzas o que não é consonante ao próprio juízo, superando o rebanho dentro de si. Essa morte vem em nome de um amor, virando cinzas por amor; amor esse dedicado à criação de si mesmo, sendo necessário desprezar o que amava do rebanho, para amar a constante criação de si. Segundo Machado, ser discípulo nesse caminho é eleger a si mesmo, sendo criador solitário de seus próprios valores²⁸⁹. Para Zaratustra, ser discípulo é não o imitar, mas sim ultrapassá-lo no caminho do além-do-homem.

Retomando o início da narrativa dramática de *Zaratustra*, após a saída da caverna e a descida da montanha, é expressada a constatação de que “Deus está morto”²⁹⁰, padecendo com ele todos os valores cristãos e metafísicos que depreciam o corpo e negam a vida. É a partir do reconhecimento da ausência de deuses, já prenunciado no aforismo 125 de *A gaia ciência*, que se abre espaço para a afirmação do além-do-homem na obra de *Zaratustra*:

Um dia se falou “Deus”, ao olhar para os mares distantes; mas agora vos ensinei a falar: “super-homem”. Deus é uma conjectura; mas eu quero que vossas conjecturas não excedam vossa vontade criadora. Podeis criar um deus? — Então não me faleis de deuses! Mas bem poderíeis criar o supra-homem²⁹¹.

²⁸⁷ Ibidem. “Do caminho do criador”.

²⁸⁸ Ibidem. “Do caminho do criador”.

²⁸⁹ MACHADO, R. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2011.

²⁹⁰ NIETZSCHE, F. W. *Assim falou Zaratustra*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011. “Prologo”, § 2.

²⁹¹ Ibidem. “Nas ilhas bem-aventuradas”. Vale ressaltar que o termo “super-homem” será mantido apenas em citações diretas de traduções brasileiras utilizadas nesta Dissertação. Como regra, houve preferência pela

Em “Da virtude dadivosa”, Zaratustra constata que “mortos estão todos os deuses: agora queremos que viva o super-homem”²⁹², marcando que seu esforço não é na tentativa de resgatar um sentido de divindade, mas sim de transpor a duplicação de mundo platônico-cristã e aprofundar a constituição de uma nova forma de existência, fundada em valores completamente novos: “Quero ensinar aos homens o sentido do seu ser: o qual é o super-homem”²⁹³.

Antes mesmo que se possa conceber o homem como uma finalidade última e absoluta, Zaratustra adverte que a concepção de além-do-homem consiste justamente na superação de si mesmo: “Foi também lá que recolhi do caminho a palavra ‘super-homem’, e que o homem é algo que tem de ser superado, — que o homem é uma ponte e não um fim: declarando-se bem-aventurado por seu meio-dia e entardecer, como o caminho para novas auroras”²⁹⁴. É, assim, na noção de além-do-homem que reside o maior horizonte: “Que o raio de luz de uma estrela brilhe no vosso amor! Que a vossa esperança seja: ‘Possas eu dar à luz o super-homem!’”²⁹⁵.

Após a transvaloração de todos os valores e o além-do-homem, o núcleo de maior originalidade da filosofia de Nietzsche apresentado em *Zaratustra*, obra que introduz a sua fase de maturidade de pensamento, é completado com a noção de eterno retorno do mesmo. Cumpre observar que essa ideia no início de “O convalescente” apresenta-se como seu “pensamento abissal” quando exclama: “Sobe, pensamento abissal, de minha profundidade! [...] Eu, Zaratustra, o advogado da vida, o advogado do sofrimento, o advogado do círculo - chamo a ti, meu pensamento mais abissal!” e continua: “Meu abismo fala, minha derradeira profundidade eu consegui trazer à luz!”²⁹⁶, posteriormente será mais bem esclarecida a Zaratustra por seus animais, notadamente a Águia e a Serpente:

— “Ó Zaratustra”, disseram então os animais, “para os que pensam como nós, as próprias coisas dançam: vêm, dão-se as mãos, riem, fogem — e retornam. Tudo vem, tudo retorna; rola eternamente a roda do ser. Tudo morre, tudo volta a florescer, corre eternamente o ano do ser. Tudo se rompe, tudo é novamente ajeitado; eternamente constrói-se a mesma casa do ser. Tudo se despede, tudo volta a se saudar; eternamente fiel a si mesmo permanece o anel do ser. Em cada instante

tradução de *Übermensch* como “além-do-homem”, conforme exposto na nota de rodapé número 92, apresentada no Capítulo 1.

²⁹² Ibidem. “Da virtude dadivosa”.

²⁹³ Ibidem. “Prólogo”, § 7.

²⁹⁴ Ibidem. “De velhas e novas tábuas”.

²⁹⁵ Ibidem. “Da velhas e novas mulherezinhas”.

²⁹⁶ Ibidem. “O convalescente”, § 1.

começa o ser; em redor de todo Aqui rola a esfera Ali. O centro está em toda parte. Curva é a trilha da eternidade”²⁹⁷.

Se Zaratustra ensina a noção de além-do-homem, o mesmo não ocorre com o eterno retorno, mas seu inverso: este lhe é ensinado. Na consideração dos animais há uma ambivalência: Zaratustra, a um só tempo, é e precisa tornar-se o *mestre do eterno retorno*, como obra de seu destino, obra em devir. Já previsto no aforismo 341 de *A gaia ciência* como o maior dos pesos, em *Zaratustra* o caráter cíclico do eterno retorno também fica em evidência e é tratado ainda mais poeticamente:

Eu retornarei, com este sol, com esta terra, com esta águia, com esta serpente — não para uma vida nova ou uma vida melhor ou uma vida semelhante: — Retornarei eternamente para esta mesma e idêntica vida, nas coisas maiores e também menores, para novamente ensinar o eterno retorno de todas as coisas, — para novamente enunciar a palavra do grande meio-dia da terra e dos homens, para novamente anunciar aos homens o super-homem²⁹⁸.

Em Nietzsche, a vida em sua vontade de potência afirma-se na criação. Assistimos ao artista tornar-se obra, forjando incessantemente sua existência, numa escolha ética de criação da vida que retornará eternamente. “Criar — eis a grande libertação do sofrer, é o que torna a vida leve. Mas, para que haja o criador, é necessário sofrimento, e muita transformação”²⁹⁹.
Completa Zaratustra:

Sim, é preciso que haja muitos amargos morreres em vossa vida, ó criadores! Assim sereis defensores e justificadores de toda a transitoriedade. Para ser ele próprio a criança recém-nascida, o criador também deve querer ser a parturiente e a dor da parturiente. Em verdade, através de cem almas percorri meu caminho, e de cem berços e dores de parto. Muitas vezes me despedi, conheço as pungentes horas finais. Mas assim quer minha vontade criadora, meu destino. Ou, para dizê-lo mais honestamente: é justamente esse destino — o que deseja minha vontade. Tudo o que sente sofre comigo e está em cadeias: mas meu querer sempre vem como meu libertador e portador de alegria. Querer liberta: eis a verdadeira doutrina da vontade e da liberdade — assim Zaratustra a ensina a vós³⁰⁰.

Nessa criação da vida, a dor é tecido em trama, é sintoma de que vive um corpo, é caminho para até a estrela dançante, “a dor *não* é vista como objeção à vida: ‘se felicidade já não tens para me dar, pois bem!, *ainda tens a tua dor...*’³⁰¹, disse Nietzsche em *Ecce homo*.

²⁹⁷ Ibidem. “O convalescente”, §2.

²⁹⁸ Ibidem. “O convalescente”, § 2.

²⁹⁹ Ibidem. “Nas ilhas bem-aventuradas”.

³⁰⁰ Ibidem. “Nas ilhas bem-aventuradas”.

³⁰¹ Idem. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008. “Assim falou Zaratustra”, § 1.

Em Zaratustra compreendemos o segredo que dança com a vida, “e este segredo a própria vida me contou. ‘Vê’, disse, ‘eu sou aquilo *que sempre tem de superar a si mesmo*”³⁰².

3.2 Jung e o *Livro Vermelho*

A produção do *Livro Vermelho*, que envolve literatura, caligrafia e pintura, não foi o ato inaugural de criação estética de Jung, como visto no capítulo anterior, embora represente o seu auge e tenha sido a partir dele que o público mais amplo passou a ter conhecimento da habilidade criativa de Jung. Há todo um conjunto estético prévio, contemporâneo e posterior ao *Liber Novus*, do qual, contudo, não pode ser dissociado. No inventário de trabalhos plásticos reunidos posteriormente pela família Jung, é possível encontrar produções visuais que remontam ao ano de 1885, quando tinha 10 (dez) anos, com desenhos de cenas de batalha e de cidades imaginárias. O rico acervo, no decorrer de sua vida, contempla as mais variadas técnicas em arte, desde desenhos, passando por pinturas até chegar a esculturas. O empenho em trabalhos estéticos foi aprimorado por ocasião de uma viagem para estudar em Paris com Pierre Janet, em 1902-1903, quando aproveitou a estadia para se dedicar aos estudos em artes plásticas.

Segundo o neto de Jung, Ulrich Hoerni, primeiro presidente da Fundação das Obras de C. G. Jung, esses trabalhos visuais se apresentam em quantitativo maior do que aqueles inscritos no *Liber Novus*. Até 1998, o inventário totalizava em torno de 100 (cem) obras, acrescentando, ainda, que há alguns trabalhos dos quais se sabe da existência, mas ainda não foram encontrados. A partir desse levantamento, conforme atesta Hoerni, “ficou cada vez mais claro que o *Livro Vermelho* era, individualmente, o trabalho mais importante da obra – seu centro de gravidade – com vários trabalhos independentes aparentemente conectados a ele em estilo e/ou conteúdo”³⁰³. Ao longo da vida, Jung sempre retornava às atividades criativas, como a pintura e a escultura, sempre que se sentia bloqueado, como uma forma de estabelecer uma abertura, já que o contato com a fantasia era algo que abria portas para os pensamentos e os conteúdos da psique.

³⁰² Idem. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. 9. ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2005. “Da superação de si mesmo”.

³⁰³ HOERNI, U. Imagens do inconsciente – uma introdução às obras visuais de C. G. Jung. In: *A Arte de Jung*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019. p. 13.

Shamdasani relembra que, na época em que se desenvolveu o *Liber Novus*, “a autoexperimentação era usada na medicina e na psicologia”³⁰⁴. Dessa forma, o material que foi documentado no *Livro Vermelho* nasceu de uma autoexperimentação, do qual Jung relatou em *Memórias* que, desde o início, “concebera o confronto com o inconsciente como uma experiência científica”³⁰⁵, na medida em que incumbia a si a vivência interior de uma série de fantasias que emergiam do inconsciente e com elas interagiam em diálogos conscientes.

Revestido desse caráter científico, esses experimentos eram extensamente documentados em riqueza de detalhes. Jung lembra em um seminário de 1925 que “a fim de tentar chegar à máxima honestidade comigo mesmo, anotei tudo muito cuidadosamente, seguindo o antigo mandato grego ‘doa tudo o que tens, e então receberás’”³⁰⁶. E desse material Jung posteriormente se valeu como matéria-prima para elaborar suas formulações de caráter psicológico, sendo uma das principais fontes de base empírica da fundação da psicologia analítica, ao lado da vasta experiência profissional como pesquisador e psiquiatra. Nessa experiência, as imagens surgiam e adquiriam autonomia em seus comportamentos e falas, produzindo significado próprio. Assim, surgia o método da imaginação ativa, entendido por Jung como uma forma mais segura de acessar esses conteúdos inconscientes sem ser levado pelos instintos, conforme descreve:

Graças à “imaginação ativa” podemos fazer a descoberta do arquétipo sem precisar recuar e mergulhar na esfera dos instintos, o que nos levaria a um estado de inconsciência onde é impossível qualquer conhecimento, ou, pior ainda, a uma espécie de substituto intelectualista dos instintos³⁰⁷.

Sonu Shamdasani explica em seu texto de abertura ao *Liber Novus* que a imaginação ativa “levava a uma expressão concreta ou simbólica do estado de espírito, o que tinha como consequência trazer o afeto para mais perto da consciência, tornando-o assim mais compreensível”³⁰⁸. Prosseguindo ao registro dessas imagens, realizava-se a formulação criativa e de compreensão, ambas gerando a função transcendente, no sentido de uma união e integração desses conteúdos conscientes e inconscientes.

Naquele período em que se desligou das instituições para voltar-se aos seus estudos próprios, Jung já havia se dedicado ao estudo sobre mitologia no âmbito da elaboração do livro *Transformações e símbolos da libido*. Nesse contexto, já escrevia sobre a observação de

³⁰⁴ SHAMDASANI, S. C. G. *Jung: Uma biografia em livros*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 65.

³⁰⁵ JUNG, C. G. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016. p. 184.

³⁰⁶ Idem. *apud* SHAMDASANI, S. C. G. *Jung: Uma biografia em livros*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 65.

³⁰⁷ Idem. OC 8/2, *A natureza da psique*. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. § 414.

³⁰⁸ SHAMDASANI, S. Introdução. In: JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 48.

dois tipos de pensar: o pensamento dirigido e o pensamento de fantasia. O primeiro, que se desenvolveu em tempo mais recente, envolve elementos linguísticos e está voltado à comunicação, relacionando-se ao fazer científico e à técnica, por trabalhar sobre um caráter lógico e de adaptação à realidade. O segundo está ligado à mitologia, sendo produtor de imagens e associações, orientando-se por motivos inconscientes e se fazendo presente quando cessa o pensamento dirigido. Dessas constatações empíricas, depreende-se que Jung encara também a irracionalidade, o sonhar e o fantasiar como formas que se apresentam ao pensamento, ainda que não assumam um caráter direcionado ou lógico. Segundo Jung, “pelo pensamento-fantasia se faz a ligação do pensamento dirigido com as ‘camadas’ mais antigas do espírito humano”³⁰⁹.

Jung percebe, considerando também sua prática clínica, que as vivências pessoais estão relacionadas com os eventos das narrativas mitológicas, assim como haveria um vínculo existente entre as dinâmicas do inconsciente (de caráter ancestral e objetivo) e o funcionamento consciente. Nesse contexto inicial de solitário autoexame, começa, desse modo, a se questionar sobre qual seria o seu mito pessoal:

A alma não é de hoje! Sua idade conta muitos milhões de anos. A consciência individual é apenas a florada e a frutificação própria da estação, que se desenvolveu a partir do perene rizoma subterrâneo, e se encontra em melhor harmonia com a verdade quando inclui a existência do rizoma em seus cálculos, pois a trama das raízes é mãe universal. [...] Eu precisava saber que mito inconsciente e pré-consciente me moldava, isto é, de que rizoma eu provinha. Esta decisão levou-me àqueles longos estudos sobre os conteúdos subjetivos produzidos por processos inconscientes, e ao desenvolvimento dos métodos que em parte possibilitam, em parte auxiliam a investigação prática das manifestações do inconsciente³¹⁰.

Movido por uma incerteza interior e partindo de que o inconsciente pertence a uma psique viva, a busca por seu mito leva Jung a voltar-se para sua vida interna, fazendo-o vivenciar experiências interiores advindas de um impulso inconsciente, encontrando primeiramente a memória de uma brincadeira da infância. Essa lembrança do passado brincante abriu um canal para um aspecto da fantasia, onde percebeu que faltava uma vida criativa para aquele homem de meia idade. A brincadeira consistia em usar pedras da beira de um lago como peças de uma pequena construção. Para Jung, isso passou a compor um rito, correspondendo a uma passagem que se abria para o lúdico, o criativo e o mundo de fantasias. Em sua intuição, aquele ato o levava ao seu mito³¹¹.

³⁰⁹ JUNG, C. G. OC 5, *Símbolos da transformação*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. § 39.

³¹⁰ Ibidem. “Prefácio à 4ª edição”, p. 13.

³¹¹ Idem. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016. p. 180-181.

Nos anos de 1913 e 1914, Jung foi surpreendido por uma sequência de visões e sonhos que se repetiam e figuravam uma catástrofe causadora da morte de inúmeros seres humanos, imagens como, entre outras, um mar de sangue e uma terra escassa pelo frio congelante que invadia o mundo europeu. Quando, em agosto de 1914, irrompe a 1ª Guerra Mundial, Jung percebe a necessidade de investigar em que medida suas próprias experiências estariam ligadas às da coletividade. Nesse sentido, segundo Sonu Shamdasani³¹², o conflito mundial encorajou Jung a escrever o início do *Livro Vermelho*, pois observou que as imagens que tanto o assustavam não tinham uma origem patológica, mas sim recolhiam um sentido no conjunto de experiências da coletividade. Propôs-se, então, a deixá-las emergir e a registrá-las em uma penosa tarefa, conforme trecho de *Memórias*:

Uma onda incessante de fantasias se desencadeou com essa atividade; fiz todo o possível para não perder a orientação e para descobrir um caminho. Eu estava mergulhado, sem qualquer ajuda, num mundo totalmente estranho, onde tudo me parecia difícil e incompreensível [...], mas havia em mim uma força vital, elementar, quase demoníaca e desde o início tencionara encontrar o sentido daquilo que vivera nessas fantasias [...] quando readquiria o sentimento de mim mesmo, abandonava o controle e cedia a palavra às imagens e vozes interiores³¹³.

Precedendo o *Livro Vermelho* e preparando todo o material que nele seria consubstanciado em sua forma final, Jung retoma a escrita em um caderno marrom antigo de 1902, no qual registrava seus pensamentos pessoais, e passou a partir de 1913 a anotar suas fantasias. Com o avançar das anotações, Jung passa a registrar suas experiências criativas e vivências interiores em um conjunto de novos cadernos que viriam a constituir os *Livros Negros*.

Os *Livros Negros* reúnem os relatos das fantasias vivenciadas por Jung por meio de suas autoexperimentações, quando buscou a linguagem adequada para expressar suas experiências internas, sobretudo com a imaginação ativa. Sonu Shamdasani, explicando a distinção entre os *Livros Negros* e o *Livro Vermelho*, relata que são produções que expressam diferentes fases do processo: “essa descrição dos diálogos interiores e dos meios usados para evocar fantasias num estado de vigília representa a tarefa do próprio Jung nos *Livros Negros*. A interação entre formulação criativa e compreensão corresponde ao trabalho de Jung no *Liber Novus*”³¹⁴.

³¹² SHAMDASANI, S. Introdução. In: JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

³¹³ JUNG, C. G. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016. p. 183.

³¹⁴ SHAMDASANI, S. Introdução. In: JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 49.

Os *Livros Negros* não devem ser confundidos com diários comuns, porque não se destinam ao registro do cotidiano de Jung, mas retratam uma dura experimentação, tanto que Jung se referiu ao primeiro dos *Livros Negros* como o “livro de meu experimento mais difícil”³¹⁵, pois consistia no que ele chamou seu “confronto com a alma” ou “confronto com o inconsciente”³¹⁶.

Embora os *Livros Negros* sejam prévios ao *Livro Vermelho*, eles compõem um período mais extenso, que se amplia mesmo após a escrita do *Liber Novus*, marcando uma sobreposição e um prolongamento temporal. Embora o *Livro Vermelho* tenha sido gestado pelos *Livros Negros*, estes “abarcam o antes, o durante e o depois do *Liber Novus*”³¹⁷. Sonu Shamdasani³¹⁸, ao organizar e analisar o material produzido por Jung, estima que essa predominância dos conteúdos dos *Livros Negros* firma-se em torno de uma metade do *Livro Vermelho*, sendo acrescentadas mais 35 (trinta e cinco) seções novas com comentários psicológicos sobre as representações simbólicas. Discernindo as duas produções, Jung comenta que “as fantasias que nessa época me vieram ao espírito foram primeiro anotadas no *Livro Negro* e mais tarde as transcrevi no *Livro Vermelho*, que ornei de imagens”³¹⁹. O *Liber Novus* foi dividido em três partes, nomeadas como *Liber Primus*, *Liber Secundus* e *Aprofundamentos* (ou *Liber Tertius*). As três partes são introduzidas cada uma por trechos intitulados, consecutivamente, de “O caminho daquele que virá”, “As imagens do errante” e “Aprofundamentos”.

Inicialmente, a proposta de Jung era de redigir um texto datilografado, o que levaria a um formato editorial padronizado e usual. No entanto, ingressa em um autêntico experimento caligráfico. Começa, então, a reescrever o trabalho à mão em pergaminhos. Assim o faz à moda dos copistas medievais, tipicamente situados em mosteiros, que copiavam textos e os ilustravam com iluminuras. “A retranscrição caligráfica era ao mesmo tempo, a forma de reler, remodelar e retrabalhar o próprio material e, portanto, era também uma forma de comentário e elaboração. A palavra era a imagem e a imagem era a palavra”³²⁰. Como expressou no século XVIII William Blake, pintor e poeta inglês, esse método de impressão combina o Pintor e o Poeta, na medida em que se trata de uma forma estética integrada que une imagens e palavras. Shamdasani, estudando as influências estéticas na obra de Jung,

³¹⁵ JUNG, C. G. *Os livros negros, 1913-1932: cadernos de transformação*. Livro 2. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020. p. 172.

³¹⁶ SHAMDASANI, S. Em busca de uma ciência visionária: Os cadernos de transformação de Jung. In: JUNG, C. G. *Os livros negros, 1913-1932: cadernos de transformação*. Livro 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020. p. 12.

³¹⁷ Ibidem. p. 12.

³¹⁸ Idem. Introdução. In: JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

³¹⁹ JUNG, C. G. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016. p. 193.

³²⁰ SHAMDASANI, S. C. G. *Jung: Uma biografia em livros*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 120.

identificou que “o objetivo das obras assim produzidas era, segundo a expressão de Blake, que as imagens ‘quando Impressas acompanham perfeitamente Personificações Poéticas e Atos, sem os quais os Poemas nunca poderiam ter sido Executados’”³²¹. Shamdasani³²² acrescenta a familiaridade que Jung nutria pelas obras de William Blake, uma vez que utilizava citações e quadros de sua autoria nas Obras Completas, em livros como *Tipos Psicológicos e Psicologia e Alquimia*.

As iluminuras não são o único recurso estético empregado, além delas, a obra se destaca pela presença de pinturas com elevada carga simbólica e de representações de vitrais, de mosaicos e de formas mandálicas. Portanto, o manuscrito caligráfico com todo esse rico acervo estético do *Liber Novus* representa a junção inerente entre palavra e imagem em sua união de significados. Essa escolha pelo formato tão específico representa um regresso à lógica medieval. Vários elementos reforçam essa característica tão viva na obra, como os textos em manuscrito que foram caligrafados em alemão gótico, tendo as letras por si só um sentido estético próprio, e como o planejamento de página, linhas, ângulos e formas. Nas iluminuras e ilustrações, Jung utilizou pigmentos minerais de alta qualidade com os quais poderia alcançar elevada intensidade de cor, desse modo poderia se aproximar da luminosidade e do brilho característicos de manuscritos medievais. Em uma nota de rodapé do *Livro Vermelho*, é lembrado que Jung escreveu no seu livro *Visions*³²³ que uma iniciativa de retorno à Idade Média se traduz como espécie de regressão, mas não em caráter pessoal, trata-se de uma regressão de natureza histórica, uma regressão ao passado do inconsciente coletivo. Sobre um trecho do *Liber Novus* que remete a este contexto histórico-cultural, Jung escreve: “eu tenho de recuperar um pedaço de Idade Média em mim”³²⁴ e, em comentário, Shamdasani conecta esses componentes medievais:

O manuscrito caligráfico do *Liber Novus* representa um retorno a um período anterior à Reforma. Jung estava tentando recuperar algo que se perdera na cultura ocidental desde antes da imprensa, antes da idade do livro impresso – antes da separação entre ciência e religião, antes do surgimento da racionalidade moderna e do triunfo do “espírito dos tempos”. [...] O volume caligráfico do *Liber Novus* não só apresenta certos temas como uma crítica da modernidade e da racionalidade, uma tentativa de recuperar o símbolo, uma tentativa de encontrar expressão adequada para as coisas da alma e assim por diante³²⁵.

³²¹ Ibidem. p. 117.

³²² Ibidem.

³²³ Livro fruto de anotações de seminários ministrados entre 1930 e 1934.

³²⁴ JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 404.

³²⁵ SHAMDASANI, S. C. G. *Jung: Uma biografia em livros*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 130.

No livro *A Arte de C. G. Jung*, editado pela Fundação das Obras de C. G. Jung, um trecho em particular descreve a dimensão sistêmica de seu feito, relacionando com a dinâmica de produção medieval:

No final da idade média, uma equipe de especialistas dividiam o labor intenso e prolongado necessário para iluminar um manuscrito: um escriba escrevia minúsculas em preto; um rubricador se encarregava das maiúsculas, diminuendo e minúsculas importantes; um ilustrador pintava as maiúsculas, decorações e imagens; e frequentemente um iluminador à parte acrescentava metais preciosos que davam aos manuscritos o nome deles. Jung se tornou seu próprio escriba, rubricador, ilustrador e iluminador³²⁶.

Como finalização material dos escritos, Jung encomenda 600 (seiscentas) páginas de pergaminho encadernadas em couro vermelho para nelas escrever sua obra. Os elementos materiais do *Livro Vermelho* não decorrem de aleatoriedades, sendo seu corpo constituído por minuciosas escolhas e cuidadosamente elaborado. Em 1959, Jung retorna ao *Livro Vermelho* e acrescenta um epílogo inacabado: “Soube sempre que essas experiências continham algo precioso e por isso não sabia fazer coisa melhor do que alcançá-las em um livro ‘precioso’, isto é, valioso, e desenhar as imagens que me apareciam na revivescência – tão bem quanto possível”³²⁷.

O *Livro Vermelho* recebeu influência de diversas obras, entre as quais três em particular ocuparam maior destaque, quais sejam, o *Assim falava Zaratustra* de Nietzsche, *A Divina Comédia* de Dante e o *Fausto* de Goethe, registre-se, obras visionárias que foram lidas e relidas antes e durante o processo de escrita dessa obra criativa de Jung. No prelúdio dos *Livros Negros*, é trazida uma citação de Jung sobre esses autores, que, tal como ele, falam de experiências semelhantes de suas próprias vivências:

Existe um momento por volta do trigésimo quinto ano em que as coisas começam a mudar; é o primeiro momento do lado sombrio da vida, do cair para a morte. É evidente que Dante encontrou este ponto, e aqueles que leram o *Zaratustra* sabem que Nietzsche também o descobriu. Quando esse ponto de virada chega, as pessoas reagem de várias maneiras: algumas o rejeitam; outras se lançam nele; e algo importante acontece ainda a outros. Se não virmos uma determinada coisa, o Destino fará com que a vejamos³²⁸.

³²⁶ MELLICK, J. Matéria e método em o Livro Vermelho Descobertas selecionadas. In: *A Arte de Jung*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019. p. 222.

³²⁷ JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 489.

³²⁸ Idem. *apud* SHAMDASANI, S. Em busca de uma ciência visionária: Os cadernos de transformação de Jung. In: JUNG, C. G. *Os livros negros, 1913-1932: cadernos de transformação*. Livro 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020. p. 11.

Jung leu *Zaratustra* em ao menos três distintas oportunidades: pela primeira vez quando ainda era um estudante de medicina, pela segunda vez entre 1914 e 1915 e pela terceira vez na década de 1930, correspondendo, respectivamente, aos períodos de antes do *Livro Vermelho*, de início de sua escrita e de final de sua produção. Sobre a primeira leitura, Jung comenta:

Entusiasmei-me e li em seguida *Assim falava Zaratustra*. Essa leitura, como a do *Fausto* de Goethe, foi uma de minhas impressões mais profundas. Zaratustra era o Fausto de Nietzsche, e a personalidade nº 2, o meu Zaratustra — naturalmente respeitando a distância que separa um monte de terra levantado por uma toupeira e o Mont Blanc³²⁹.

A relevância da leitura foi tamanha que, entre 1934 e 1939, em Zurique, Jung ministrou um Seminário de cinco anos sobre o *Zaratustra*, procedendo a uma análise junguiana sobre essa obra de Nietzsche. Shamdassani discorre sobre a influência de *Zaratustra* sobre o *Livro Vermelho* e compara as duas obras evidenciando a mais notável semelhança e diferença:

Ele fortemente deu forma à estrutura e ao estilo do *Liber Novus*. Como Zaratustra de Nietzsche, Jung dividiu o material em uma série de livros compostos de capítulos curtos. Mas, enquanto Zaratustra proclamava a morte de Deus, *Liber Novus* desenha o renascimento de Deus na alma³³⁰.

Outra significativa influência sobre o formato e sobre o conteúdo da obra decorre da leitura de *A Divina Comédia*. No segundo volume dos *Livros Negros*³³¹, Jung faz citações diretas aos Cantos 24 e 25 do Purgatório, nos quais podemos notar íntima relação com os influxos do inconsciente. Diz o Canto 24 do Purgatório: “Pensativo, ouço o sopro do amor; / O que ele me dita, eu percebo / E o anoto, imaginando nada por mim mesmo”³³². O Canto 25, por sua vez, discorre: “E igual à chama, que vai / Para onde quer que sigam as trilhas do fogo, / A forma segue para onde o espírito a carrega”³³³.

Datada da primeira metade do século XIV, a obra de Dante é fortemente marcada por uma cosmovisão medieval, período que motivou muitos aspectos de constituição e teor do *Livro Vermelho*. Assim como Jung, estima-se que Dante teria escrito *A Divina Comédia* no

³²⁹ Idem. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016. p. 117

³³⁰ SHAMDASANI, S. Introdução. In: JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 27-28.

³³¹ JUNG, C. G. *Os livros negros, 1913-1932: cadernos de transformação*. Livro 2. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020. p. 198.

³³² ALIGHIERI, D. *apud* JUNG, C. G. *Os livros negros, 1913-1932: cadernos de transformação*. Livro 2. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020. p. 198.

³³³ *Ibidem*. p. 198.

início da sua meia idade, momento em que se ingressa na segunda metade da vida e no qual significativa parte da existência é submetida a uma ressignificação. A respeito da influência desta obra para Jung e sobre a distinção entre um e outro, Shamdasani comenta:

Há também indícios de que tenha lido a Comédia de Dante nesta época, que também informa a estrutura do trabalho. *Liber Novus* desenha a descida de Jung ao inferno. Mas enquanto Dante pôde se utilizar de uma cosmologia estabelecida, *Liber Novus* é uma tentativa de formar uma cosmologia individual³³⁴.

Além dessas obras literárias, e assim como estas, o *Liber Novus* faz, em diferentes momentos, referência a passagens da Bíblia, tanto do Velho quanto do Novo Testamento, a exemplo de trechos do Livro de Isaías e do Evangelho de João. Utiliza-se, também, de personagens bíblicos ao longo de sua narrativa, como Elias e Salomé. Essas explícitas referências de teor bíblico, segundo Shamdasani³³⁵, evocam um caráter profético desse trabalho de Jung, o que é reforçado na abertura do *Livro Vermelho* pelo título do prólogo: “O caminho do que há de vir”.

Além da menção ao cristianismo, a presença de textos indianos também é encontrada nesse trabalho criativo de Jung, ampliando o panorama mitológico e teológico que embasa o *Livro Vermelho*³³⁶. O gnosticismo, de modo similar, concorre para a concepção do *Liber Novus*, em especial na geração dos “Os sete sermões aos mortos”, que inicialmente foram redigidos nos *Livros Negros*, atribuídos à figura de Basíledes de Alexandria, e posteriormente foram caligrafados no *Livro Vermelho*, vocalizados pelo personagem Filemon.

Um dos temas centrais que perpassa todo o *Liber Novus* é o da dicotomia entre o espírito da época e o espírito das profundezas. O primeiro muda conforme as gerações e está na modernidade estreitamente relacionado com a materialidade, com a racionalidade utilitária, com o narcisismo egóico e com a lógica de lucro. O espírito da época “queria conhecer a grandeza e amplidão do sentido supremo, mas não sua pequenez”³³⁷, o que evidencia uma negação do fundamento da totalidade. O espírito das profundezas, por sua vez, rememora o significado anímico do processo de vida e exprime o sentido da vocação interior e sua realização. Desse modo, aponta um caminho solitário e indaga: “Tu és uma imagem do mundo infinito, todos os últimos mistérios do vir a ser e do cessar de ser moram em ti. Se não possuísses tudo isso, como poderias conhecer?”³³⁸.

³³⁴ SHAMDASANI, S. Introdução. In: JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 28.

³³⁵ Ibidem.

³³⁶ Idem. *C. G. Jung: Uma biografia em livros*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 93.

³³⁷ JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 110.

³³⁸ Ibidem. p. 111.

Esses dois elementos, sobretudo no início do *Livro Vermelho*, dialogam com o “eu” de Jung e confrontam-se, apontando, cada um, caminhos próprios. Nesse contexto, Shamdasani caracteriza ambos e constata que Jung identificava sua personalidade número 2 com o espírito das profundezas:

No início do livro, Jung reencontra sua alma e depois embarca numa sequência de aventuras fantásticas, que formam uma narrativa consequente. Ele percebeu que, até então, havia servido ao espírito da época, caracterizado pelo uso e pelo valor. Além disso, havia um espírito das profundezas, que levava às coisas da alma. De acordo com a autobiografia posterior de Jung, o espírito da época corresponde à personalidade número 1 e o espírito das profundezas corresponde à personalidade número 2. Por isso, esse período poderia ser considerado um retorno aos valores da personalidade número 2³³⁹.

Esse conjunto de experiências criativas carregado de fantasias, visões, sonhos e imagens foi sendo registrado em um processo de gênese do *Livro Vermelho*. No início do fluxo de conteúdos que jorrava do inconsciente, Jung foi encontrando aos poucos como lidar com essa dinâmica e afirma que “privado de minha escolha, minha única possibilidade era anotar, adotando o estilo que o inconsciente elegera”³⁴⁰. Formular esteticamente esses conteúdos foi um caminho encontrado nas pinturas e nos textos literários para processar aquelas vivências advindas do confronto com o inconsciente, conforme seu próprio relato:

Na medida em que conseguia traduzir as emoções em imagens, isto é, ao encontrar as imagens que se ocultavam nas emoções, eu readquiria a paz interior. Se tivesse permanecido no plano da emoção, possivelmente eu teria sido dilacerado pelos conteúdos do inconsciente. Ou, talvez, se os tivesse reprimido, seria fatalmente vítima de uma neurose e os conteúdos do inconsciente destruir-me-iam do mesmo modo. Minha experiência ensinou-me o quanto é salutar, do ponto de vista terapêutico, tornar conscientes as imagens que residem por detrás das emoções³⁴¹.

A constituição de personagens foi um meio consciente de relacionar-se com o material que o inconsciente originava e de com ele travar um diálogo, de modo a desenvolver aquilo que o inconsciente trazia de forma autônoma, explorando seu potencial criativo e respeitando a dinâmica própria de seu funcionamento, conforme Jung relata:

O mais importante é diferenciar o consciente dos conteúdos do inconsciente. É necessário, por assim dizer, isolar estes últimos, e o modo mais fácil de fazê-lo é personificá-los, estabelecendo depois, a partir da consciência, um contato com esses personagens. Apenas dessa maneira é possível despotencializa-los, sem o que irão exercer seu poder sobre o consciente³⁴².

³³⁹ SHAMDASANI, S. Introdução. In: JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 44.

³⁴⁰ JUNG, C. G. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016. p. 184.

³⁴¹ Ibidem. p. 183.

³⁴² Ibidem. p. 192.

No curso desses registros, diversos são os personagens apresentados por Jung, a exemplo de Elias, Salomé, Filemon, Izdubar, entre outros. No *Liber Primus*, no capítulo “Mysterium. Encontro”, narra seu encontro com duas figuras contraditórias: Elias e Salomé, acompanhados da presença de uma serpente negra, personagens que ainda perpassam outras partes do *Liber Novus*. Jung identifica que o par formado pelo homem idoso, ancião profeta, e pela jovem mulher é comum em diversas mitologias, religiões e contos de fadas. O maior entendimento decorrente desse encontro está em encarar esses personagens como realidades psíquicas objetivas dentro do exercício da imaginação ativa. Dotados de autonomia no agir e reagir, Elias e Salomé interagem com Jung afirmando de forma explícita sua existência como realidades psíquicas³⁴³. Jung, após questioná-los, passa a reagir às imagens de forma genuína e veraz.

Segundo Boechat³⁴⁴, Jung vê na presença da serpente o anúncio de um mito do herói. Afasta-se, assim, da concepção ortodoxa cristã da serpente como veículo do pecado original, de caráter mais reducionista, e aproxima-se de sua representação gnóstica como símbolo de salvação ou como transformação da energia psíquica que passa do inconsciente para a consciência, de caráter mais ampliativo. Na Figura 03, podemos observar uma imagem que reflete esse encontro de personagens.

No *Liber Secundus*, no capítulo “O mago”, Jung trava diálogo com Filêmon, personagem da mitologia grega que já aparecera em seus sonhos. Jung o descreve como uma figura pagã cuja presença evocava uma atmosfera que combinava elementos egípcios, helenísticos e gnósticos. A percepção de Jung sobre esse personagem de tal relevância vai gradativamente mudando de aspecto ao longo do desenvolvimento das fantasias, mostrando-se mais autônomo e elevado a cada aparição perante Jung no *Livro Vermelho*. Observa-se em seguida a pintura dedicada a Filêmon na Figura 04.

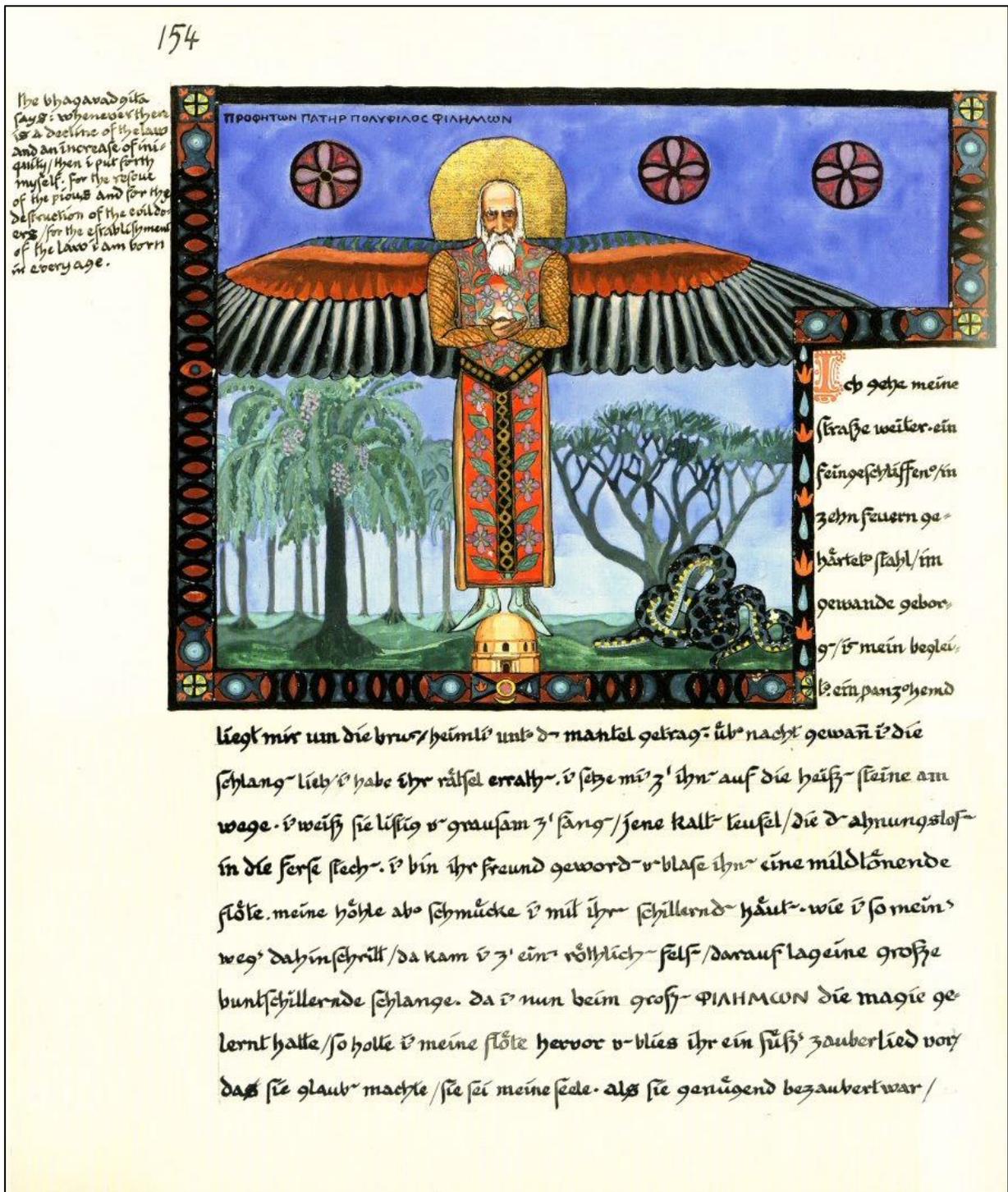
Para Shamdasani, no estudo do *Liber Novus*, “o papel de Filemon no trabalho de Jung tem analogias com aquele de Zaratustra no de Nietzsche e de Virgílio no de Dante”³⁴⁵. Em *Memórias*, Jung afirma que Filemon representava o conhecimento superior e descreve sua importância não só para o *Livro Vermelho*, mas também para a sua concepção sobre psique e alma:

³⁴³ Ibidem. p. 187 a 189.

³⁴⁴ BOECHAT, W. *O Livro Vermelho de C. G. Jung: jornada para profundezas desconhecidas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

³⁴⁵ SHAMDASANI, S. Introdução. In: JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 28.

Figura 4 – Filémon: Pintura de Jung reproduzida de Livro Vermelho



Fonte: JUNG, C. G. O Livro Vermelho: Liber Novus. Edição ilustrada. RJ: Vozes, 2010. p. 154.

Filêmon, da mesma forma que outros personagens da minha imaginação, trouxe-me o conhecimento decisivo de que existem na alma coisas que não são feitas pelo eu, mas que se fazem por si mesmas, possuindo vida própria. Filemon representava uma força que não era eu. Em imaginação, conversei com ele e disse-me coisas que eu não pensaria conscientemente. Percebi com clareza que era ele, e não eu, quem falava. Explicou-me que eu lidava com os pensamentos como se eu mesmo os tivesse criado; entretanto, segundo lhe parecia, eles possuem vida própria, como animais na floresta, homens em uma sala ou pássaros no ar: “Quando vês homens numa sala, não pretendieras que os fizeste e que és responsável por eles”, ensinou-me. Foi assim que, pouco a pouco, me informou da objetividade psíquica e da realidade da alma³⁴⁶.

No *Liber Secundus*, no capítulo “Primeiro dia”, é narrado o episódio com Izdubar, Izdubar é uma figura mítica típica: um homem gigante com dois chifres de touro, vestido em armadura com barba negra agrisalhada e machado de dois gumes. Izdubar, vindo do Oriente, e Jung, vindo do Ocidente, se encontram assustados um com o outro e começam a conversar sobre seus mundos.

Izdubar pergunta sobre o sol e Jung inicia uma descrição sobre a natureza mediante os conhecimentos científicos. Fala sobre o sol inalcançável, o espaço vazio e a mortalidade inevitável, bem como trata das tecnologias modernas da ciência, o que chega ao gigante Izdubar como um veneno de serpente que lhe morde o calcanhar, causando-lhe assombro e queda: “Infinito, dizes tu? O universo é infinito e nós nunca poderemos chegar ao sol? [...] Eu sou mortal – e eu nunca poderei alcançar o sol, a imortalidade? [...] Verme miserável, onde sugaste este veneno?”³⁴⁷. Esse encontro pode ser observado em várias pinturas do *Livro vermelho*, como exemplo das figuras 05 e 06, retratadas nas próximas páginas.

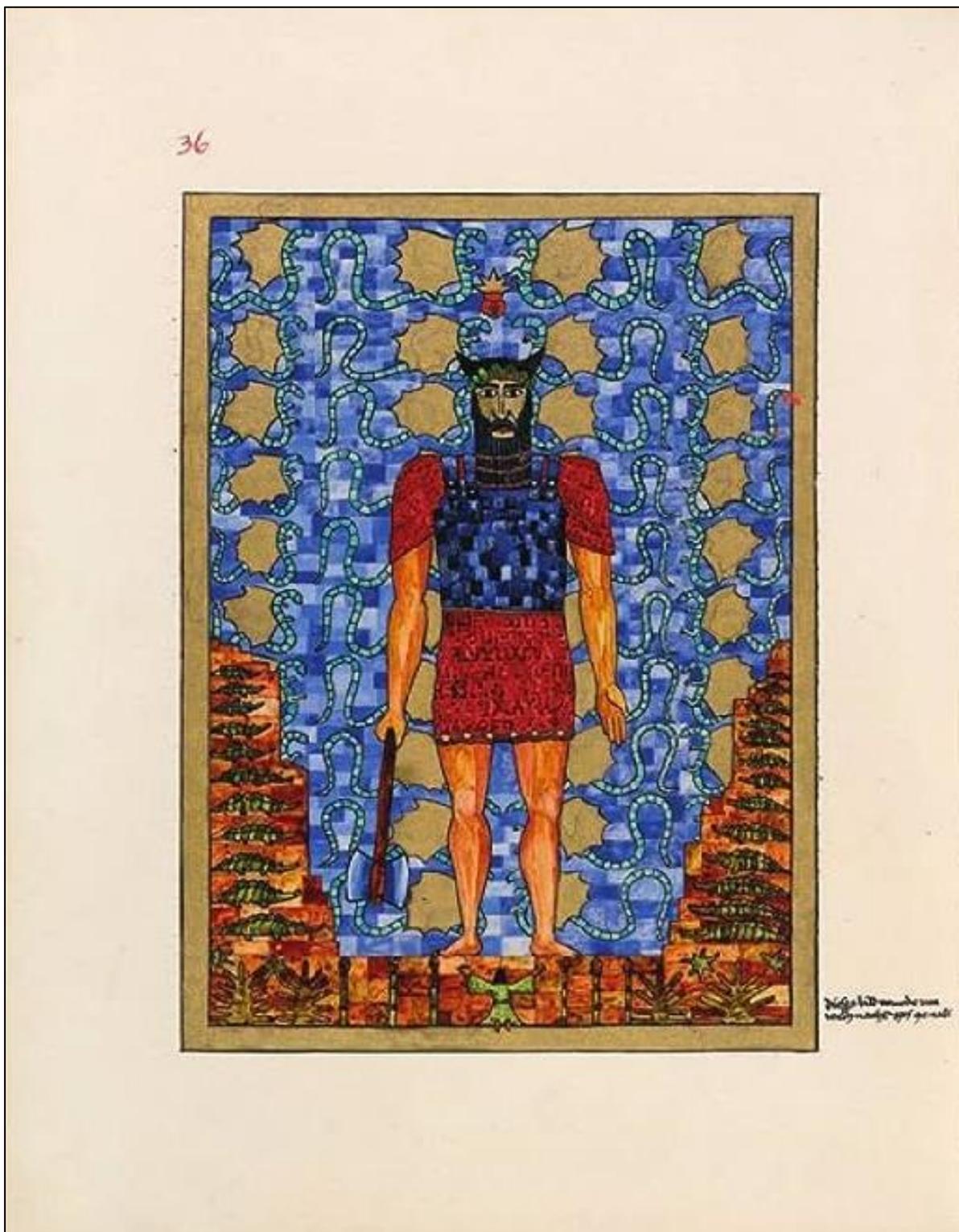
Após Izdubar desfalecer pelo longo diálogo de refutação de suas crenças em magia e mitologia, Jung o recolhe em um ovo, usando de sua fantasia, e recita palavras mágicas na forma de cantos védicos que provocam o seu renascimento. Nesse sentido, Izdubar representa em alguma medida a sabedoria oriental sendo desacreditada pela ciência ocidental, assim como o renascimento da figura divina. Jung expõe, então, uma análise sobre a dimensão dos opostos presente nesse encontro que se manifestam no exterior em compensação à nossa atitude para com o nosso interior:

O oposto externo é uma imagem de meu oposto interior [...] Após ter alcançado a altitude e querer contemplar minha esperança pelo Oriente, aconteceu algo maravilhoso: assim como eu me dirigia para o Oriente, um outro vinha apressado do Oriente a meu encontro e almejava a luz que se apagava. Eu queria a luz, ele noite. Eu queria subir, ele descer. Eu era nanico como criança, ele grande como gigante, um herói de força atávica. Eu vinha paralisado de saber, ele ofuscado pela plenitude da luz. E assim nos apressamos um ao encontro do outro, ele vindo da luz e eu, da

³⁴⁶ JUNG, C. G. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016. p. 189.

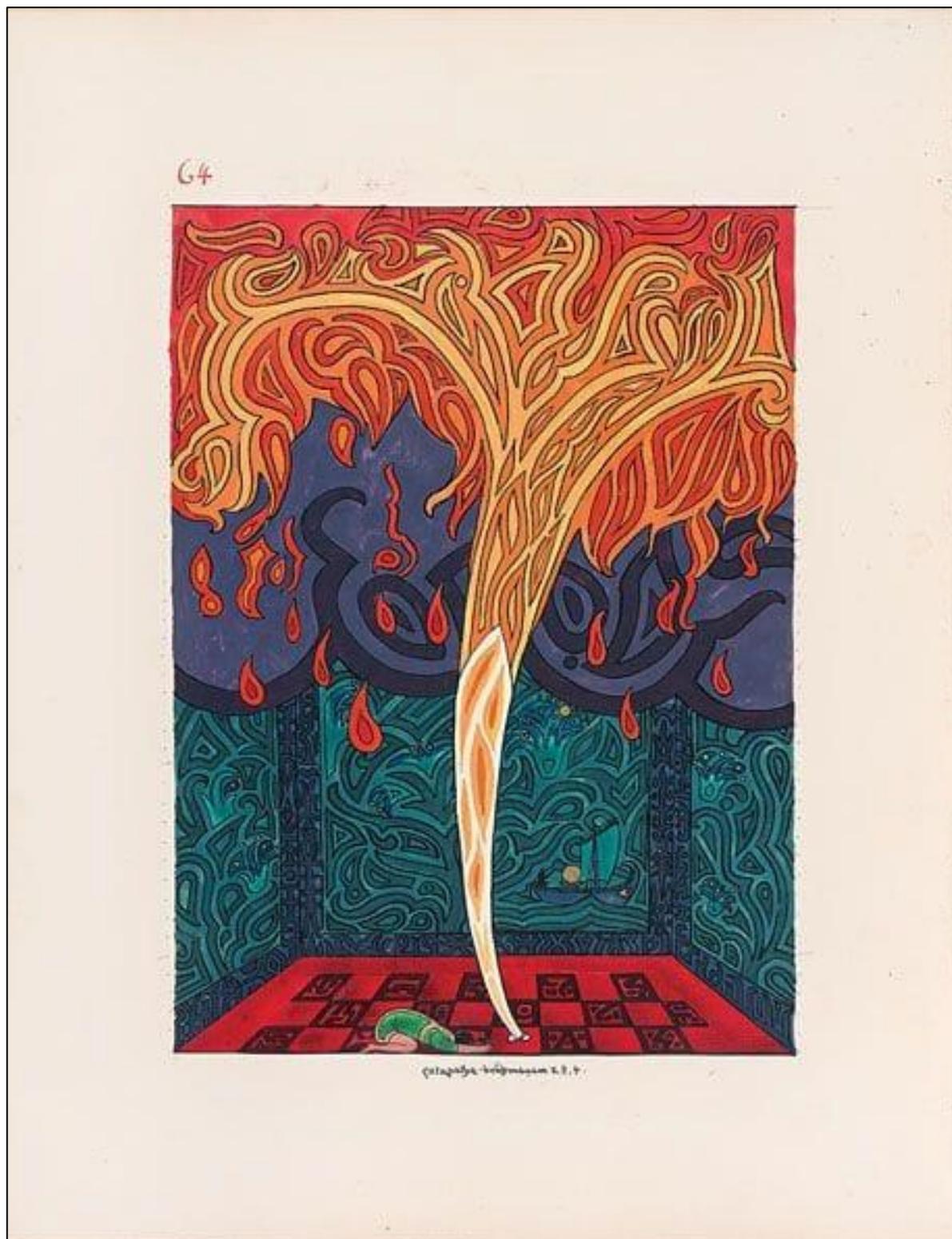
³⁴⁷ Idem. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 248-249.

Figura 5 – Izdubar: Pintura de Jung reproduzida de Livro Vermelho



Fonte: JUNG, C. G. *O Livro Vermelho: Liber Novus*. Edição ilustrada. RJ: Vozes, 2010. p. 36.

Figura 6 – O nascimento do ovo: Pintura de Jung reproduzida de Livro Vermelho



Fonte: JUNG, C. G. *O Livro Vermelho: Liber Novus*. Edição ilustrada. RJ: Vozes, 2010. p. 64.

escuridão; ele forte e eu fraco; ele Deus, eu cobra; ele muitíssimo velho, eu ainda bem jovem; ele ignorante, eu conhecedor; ele fabuloso, eu austero; ele corajoso, violento, eu covarde, ardiloso. Mas ambos admirados por nos vermos na linha divisória da manhã e da noite³⁴⁸.

A personificação faz parte da criação de imagens aptas a retratar essas figuras. Essa elaboração estética apresentou como um de seus principais recursos a possibilidade de dar forma consciente às imagens do inconsciente. É uma tarefa criativa que nasce da atividade da fantasia – como atividade imaginativa – da imaginação ativa, desenvolve-se pelo registro lírico, e, tal qual um rio vivente, deságua na constituição de desenhos e pinturas, retratando personagens, cenas e acontecimentos com cores e formas. As imagens, a princípio, aludem à composição lírica, mas, à medida que vão engrandecendo sua carga simbólica, passam a constituir imaginações ativas propriamente.

O *Livro Vermelho*, como obra inacabada, foi retomado por Jung na velhice tardia de 1959, registrando nas suas últimas páginas que a demanda por se aprofundar no conhecimento da alquimia o fez se afastar daquele trabalho para o qual se dedicou por 16 (dezesesseis) anos. Assim procedeu, porque encontrou na alquimia um caminho apropriado para dar continuidade e profundidade aos seus estudos sobre o processo de individuação, conforme relata Jung em *Memórias*:

Só descobrindo a alquimia descobri claramente que o inconsciente é um *processo* e que as relações do ego com os conteúdos do inconsciente desencadeiam um desenvolvimento ou uma verdadeira metamorfose da psique. Nos casos individuais é possível seguir este processo através de sonhos e fantasias. No mundo coletivo, tal processo se encontra inscrito nos diferentes sistemas religiosos e na transformação de seus símbolos. Mediante o estudo das evoluções individuais e coletivas, e mediante a compreensão da simbologia alquimista, cheguei ao conceito básico de toda minha psicologia, “o processo de individuação”³⁴⁹.

A contribuição dos estudos alquímicos é reconhecida por Jung no arranjo das experiências com o inconsciente, segundo relata nas últimas páginas caligráficas do *Livro Vermelho*: “com a ajuda da alquimia pude finalmente ordená-las dentro de um todo. Soube sempre que essas experiências continham algo precioso e por isso não sabia fazer coisa melhor do que lançá-las num livro ‘precioso’”³⁵⁰. Entretanto, quando lhe é apresentado o tratado alquímico da “Flor de Ouro”, para o qual faria uma interpretação psicológica, uma frente de estudos e trabalhos se amplia e se revela:

³⁴⁸ Ibidem. p. 253.

³⁴⁹ Idem. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016. p. 212.

³⁵⁰ Idem. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 489.

Vi logo que a psicologia analítica concordava singularmente com a alquimia. As experiências dos alquimistas eram minhas experiências, e o mundo deles era, num certo sentido, o meu. Para mim, isso foi naturalmente uma descoberta ideal, uma vez que percebi a conexão histórica da psicologia do inconsciente. Esta teria agora uma base histórica. [...] Estudando os velhos textos, percebi que tudo encontrava seu lugar: o mundo das imagens, o material empírico que colecionara na minha prática, assim como as conclusões que disso havia tirado. Comecei então a perceber o que significava tais conteúdos em uma perspectiva histórica. A compreensão de seu caráter típico, que já se esboçara no curso de minhas pesquisas sobre os mitos, se aprofundara. As imagens originais e a essência dos arquétipos passaram a ocupar o centro de minhas pesquisas; tornou-se evidente para mim que não poderia existir psicologia, e muito menos psicologia do inconsciente, sem base histórica³⁵¹.

Conforme Shamdasani, suspender os trabalhos com o *Liber Novus* significou a transição do confronto com o inconsciente para o confronto com o mundo. Essa passagem foi período de intensas conferências realizadas por Jung, em agitada elaboração de sua obra psicológica. Foi momento visto por ele como uma compensação pelos anos voltados ao seu interior³⁵². A interrupção do *Livro Vermelho* não representou, contudo, a descontinuidade de suas atividades criativas e estéticas, as quais prosseguiram em novos suportes plásticos e imbuídas de propósitos próprios. Nesse contexto, Jung identifica a necessidade de realizar trabalhos em pedra:

Trabalhando muito consegui, aos poucos, apoiar em terra firme minhas fantasias e os conteúdos do inconsciente. As palavras e os escritos não eram bastante reais para mim; era preciso outra coisa. Necessitava representar meus pensamentos mais íntimos e meu saber na pedra, nela inscrevendo, de algum modo, uma profissão de fé³⁵³.

Na margem norte do Lago de Zurique, em Bollingen, Jung adquire um terreno e inicia a construção de uma torre em pedra, ao modo medieval. Pretendia com esse intento edificar uma morada que refletisse os sentimentos primitivos do indivíduo. A torre de Bollingen representa um lugar de amadurecimento. Após erguida e ampliada, Jung reservou um espaço isolado onde nas paredes trabalhava pinturas, como murais, e fazia gravações. Um dos murais consiste em uma pintura que retrata Filêmon. Na parede da torre, Jung grava a seguinte inscrição: “Philemonis sacrum – Fausti poenitentia” (Santuário de Filêmon – Arrependimento de Fausto)³⁵⁴. A torre, assim, constitui um lugar no qual, segundo ele, tinha a impressão de renascer na pedra:

³⁵¹ Idem. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016. p. 209.

³⁵² SHAMDASANI, S. Introdução. In: JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

³⁵³ JUNG, C. G. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016. p. 225.

³⁵⁴ SHAMDASANI, S. Introdução. In: JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

Nesse espaço fechado vivo só comigo mesmo. Guardo a chave e ninguém pode entrar lá, sem a minha permissão. No decorrer dos anos, pinteí a parede desse quarto, exprimindo tudo o que me conduz da agitação do mundo à solidão, do presente ao intemporal. É um recanto da reflexão e da imaginação; as fantasias são muitas vezes desagradáveis e os pensamentos árduos: é um lugar de concentração espiritual³⁵⁵.

Posteriormente, inserido na ideia de renascimento na pedra, Jung percebe que a torre de Bollingen constituía um símbolo de totalidade psíquica e uma representação do processo de individuação. Nessa linha, Shamdasani a descreve como “uma continuação tridimensional do *Liber Novus*: seu ‘*Liber Quartus*’”³⁵⁶.

3.3 Encontros criativos

O *Livro Vermelho* de Carl Gustav Jung e o *Assim falou Zaratustra* de Friedrich Nietzsche são produções fundamentalmente criativas. A execução de um projeto estético que imprima em arte a necessidade de criar o ser é uma realização ética empreendida por ambos. Embora possam ser encontradas nos autores convergências em suas discussões e divergências em algumas de suas premissas, um dos traços de união entre suas trajetórias de vida e de obra, objeto de estudo deste tópico culminante da dissertação, é a decisão de criar, consubstanciada na formação de suas obras criativas.

Dizer que o *Liber Novus* e o *Zaratustra* são obras criativas significa que eles expressam um conteúdo existencial de seus autores, porque vão além da redutiva exposição de ideias ou da produção de conceitos rígidos aristotélicos ao registrar experiências profundas e interiores por meio da arte. A obra criativa faz surgir de si um material complexo, marcado pelas vivências de seu autor, porquanto íntimo e singular, mas que também reverbera na humanidade, podendo alcançar um caráter coletivo.

A constituição dessas obras se insere em um processo de experimentação, significando que foram geradas em meio a uma liberdade de formas e a uma fluidez de conteúdos. Desde os *Livros Negros*, cadernos de anotações do mais árduo experimento de Jung, o *Livro Vermelho* surge de uma autoexperimentação envolvendo extenso uso de imaginação ativa que se estabeleceu no confronto com o inconsciente.

³⁵⁵ JUNG, C. G. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016. p. 226.

³⁵⁶ SHAMDASANI, S. Introdução. In: JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 70.

De modo semelhante, a filosofia nietzschiana é marcada pelo experimentalismo, despontando o estilo de aforismo como um experimento do pensar, e o *Zaratustra*, na qualidade de uma narrativa poética, se apresenta como um dos ápices desse exercício de liberdade do filósofo-artista. Nesse sentido, Nietzsche ressalta a necessidade do humano ser seu próprio experimento:

Construir novamente as leis da vida e do agir – para essa tarefa nossas ciências da fisiologia, da medicina, da sociedade e da solidão não se acham ainda suficientemente seguras de si: e somente delas podemos extrair as pedras fundamentais para novos ideais (se não os próprios ideais mesmos). De modo que levamos uma experiência *provisória* ou uma existência *póstuma*, conforme o gosto e o talento, e o melhor que fazemos, nesse interregno, é ser o máximo possível nossos próprios *reges* [reis] e fundar pequenos *Estados experimentais*. Nós somos experimentos: sejamo-lo de bom grado!³⁵⁷.

A experimentação pode ser vista como uma característica originada na linguagem artística, que abre espaço para o irracional e para o imprevisível, sendo uma via de recepção da originalidade inacessível à racionalidade metódica e absolutamente calculável. Diferente da razão científica que busca padronizar pela formulação de leis gerais e abstratas, a experiência estética possibilita um caminho das singularidades. A experimentação se realiza no criar, já que a criação demanda experimento. A criação, fluindo em sinuoso vir a ser, muitas vezes não se apresenta ao autor pronta e acabada, mas revela-se aos poucos, de maneira fragmentada. É a experimentação que, aceitando seu caráter processual e fragmentário, permite que nasça a obra de incompletude em incompletude até formar-se na sua expressão, adaptando-se e ajustando-se no caminho. Essa característica da incorporação do experimento marca a preocupação de Jung e Nietzsche em trabalhar suas obras criativas de forma poética e livre. Um dos pontos em comum presentes nas suas obras criativas é a crítica à racionalização exacerbada. Jung escreve que o pensamento de fantasia é um modo de pensar para além do fundamento lógico, guiando-se pelo teor mitológico e pelos motivos inconscientes. O destaque da concepção junguiana está em reconhecer o pensamento de fantasia, como produtor de conhecimento, gerador de imagens e originador de símbolos. Isso porque a fantasia “revela forças e conteúdos criativos, exatamente como os sonhos. Tais conteúdos em geral nem podem ser reconhecidos de outra forma, a não ser justamente através do pensamento passivo, associativo, fantástico”³⁵⁸.

³⁵⁷ NIETZSCHE, F. W. *Aurora*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das letras, 2016. § 453.

³⁵⁸ JUNG, C. G. OC 5, *Símbolos da transformação*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. Nota de rodapé nº 22.

Nesse sentido, o *Liber Novus* alcança o reconhecimento do irracional³⁵⁹. O método da imaginação ativa, entendido como fundamento experiencial dos diálogos travados por Jung com os diversos personagens ao longo do *Livro Vermelho*, foi uma forma de se relacionar com esse aspecto irracional da vida. Se o *Zaratustra* é um ditirambo à solidão, tendo por parâmetro uma linguagem poética de cantos líricos, permite-se afirmar que o *Livro Vermelho* é uma ode à imaginação.

O posicionamento de Jung frente a essa discussão a respeito de irracionalidade e racionalidade se mostra ponderado e, em alguma medida, equidistante, uma vez que não expressa preferência nem desprestígio por qualquer um dos dois. O questionamento que Jung desenvolve é relativo à sobreposição de um ao outro, quando um impera sobre o outro. Como o contexto de sua época era de enaltecimento da razão como um fim em si mesma, ele se posiciona enfaticamente em favor da irracionalidade, a fim de operar uma compensação entre esses aspectos. Em *Tipos psicológicos*, Jung comenta sobre a relação entre esses dois polos e sobre a função que exerce a atividade criativa como mediadora:

Quando Fausto exclama: “O sentimento é tudo”, ele expressa o contrário do intelecto e atinge apenas o outro lado, mas não a totalidade da vida e de sua própria psique que reúne sentimento e pensamento num terceiro superior. Este terceiro superior, como já disse, pode ser entendido como uma finalidade prática ou como a fantasia criadora dessa finalidade. A finalidade da totalidade não pode ser alcançada nem pela ciência – que é um fim em si mesma – e nem pelo sentimento – ao que falta a força visionária do pensamento. É preciso que um empreste seu auxílio ao outro, mas a oposição entre eles é tão grande que há necessidade de uma ponte. Esta ponte nos é dada pela fantasia criadora, ela não é nenhum dos dois, pois é a mãe de ambos – e mais, está grávida da criança, da finalidade, que concilia os opostos³⁶⁰.

A crítica à racionalização desmedida se desdobra e se dirige ao cientificismo excessivo. Jung já advertia que “se a psicologia continuar sendo para nós uma ciência, não penetraremos na vida – estaremos servindo exclusivamente ao fim absoluto da ciência”³⁶¹. O método científico tem seu alcance probatório e provê utilidade tecnológica, contudo, pouco dialoga com as profundas questões existenciais humanas. A ciência, na concepção junguiana, deve, portanto, ser vista como um instrumento, e não como um fim último em si mesmo:

A ciência deve provar seu valor vital por sua aptidão de poder ser não só mestra, mas também serva. E nisto não há desonra alguma. Mesmo que a ciência nos tenha dado a conhecer as irregularidades e distúrbios da psique, merecendo por isso nosso mais profundo respeito por seus dons intelectuais intrínsecos, seria grave erro imputar-lhe um fim absoluto e torná-la incapaz de desempenhar o papel de simples

³⁵⁹ SHAMDASANI, S. C. G. *Jung: Uma biografia em livros*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

³⁶⁰ JUNG, C. G. OC 6, *Tipos psicológicos*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. § 82.

³⁶¹ *Ibidem*. § 83.

instrumento. Ao entrarmos com o intelecto e sua ciência na vida real, vemos que nos defrontamos com limites que impedem o acesso a campos bem mais reais da vida³⁶².

Partindo da premissa de que a ciência serve apenas à sua própria finalidade, Jung sustenta que “o intelecto permanece aprisionado em si enquanto não renunciar voluntariamente à sua supremacia, reconhecendo o valor de outras finalidades”³⁶³. O intelecto, por vezes, precisa abdicar de suas certezas, por mais lógicas que elas aparentem ser, e relativizar a tão pretendida validade universal, em nome da valorização das singularidades encontradas no campo estético. Assim sendo, Jung sintetiza bem as limitações da ciência, sobretudo a relação desse modo de saber com a vida: “Mas, alguma coisa de real importância chegou a existir sem ter sido, primeiro, fantasia? E mais, ao aderir rigorosamente ao fim absoluto da ciência, o intelecto se exclui da própria fonte da vida”³⁶⁴.

No que concerne à filosofia nietzschiana, o *Zarathustra* consiste em fazer da poesia um pensamento filosófico, livre de um sistema demonstrativo. Embora predominantemente a razão se manifeste por pensamento, nem todo pensamento é racional, assim como nem toda palavra é somente conceitual. Nesse sentido, como bem analisa Machado³⁶⁵, o que Nietzsche busca realizar, particularmente na sua obra criativa, é emancipar o pensamento da razão e libertar a palavra do conceito tradicional.

Nessa crítica ao racionalismo e ao cientificismo está uma considerável parcela da motivação para que o *Zarathustra* e o *Livro Vermelho* sejam obras tão singulares. Para dizer o que precisavam dizer, não bastaria escreverem mais um livro teórico de filosofia ou de psicologia. A razão e a ciência não dariam conta de penetrarem nos caminhos essenciais da vida humana e da natureza existencial. Cumpria, portanto, poetizar.

A produção de uma obra criativa relacionada ao processo ético se dá dentro da concepção de que o exercício artístico não cria somente a obra, mas engendra a própria vida. Essa perspectiva enaltece a experiência criadora da vida. O caminho ético questiona, como no aforismo 270 de *A gaia ciência*, “O que diz sua consciência? – ‘Torne-se aquilo que você é’”³⁶⁶. Essa resposta também está no *Zarathustra*, quando diz “que um dia, não em vão, instou a si mesmo: ‘Torna-te o que és!’”³⁶⁷. Diante de um percurso desconhecido e não linear, essa

³⁶² Ibidem. § 82.

³⁶³ Ibidem. § 83.

³⁶⁴ Ibidem. § 83.

³⁶⁵ MACHADO, R. *Zarathustra, tragédia nietzschiana*. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2011.

³⁶⁶ NIETZSCHE, F. W. *A gaia ciência*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012. § 270.

³⁶⁷ Idem. *Assim falou Zarathustra*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011. “A oferenda do mel”.

questão encontra na estética a figura do artesão de si mesmo, pois o caminho ético de tornar-se quem se é evoca ao humano a criação do ser em devir, conforme afirma Nietzsche:

Neste ponto já não há como eludir a resposta à questão de como alguém se torna o que é. E com isso toco na obra máxima da arte da preservação de si mesmo - do *amor de si...* Pois admitindo que a tarefa, a destinação, o *destino* da tarefa ultrapasse em muito a medida ordinária, nenhum perigo haveria maior do que perceber-se *com* essa tarefa. Que alguém se torne o que é pressupõe que não suspeite sequer remotamente o *que é*.³⁶⁸

A dimensão ética da obra criativa está em ser um instrumento para o processo de tornar-se quem se é. Propor-se a produzir uma criação estética pode mobilizar diversos aspectos do ser: dinamizar o processo de individuação, no caso de Jung, e transvalorar os valores na afirmação da vida diante do eterno retorno, no caso de Nietzsche. A criação artística coloca o humano em uma postura ativa perante a vida, podendo enfrentar perspectivas diversas de seu ser. É precisamente disso que se trata estar a arte a serviço da vida, entendendo que a arte está intimamente ligada à questão da existência.

O tornar-se quem se é para esses autores não constitui tornar-se algo fixo ou estancado, mas sim um constante movimento de construção e criação, uma obra em permanente devir. Segundo Jung, o processo de individuação e criação de si percorre toda uma vida. Conforme Nietzsche, a transvaloração de todos os valores é um encadeamento contínuo de destruição e construção de novos valores, assim como o além-do-homem percorre sua existência superando a si mesmo, em um movimento de reinventar-se. Esse caráter dinâmico e processual do caminho ético de criação de si encontra ressonância no poema *O artista*, de Oscar Wilde:

Uma noite nasceu-lhe na alma o desejo de esculpir a estátua do Prazer que dura um instante e saiu pelo mundo em busca do bronze, porque só podia imaginar sua obra em bronze. Mas todo o bronze do mundo tinha desaparecido e em nenhuma parte da terra podia encontrar-se bronze algum, exceto o da estátua da Dor que dura para a vida inteira. Ora, precisamente fora ele mesmo quem, com as próprias mãos, havia modelado aquela estátua, colocando-a no túmulo do único ser a quem amou em sua vida. Erguera, pois, no túmulo da criatura morta, a quem tanto amara, aquela estátua, que era criação sua, para que fosse um sinal do amor do homem, que é imortal, e um símbolo da dor humana, que dura para sempre. E no mundo inteiro não havia outro bronze senão o bronze daquela estátua. E pegou a estátua que havia modelado, colocou-a em um grande forno e entregou-a ao fogo. E com o bronze da estátua da Dor que dura a vida inteira modelou uma estátua do Prazer que dura um instante.³⁶⁹

³⁶⁸ Idem. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008. “Por que sou tão inteligente”, § 9.

³⁶⁹ WILDE, O. O artista. In: *Obra completa*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro, RJ: José Aguilar, 1961.

Esse poema de Oscar Wilde pode ser analisado à luz da filosofia de Nietzsche. A escassez de bronze pode ser vista como a finitude das forças em um universo fechado e de tempo eterno, cenário propício à concepção do eterno retorno do mesmo. Como transvaloração, o criador precisa estar disposto a essa recriação, afastando de si eventual apego ao que antes fora criado e a valores absolutos, de modo que não há escultura da “Dor que dura para a vida inteira” que não precise ser em algum momento remodelada para vir a ser a escultura do “Prazer que dura um instante”. Nessa criação a partir da própria obra, o humano cria a partir de si mesmo, sendo sua própria referência. A dinâmica de desconstrução e remodelagem é o que possibilita uma autossuperação, visto que se o criador se fixa ao que já foi criado não tem oportunidade de superar o que já se tornou. Isso só pode ser feito a partir de valores que afirmam a vida, em vez de verdades absolutas e certezas eternas que cristalizam. Esse movimento de desconstrução não é um gesto de negação à escultura primeira, mas sim significa que a nova escultura é modelada a partir de uma reavaliação. A atitude do humano como criador e criatura é sucessiva e ininterrupta desconstituição e constituição da obra. Nesse sentido, pode-se entender que o humano criador, tal qual o além-do-homem anunciado por Zarathustra, desconstrói aquilo que ama para amar o processo de criar a si mesmo.

Além disso, no primeiro verso do poema de Wilde, “uma noite nasceu-lhe na alma o desejo de esculpir a estátua do Prazer que dura um instante”, verifica-se que a realização criativa não nasce de um impulso racional, não é gestada no intelecto, não se sujeita a cálculos, previsões e métodos, pois nasce da alma. Podemos relacionar essa necessidade íntima de expressão ao que Jung identificou como um complexo criativo. Na sua perspectiva, a força criativa seria um fator psíquico semelhante ao instinto, entendido como um ímpeto autônomo por criar. Na psicologia analítica, o conceito ético por excelência refere-se ao processo de individuação, que consiste numa lealdade a si mesmo, na busca pela experiência possível da totalidade centrada no si-mesmo, no sentido de sua singularidade, forjando, assim, sua existência como uma obra em devir. A obra criativa vem ao encontro desse intuito, permitindo um espaço de criação e de manifestação do si-mesmo, abrindo campo para a experimentação possível dessa totalidade. Shamdasani assinala que o *Livro Vermelho*, além de ter um significado para a formação da obra da psicologia analítica, representou para Jung elaborar esse processo de individuação:

O *Liber Novus* apresenta o protótipo da concepção junguiana do processo de individuação [...] O próprio *Liber Novus* pode ser compreendido, por um lado,

como descrevendo o processo de individuação de Jung e, por outro, como a elaboração que ele fez deste conceito como um esquema psicológico geral³⁷⁰.

Ao descrever o processo de individuação, Jung o retrata como uma ação penosa, de árduo percurso. Embora de inquestionável necessidade, trata-se de um caminho árido, já que envolve o manejo de sentimentos de difícil aceitação e a confrontação com diferentes faces da nossa personalidade global. Jung relata que no processo de elaboração do *Liber Novus* vivenciou diversas dificuldades:

Uma das maiores dificuldades que tive foi suportar os meus sentimentos negativos. Abandonava-me livremente às emoções que, entretanto, não podia aprovar. Anotava as fantasias que frequentemente me pareciam insensatas e que provocavam minhas resistências. Enquanto não se compreende sua significação, elas parecem uma mistura infernal de elementos solenes e ridículos. Foi a duras penas que perseverei nessa prova através da qual o destino me desafiara. E só depois dos maiores esforços consegui enfim sair do labirinto.³⁷¹

A relação entre criação e sofrimento é complexa e ambivalente. A dedicação à obra criativa implica revolver o ser na construção do que se é e isso acarreta sofrimento, como elucidada Jung. Nietzsche, além desta concepção, também relaciona o processo de criação como relação com a dor, não no sentido de cessar a dor, mas como atravessamento e vivência da dor. Para que o processo de criar exista, requer-se padecer do sofrimento, assim como para que o sofrimento tenha significado transformador, é preciso criar. Além do sofrimento, a solidão é outro elemento vivenciado pelos autores no processo de elaboração de suas obras criativas. Jung escreveu o *Livro Vermelho* após seu desligamento de instituições, o qual pode ser entendido como um distanciamento do espírito da época, renunciando a cargos e posições de direção que não estavam consonantes com a sua investigação interior, que prezava o espírito da profundidade. Esse aspecto de solidão que o contato com o espírito da profundidade exige é reconhecido por Jung, uma vez que “solidão e jejum são por isto os mais antigos meios conhecidos para apoiar a meditação que deverá permitir acesso ao inconsciente”³⁷², sendo assim, possibilita um espaço de maior acesso à psique. Esse contexto, contudo, não foi tomado por ele de forma radical, pois não o colocou em completo isolamento, já que durante os anos de dedicação ao *Liber Novus* manteve os relacionamentos de sua vida profissional, social e familiar, dedicando um momento à parte de seu dia para estas produções solitariamente.

³⁷⁰ SHAMDASANI, S. Introdução. In: JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 43.

³⁷¹ JUNG, C. G. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016. p. 184.

³⁷² Idem. OC 5, *Símbolos da transformação*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. § 519.

Pode-se entender a solidão como relacionada ao silêncio e ao segredo do processo da vida interior. Jung relata em *Memórias* que toda sua juventude esteve em torno do segredo que o levava a uma profunda solidão: “Desse modo, minha relação com o mundo se prefigurara, tal como ainda hoje persiste: continuo solitário, pois sei coisas que devo mencionar, e que os outros não sabem ou, mais frequentemente, não querem saber”³⁷³. Essa associação entre solidão e segredo é bastante perceptível no caso do *Livro Vermelho*, na medida em que sua criação foi marcada pela elaboração estética solitária e que transcorreram quase 80 (oitenta) anos de segredo do grande público, desde 1930, ano em que interrompeu a escrita do livro, até sua publicação, em 2009.

Em um exemplo em que a solidão é vivida nesse processo de elaboração do *Liber Novus*, Jung cita na terceira parte do livro intitulada “Aprofundamentos”: “Eu resisto, eu não posso aceitar esse nada vazio que eu sou. O que eu sou? O que é meu? Eu sempre pressuponho o meu eu. Agora ele está diante de mim – eu diante do meu eu. Falo agora contigo, meu eu: nós estamos sozinhos [...]”³⁷⁴, após longo diálogo mencionando o seu eu como teimoso, pessimista, desleal consigo mesmo, ambicioso por poder, entre outros insultos, Jung escreve: “Depois que falei para meu eu essas e muitas outras palavras zangadas, percebi que comecei a suportar o estar sozinho comigo mesmo”³⁷⁵. Lembra-se aqui outro trecho de Jung:

Quem caminha em direção a si mesmo corre o risco do encontro consigo mesmo. O espelho não lisonjeia, mostrando fielmente o que quer que nele se olhe; ou seja, aquela face que nunca mostramos ao mundo. [...] Esta é a primeira prova de coragem no caminho interior, uma prova que basta para afugentar a maioria, pois o encontro consigo mesmo pertence às coisas desagradáveis que evitamos [...] Se formos capazes de ver nossa própria sombra, e suportá-la, sabendo que existe, só teríamos resolvido uma parte do problema. Teríamos, pelo menos, trazido à tona o inconsciente pessoal.³⁷⁶

Nesse ponto de vista a solidão também se relaciona com um diálogo interno, a um encontro com a própria sombra: “o encontro consigo mesmo significa, antes de mais nada, o encontro com a própria sombra. A sombra é, no entanto, um desfiladeiro, um portal estreito cuja dolorosa exiguidade não poupa quem quer que seja que desça ao poço profundo”³⁷⁷. Em outra passagem do *Livro Vermelho*, Jung escreve sobre o capítulo intitulado “O deserto”, no qual remete a mais uma experiência de solidão:

³⁷³ Idem. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016. p. 60.

³⁷⁴ JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 407.

³⁷⁵ Ibidem, p.412.

³⁷⁶ Idem. OC 9/1, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. §§ 44 - 43.

³⁷⁷ Ibidem. §§ 44-45.

Minha alma leva-me ao deserto, ao deserto de meu próprio si-mesmo. [...] Por que é um deserto meu si-mesmo? Será que vivi por demais fora de mim, nas pessoas e nas coisas? Por que evitei meu si-mesmo? [...] Isto é solidão, estar consigo mesmo? Solidão só quando si-mesmo é um deserto. Devo fazer do deserto um jardim? Devo povoar um país deserto? Devo abrir o jardim encantado do deserto? [...] Verdadeira é apenas a vida, e tão só a vida me leva ao deserto, [...] Minha alma, o que devo fazer aqui? [...] Ao deserto pertence à dor³⁷⁸.

Esse deserto percorre outras passagens do *Livro Vermelho*, mencionando Jung que “para encontrar sua alma, os antigos iam para o deserto”³⁷⁹, lá encontravam a plenitude da visão e as singularidades da alma. Nesse ponto pode-se perceber que Jung faz referência a busca da alma e do si-mesmo, na qual a solidão como deserto enseja uma força criadora da vida: “Se tua força criadora se voltar agora para o lugar da alma, verás como tua alma vai reverdecer e como seu campo produzirá frutos maravilhosos”³⁸⁰.

A relação que Nietzsche traça com a solidão, assim como estabelecido com o sofrimento, é de caráter afirmativo ou, de maneira apropriada à sua estética existencial, de cunho trágico. Após retirar-se da Universidade da Basileia em decorrência da frágil condição de saúde, Nietzsche inicia uma vida de andarilho, viajando entre distintas cidades sem fixar-se. Foi vivenciando esse período de recolhimento que Nietzsche concebeu o *Zaratustra*, conforme relata: “Mas tenho necessidade de *solidão*, quer dizer, recuperação, retorno a mim, respiração de ar livre, leve, alegre... todo o meu Zaratustra é um ditirambo à solidão, ou, se fui compreendido, à *pureza*...”³⁸¹. Em sua comunicação por cartas, Nietzsche deixava nítido sua perspectiva sobre a solidão: “Não sei dizer o quanto a solidão me faz bem!”³⁸², e acrescenta em outra missiva, fazendo referência à relação da solidão com a atividade criativa: “A solidão, a perfeita solidão, se revela em mim de maneira cada vez mais clara, não só como receita, mas também como paixão natural – e temos que fabricar o estado no qual podemos criar o melhor de que sejamos capazes”³⁸³. Nesse sentido, a solidão se mostra não somente em sua relação com o processo de sofrimento, mas também como um estado depurador de

³⁷⁸ Idem. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 128.

³⁷⁹ Ibidem. p. 129

³⁸⁰ Ibidem, p. 129.

³⁸¹ NIETZSCHE, F. W. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008. “Por que sou tão sábio”, § 8.

³⁸² Idem. *Correspondencia IV, Enero 1880 – Diciembre 1884*. Traducción, introducción, notas y apéndices de Marco Parmeggiani. Madrid: Editorial Trotta, 2010. Correspondência 68, endereçado a Franziska e Elisabeth Nietzsche, de 24 de novembro de 1880. p. 93. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “¡No sé decir cuánto bien me hace la soledad!”.

³⁸³ Ibidem. Correspondência 59, cartão postal endereçado a Paul Rée, de 31 de outubro de 1880. p. 87-88.

Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “La soledad, la perfecta soledad, se revela en mí de manera cada vez más clara, no sólo como receta, sino también como pasión natural — y tenemos que fabricar el estado en el que podamos crear lo mejor de lo que somos capaces”.

externalidades, apresentando um aspecto curativo, bem como um estado conducente à singularidade, como também um estado aberto a criação de si. Assim, afirma *Zaratustra*:

Agora prossigo só, meus discípulos! Ide vós também agora, sozinhos! Assim desejo eu. Em verdade, eu vos aconselho: afastai-vos de mim e defendei-vos de Zaratustra! [...] Agora vos digo para me perder e vos achar; e somente quando todos vós me tiverdes negado eu retornarei a vós.³⁸⁴

A solidão é um valor fundamental para a criação, pois suscita uma interiorização. Quando a solidão se estabelece no âmbito de uma criação estética, abre-se um canal para a interlocução com personagens que lhe acontecem em suas experiências criativas. Tanto o *Livro Vermelho* quanto o *Zaratustra* são obras ricamente povoadas de personagens. Essas figuras não são casuais ou aleatórias, elas têm um significado e um desígnio próprio para o cenário em que se instauram e para a obra como um todo. No que pertine ao *Zaratustra*, os personagens se mostram ainda mais inusitados, abarcando uma multiplicidade de animais. Seu papel em cena não é lateral ou secundário, já que é a incomum dupla de águia e serpente que ensina a Zaratustra o pensamento do eterno retorno do mesmo. Os personagens adquirem dinamicidade tal que se transformam no decorrer da obra, como no caso das três metamorfoses, em que o camelo se torna leão que se torna criança, e no caso de personagens que aparecem mais de uma vez ao longo da obra sob distintas máscaras.

Quanto ao *Livro Vermelho*, além dos personagens outrora explorados neste capítulo, Elias, Salomé, Filemon e Izdubar, nota-se uma comunicação de Jung com sua própria alma. Foi a personificação que possibilitou a Jung a criação e o exercício da imaginação ativa. Em um tratado epistemológico ou em uma produção teórica sistemática, tal diálogo não seria possível, portanto é a via estética que permite tal feito. Na obra criativa de Jung, os personagens revelam-se como emergência dos conteúdos do inconsciente em uma operação de integração à consciência, conforme disserta Sonu Shamdasani:

A tarefa da individuação está em estabelecer um diálogo com as personagens das fantasias - ou conteúdos do inconsciente coletivo - e integrá-las na consciência, recuperando assim o valor da imaginação mitopoética que havia sido perdido na época moderna, reconciliando desse modo o espírito da época com o espírito das profundezas. Essa tarefa iria constituir um *leitmotiv* de sua obra erudita posterior³⁸⁵.

Os personagens muitas vezes desempenham na obra criativa funções que o seu autor não conseguiria exercer com uma única voz ou uma única máscara teatral, incorporando, ao

³⁸⁴ Idem. *Assim falou Zaratustra*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011. “Da virtude dadivosa”, p. 75-76.

³⁸⁵ SHAMDASANI, S. Introdução. In: JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p 44.

modo do poeta, a forma de heterônimos. Nesse sentido, Deleuze e Guattari corroboram essa noção ao afirmarem que “o rosto e o corpo dos filósofos abrigam estes personagens que lhes dão frequentemente um ar estranho, sobretudo no olhar, como se algum outro visse através de seus olhos. [...] e adquire uma amplitude trágica e cômica que ele não teria sozinho”³⁸⁶.

A forma como Jung via o inconsciente, como uma fonte criadora, foi um dos principais fatores que possibilitou esse mergulho nos personagens, bem como nas histórias e em figuras de caráter mitológico. Em sua perspectiva, essas imagens manifestas não escondiam conteúdos psíquicos, mas, sim, eram instrumentos de sua revelação, manifestando-se como matéria-prima imagética dessa vida inconsciente. Shamdasani completa que “ao estudar suas fantasias, Jung deu-se conta de que estava estudando a função da mente como criadora de mitos”³⁸⁷.

Ambos os autores traçaram em suas obras um resgate do mito e do mundo antigo, no *Zaratustra* uma tragédia grega e no *Livro Vermelho* um manuscrito medieval. Jung entendia que o significado das fantasias, visões e sonhos registrados e elaborados na sua obra criativa “devia-se ao fato de provirem da imaginação mitopoética que faltava na presente época racional”³⁸⁸. Além de Jung, Nietzsche também reconhece o valor do mito, neste caso para a cultura e para as forças da fantasia, sobre as quais afirma: “sem mito, porém, toda cultura perde sua força natural sadia e criadora: apenas um horizonte demarcado por mitos encerra e unifica todo um movimento de cultura”, acrescentando que, “somente pelo mito as forças da fantasia e do sonho apolíneo são salvas de sua errância sem rumo”³⁸⁹.

Nietzsche argumenta que “a arte grega, principalmente a tragédia grega, retardou a destruição do mito”, apontando que essa destruição se deu por meio do socratismo, já que, a partir da intrínseca relação de resguardo e sobrevivência entre estética e mito, “o ocaso da tragédia foi, ao mesmo tempo, o ocaso do mito”³⁹⁰. Portanto, a preservação do mito, para Nietzsche, está relacionada com o sentido trágico da existência e sua potência criadora, para o qual muito contribui a obra criativa.

Ao lado do mito, a imagem é matéria-prima vital para a elaboração da obra criativa. Nietzsche, em meio à descrição em *Ecce homo* sobre a relevância de *Zaratustra*, exalta-o como a “eloquência tornada música” e como o “retorno da linguagem à natureza mesma da

³⁸⁶ DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2010. p 89.

³⁸⁷ SHAMDASANI, S. C. G. *Jung: Uma biografia em livros*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p 65.

³⁸⁸ Idem. Introdução. In: JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p 44.

³⁸⁹ NIETZSCHE, F. W. *O nascimento da tragédia*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2020. § 23.

³⁹⁰ Ibidem. § 23.

imagem”³⁹¹. Guardando certa similitude, Jung resgata o valor das imagens no *Livro Vermelho*, desde a sua escrita caligráfica até as mais complexas pinturas, como iluminuras, mandalas e cenas das suas imaginações ativas, as quais vão gradativamente adquirindo mais autonomia simbólica ao se descolarem do texto e serem autorreferidas com força própria, conforme relata Shamdasani:

Jung então ilustrou o texto com algumas pinturas, iniciais historiadas, bordaduras ornamentais, e margens. Inicialmente as pinturas se referem diretamente ao texto. Depois, elas se tornam mais simbólicas. São imaginações ativas em seu próprio sentido. A combinação de texto e imagem lembra as iluminuras de William Blake, cuja obra Jung tinha certa familiaridade³⁹².

Para esse registro, Shamdasani observa que Jung “escolheu conscientemente deixar de lado academicismos. Mesmo utilizando diversas alusões a obras de filosofia, religião e literatura”³⁹³. A despeito disso, as obras criativas referidas neste trabalho não são peças ficcionais, mas sim vigorosas imagens da realidade interior, uma experiência viva da complexidade irracional da vida. Na introdução do *Liber Novus*, é mencionado que “a linguagem e o conteúdo do material não foram alterados. Jung manteve uma ‘fidelidade ao evento’, e o que estava escrevendo não era para ser confundido com ficção”³⁹⁴. Assim, pelo estudo comparativo realizado, afirma-se que a passagem dos *Livros Negros* para o *Livro Vermelho* foi fidedigna, apontando para uma lealdade às experiências vividas. De sua parte, Nietzsche escreve que a sua arte do *grande estilo* possibilita expressar um estado interior que, em seu caso, foi vivido em *Zaratustra*. Este lhe irrompeu em uma multiplicidade de estilos, dado a pluralidade de estados interiores que lhe habitavam.

Esse teor mitológico regenera as raízes imaginativas da humanidade. Shamdasani escreve em texto introdutório aos cadernos de transformação de Jung, que os *Livros Negros* “na opinião de Jung, seu empreendimento pertencia não só a ele mesmo, mas também a outros; ele tinha chegado a ver suas fantasias como provenientes de uma camada mitopoética geral da psique, que ele chamou de inconsciente coletivo”³⁹⁵. Nesse contexto, a obra criativa não dialoga somente com o interior do seu criador, mas trata de vivências maiores do que as estritamente pessoais, sendo ampliada a uma dimensão suprapessoal. Nietzsche escreve que

³⁹¹ Idem. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008. “Assim falava Zaratustra”, § 6.

³⁹² SHAMDASANI, S. Introdução. In: JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p 30.

³⁹³ Ibidem. p 28.

³⁹⁴ Ibidem. p 27.

³⁹⁵ Idem. Em busca de uma ciência visionária: Os cadernos de transformação de Jung. In: JUNG, C. G. *Os livros negros, 1913-1932: cadernos de transformação*. Livro 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020. p. 12

“não é suficiente ser um único homem, embora seja um começo necessário. (...) É preciso passar de uma individualidade a outra, atravessar a existência de numerosos seres”³⁹⁶. Dias complementa nesse sentido coletivo que “é preciso ver a si mesmo através de uma multidão de olhares, sobretudo da história, pois o passado continua a fluir dentro de nós em mil ondas; e nós mesmos não somos senão o que a cada instante percebemos desse fluir”³⁹⁷.

O percurso de produção da obra criativa pode ser extenso, como no caso de Jung no *Liber Novus*, que se prolongou por anos, de 1913 a 1930, ou pode ser mais preciso, como no caso de Nietzsche, que contou com cerca de 10 dias para cada uma das quatro partes do *Zaratustra*. Em todo caso, o tempo em que se situam essas criações parece ser esboçado em um transcurso processual de experiências, que ressoam por toda uma vida, evidenciando um caráter atemporal de seus ensinamentos e questionamentos.

A obra criativa desses autores tem a aptidão de abarcar todo um conjunto de pensamentos em estilo artístico. No *Zaratustra*, estão desenvolvidos pensamentos da originalidade nietzschiana, como o eterno retorno, o além-do-homem e a transvaloração de todos os valores. Por sua vez, no *Livro Vermelho*, estão consubstanciadas, especialmente, as noções de inconsciente coletivo, pensamento de fantasia, imaginação ativa, processo de individuação. Todas essas ideias, justamente por estarem em uma obra estética, não são reproduções ou repetições das demais obras dos autores, mas, por serem apresentadas de forma particular, adquirem um sentido renovado.

Cumpre evocar aquilo que Jung reconhece diante de um processo laborioso quanto à necessidade de desenvolver o *Livro Vermelho* com o recurso da elaboração estética: “através dela cheguei à compreensão da responsabilidade ética em relação às imagens. Esta atitude influenciou a conduta de minha vida de modo decisivo”³⁹⁸. Jung compreendeu que nenhuma linguagem pode substituir a vida; se a fizermos, tanto linguagem quanto vida se perderão. Por sua vez, Nietzsche escreve que “O essencial na arte permanece sua *completude* existencial, que faz nascer a perfeição e a plenitude. A arte é essencialmente *dizer-sim, abençoar, divinizar a existência*”³⁹⁹. Desse modo, pode-se dizer que tanto Jung quanto Nietzsche compreendem que a arte e a criação estética podem estar dedicadas à vida, como sua

³⁹⁶ NIETZSCHE, F. *La volonté de puissance*, vol. II. Tradução Geneviève Bianquis. Paris: Gallimard, 1995. FP, 1881-1882. § 392, p. 389.

³⁹⁷ DIAS, R. M. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2011. p. 106.

³⁹⁸ JUNG, C. G. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016. p. 194.

³⁹⁹ NIETZSCHE, F. W. *Fragmentos Póstumos, Volumen IV (1885 – 1889)*. Traducción, introducción y notas de Diego Sánchez Meca y Jesús Conill. Madrid: Editorial Tecnos, 2010. Primavera de 1888, 14 [47]. p. 522. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “lo esencial en el arte sigue siendo su *cumplida consumación* de la existencia, su producción de la perfección y de la plenitud el arte es esencialmente *afirmación, bendición, divinización de la existencia*”.

potencializadora. Ao assim procederem, suas obras criativas conseguem, por um entrelaçamento ético-estético, a admirável proeza de reunir um estudo ético por meio de uma criação estética, de modo que o processo estético do criar desempenha o papel intensificador e fortalecedor no dinâmico caminho ético de tornar-se quem se é.

CONCLUSÃO

Esta dissertação se propôs a restaurar a relação entre ética e estética, fazendo-o por meio de um estudo entre as áreas da Filosofia e da Psicologia, que tomou por parâmetro as obras de Friedrich Nietzsche e Carl Gustav Jung, notadamente as produções estéticas *Assim falou Zaratustra* e *Livro Vermelho*, entendidas neste trabalho como obras criativas. A fim de compreender como se estabelece e se desenvolve a relação entre ética e estética na realização da obra criativa, estas foram estudadas à luz dos eventos biográficos de cada autor e sob o prisma de suas concepções filosóficas e psicológicas a respeito da vida e da arte. Constatou-se que, em suas histórias de vida, Nietzsche e Jung mantiveram uma relação presente com a vivência da arte, experiências que reverberaram de modo marcante em suas obras filosóficas e psicológicas.

Cumprido, portanto, o fim de organizar esse tópico de conclusão, retomando as principais concepções de cada autor sobre a importância do aspecto estético para seus estudos e formulações éticas da existência. Pode-se verificar que Nietzsche, além de fundar uma pequena sociedade artística e literária na juventude, dedicou-se à composição de poemas e à música. Sua reflexão filosófica é profundamente marcada pela estética, seja como objeto de estudo, seja como forma de viver e expressar seus pensamentos. Abordando a arte como objeto de estudo, Nietzsche inaugurou sua filosofia com o livro *O nascimento da tragédia*, o qual tratou da obra de arte na tragédia grega e dos impulsos criativos apolíneo e dionisíaco, expressando desde então um conteúdo existencial ligado à discussão estética. Quanto à estética como forma de expressão, apontou-se que Nietzsche elegeu o aforismo e a poética como alguns de seus estilos mais originais, tendo alcançado sua mais elevada manifestação estética em diversas camadas de seu *grande estilo* na obra criativa *Assim falou Zaratustra*.

Em Nietzsche, identificou-se que o pensamento adquire maleabilidade plástica, passando a ser visto sob a ótica de um experimento. Sua filosofia assimila um estilo artístico e livre. A poesia lhe é incorporada, pluralizando e revelando suas concepções através de uma leitura enigmática, a qual deve ser praticada a partir da “leitura como arte”, uma arte da interpretação, uma arte do ruminar.

Diante dessa valorização de uma dimensão estética do pensar, instaura-se, como afirmou Deleuze, “uma nova imagem do pensamento”⁴⁰⁰ e, conforme leciona Cunha⁴⁰¹,

⁴⁰⁰ DELEUZE, G. *Nietzsche*. Tradução de Alberto de Campos. 1. ed. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2016. p. 17.

⁴⁰¹ CUNHA, M. H. L. *Nietzsche espírito artístico*. Londrina, PR: Ed. CEFIL, 2003. p. 26.

pensar o “conceito na condição de imagem”, na forma de *conceito afetivo* ou *conceito poético*, diferenciando-se da concepção tradicional aristotélica de conceito. Estes são modos de compreender as reverberações da filosofia de Nietzsche, já que, por um olhar nietzschiano, a vivência criativa da filosofia à qual se dedicava envolvia a pluralidade e a poética como meios para filosofar.

Foi possível verificar que a concepção de Nietzsche sobre o fenômeno estético tornou mais direta e estreita a relação entre vida e arte. A existência é pensada à luz da estética, assim como a arte é concebida na perspectiva da vida, ou seja, a estética assume um sentido existencial e a existência incorpora um ponto de vista estético. A vida torna-se uma obra de arte a ser realizada, um fenômeno artístico em devir. Nessa linha de concepção, enfatizou-se que a vontade de potência, relacionada à vida, é entendida como disposição a criar ou disposição a configurar e representa a ação criadora e a configuração plástica, engendrando, portanto, um efeito estético de caráter existencial. Revelou-se, assim, que a experiência estética estimula e intensifica a vontade de potência, isto é, a arte é meio afirmador da vida.

Além disso, foi possível identificar que a arte também opera como potência do falso, sendo criadora da boa vontade da aparência e inventora de novas possibilidades de vida. Nessa condição, exerce uma crítica à ciência e à busca pela verdade absoluta, que, segundo o filósofo, empobrecem a vida, ocultando uma vontade de morte. Para um filósofo que enaltece o sentido trágico da existência, em que a vida deve ser aceita incondicionalmente com os sofrimentos e dores que lhe são intrínsecos, a arte não se trata de negação da realidade, mas sim de afirmação de uma força ativa responsável por sua seleção, correção e reforço. Dessa maneira, questionando as certezas absolutas e seu sentido unívoco, a arte estimula a formação plural de perspectivas, de modo que a temos a fim de não morrermos da verdade.

Destacou-se, no plano ético, que a filosofia nietzschiana trabalha com as ideias de transvaloração de todos os valores, além-do-homem e eterno retorno do mesmo. Nessa perspectiva, Nietzsche exerceu uma crítica sobre o socratismo, a racionalidade lógico-científica, a modernidade e a tendência de massificação, propondo a destruição desses valores absolutos e a instituição de novos valores humanos, por meio de uma atividade criativa. Nesse contexto, a arte é um fortalecedor ou enfraquecedor de valorações na existência, já que toda valoração corresponde a um ato de criação.

Conforme foi apontado, a exclamação da morte de Deus na modernidade faz ressurgir no humano o sentido de criador de si e de sua própria existência, de modo similar a um artista que se dedica à criação de sua obra. É nesse cenário que é fundada a noção de além-do-homem, como aquele que não é produto da criação de outro, mas sim cria e supera a si

mesmo. Evidenciou-se também que, ao criar novos valores e a si mesmo, uma nova medida de valor para cada decisão deve ser estabelecida, despontando o eterno retorno como o maior dos pesos na orientação ética. Diante do quadro do infinito reviver, todo exercício de criação passa a ser uma decisão ética, porque naquele criar viverá no curso da eternidade. Assim sendo, o humano deve criar o que afirma sua vida.

Diante do exposto, tem-se que o olhar estético ocupa posição privilegiada na obra filosófica de Nietzsche, acompanhando sua obra filosófica, uma vez que a arte enraíza-se no pensamento nietzschiano, alcançando uma dimensão ética, podendo-se falar de uma estética existencial ou uma filosofia trágica da existência. A estética, portanto, se mostrou como meio afirmador da vida.

No que concerne a Carl Gustav Jung, sua biografia também foi marcada por experiências estéticas, como visões, sonhos, imaginações e criações artísticas. Na passagem da infância para adolescência, ele entalhou um homenzinho em madeira, ao qual dedicou uma pedra e frases e que guardava como um segredo. O entalhe o ajudou a sentir-se seguro existencialmente em um momento de divisão interna que ocorria naquela fase de sua vida. Essa vivência da infância revelou simbolicamente, nas pesquisas de sua vida adulta, que a figura entalhada remetia a um teléforo, fazendo-o pensar pela primeira vez, através da experiência estética, sobre a existência de elementos arcaicos na alma.

Notou-se que, desde cedo, Jung começa a perceber em si duas personalidades, o que não se confunde com a condição médica de dissociação, mas um processo psicológica natural. Posteriormente, essa dinâmica foi relacionada à coexistência da vida consciente e inconsciente. Essa percepção esteve presente em toda sua obra psicológica vindoura. Jung destacou-se em seu percurso como psiquiatra, aprofundando seus estudos da psique na pesquisa de camadas inconscientes pessoal e coletiva, bem como dedicando-se à dimensão simbólica e criativa da psique.

Nessas investigações criativas, Jung produziu o *Livro Vermelho* a partir de visões, de sonhos e da autoexperimentação da imaginação ativa. Designou essa experiência de confronto com o inconsciente, entrando em contato vivo e profundo com a dimensão estética da psique através de sua atividade criadora de fantasia.

Em sua concepção psicológica, foi possível identificar que a dimensão estética da psique se apresenta como uma atividade criativa, porque dinamiza categorias imagéticas. Destaca-se, desse modo, sua formulação particular de criatividade, considerando-a uma força criativa e erigindo-a a uma condição semelhante ao instinto. A criatividade consiste, assim sendo, em um impulso criativo, revelando uma necessidade inata do indivíduo por criar. Além

disso, Jung identifica que esse elemento criativo também é manifestado por um complexo autônomo, denominado complexo criativo, prevalente no inconsciente pessoal.

Entendendo que a psique cria realidade todos os dias, a fantasia surge como expressão da atividade da psique, como ato criador contínuo, abrangendo todas as funções psíquicas. Além da fantasia, o símbolo mostra-se como produto da atividade criativa da psique, consistindo, em seu caráter ambíguo, na união de conteúdos conscientes e inconscientes, ou seja, apresenta uma natureza dupla que concilia o caráter racional e o irracional.

Dessa forma, pode-se apreender que a psique criativa se expressa fundamentalmente por imagens, que constituem uma representação interna viabilizada pela linguagem poética. A interpretação de imagens deve ter por base a relação recíproca entre consciente e inconsciente, uma vez que a imagem é meio de expressão de ambos.

Observou-se que outra forma de expressão imagética da psique são os sonhos. De modo espontâneo, a criação psíquica gera sonhos, que também produzem símbolos através de imagens oníricas. Sendo os sonhos via de acesso ao inconsciente, a imagem onírica é mais bem interpretada à luz de uma totalidade psíquica. Historicamente, os sonhos e a formação de imagens oníricas foram o que permitiram o início da investigação do aspecto inconsciente, desempenhando papel central na psicologia analítica.

Desse modo, Jung considerou a psique como um fator de natureza criativa. A sua dimensão estética corresponde à formação de fantasias, símbolos, sonhos a partir de imagens. Pode-se notar que diversas atividades psicológicas se dão por uma ponte fundamental que é a imagem, de tal modo que, para Jung, a imagem é alma, permeando a constituição da própria vida.

Na dimensão ética, a psicologia analítica desenvolveu o conceito do processo de individuação, que constitui uma busca possível da totalidade centrada no si-mesmo por meio da união e integração dos conteúdos conscientes e inconscientes, conciliação essa que forma a função transcendente. A elaboração dos conteúdos inconscientes encontram auxílio no princípio da formulação criativa e no princípio da compreensão, que são entre si complementares e estabelecem uma interação recíproca. Nesse contexto, a imaginação ativa é compreendida como uma das valiosas técnicas para diálogo com conteúdos do inconsciente, amplamente empregada no *Liber Novus*, representando um ato criativo através de símbolos. Dessa forma, a elaboração estética é lugar de expressão que se acha a serviço do processo de individuação, porque permite a manifestação de símbolos e conteúdos irracionais, além de proporcionar uma postura ativa frente às imagens e ao plano inconsciente.

Além do movimento integrador, que também é um movimento criativo, ocorre uma dinâmica de diferenciação do coletivo para afirmação da singularidade, sem que um exclua o outro. Pode-se entender que a dimensão ética da psicologia analítica se manifesta na expressão de uma realização moral perante o si-mesmo, em um movimento de lealdade a si mesmo, no confronto com o inconsciente, através do processo de individuação.

Diante do exposto, o estudo das dimensões éticas e estéticas para Nietzsche e para Jung mostrou que esses aspectos estão interrelacionados. Para ambos os autores, a estética revelou-se um meio de expressão que privilegia a liberdade de criar. Os dois formulam uma noção ampliada de vida em suas áreas de saber, o que permitiu explorar o campo irracional da existência e sua natureza criativa. A dimensão criativa é vista por ambos como potencializadora da vida e como criação de si mesmo. O resultado desse entrelaçamento entre ética e estética formou um conjunto de concepções transversais e encontrou seu ápice na produção das obras criativas dos autores ora tratados. Estudando o *Assim falou Zaratustra*, evidenciou-se a singularidade estilística do texto, a partir da ênfase na linguagem artística e na linguagem narrativa e dramática, em detrimento das tradicionais linguagens puramente conceitual e sistemática argumentativa. Com estilo original, o *Zaratustra* foi capaz de comunicar um estado interior plural de seu autor, de modo a justificar a escolha da via estética para produção da obra.

A palavra poética mostrou-se central na composição do livro, revelando que no pensamento nietzschiano os poemas constroem sua filosofia. Através de um caminho poético, ressalta-se que *Zaratustra* atravessa diversas formas de expressão estética, como a literatura, a música, o teatro e a dança. Assim, encontramos em Nietzsche aquilo que configura um filósofo-artista, um afirmador da vida que tenha ouvidos nos pés e que saiba dançar com a pena.

Foi possível observar que o *Livro Vermelho* nasce de experiências interiores, nas quais Jung se relaciona com fantasias a partir da imaginação ativa. Foi na expressão estética que ele conseguiu investigar a natureza criativa da psique. Inspirado numa psique arcaica, identificou-se que Jung elegeu todo um conjunto estético que remete a uma época medieval, resgatando a arte das iluminuras, que unem imagem e palavra; o manuscrito na caligrafia gótica; e as pinturas de teor simbólico.

Em face ao exposto, depreende-se que o *Assim falou Zaratustra* e o *Livro Vermelho* constituem obras criativas de seus autores, significando serem produções estéticas que abordam conteúdo ético e existencial, mostrando-se como configuração ativa e como formulação através da arte de todo um conjunto de pensamentos percorrido em outras obras. O

estilo artístico que os diferencia do restante da obra de cada um dos autores é o que lhe confere a possibilidade de expressar novas experiências por novos meios.

O estudo dessas duas obras criativas permitiu traçar paralelos para o entendimento das características que as distinguem das demais produções de suas áreas, bem como compreender o que motivou seus autores à criação poética. Obteve-se, dessa forma, que o estilo artístico viabilizou que as principais ideias de cada autor fossem expressas em obras únicas, ambas consideradas como eixo motriz de tudo o que lhes precedeu e daquilo que posteriormente veio a ser concebido. Percebeu-se que ambas são resultado de uma originalidade expressa mediante o uso experimental da imaginação e de seu pensamento plástico. Nesse sentido, a experimentação possibilitou a liberdade de criar servindo-se de uma linguagem artística.

Encontrou-se nessa pesquisa uma forte crítica à racionalização e à tradição lógico-científica, já que, nas duas obras, ficou largamente evidenciada uma valorização do aspecto irracional, considerando-o como um campo relevante da vida e inacessível à racionalidade metódica como canal único.

Dado que a vida é encarada de forma não reducionista por esses autores, o campo da irracionalidade que compõe a existência humana foi elevado em sua importância e explorado na forma de sua vertente criativa. Portanto, constatou-se que os elementos irracionais e imaginativos provindos do criar artístico, por vezes subvalorizados ou negados, também são fontes produtoras de conhecimento filosófico e psicológico.

Por fim, conclui-se que existe na elaboração estética um meio singular de expressão artística que se dedica à vida, à sua afirmação e à sua potencialização. As obras criativas são reflexo do vínculo estreito que existe entre ética e estética que precisa ser restaurado, visto que a estética se mostrou intrínseca à natureza humana. A imaginação e a criação, como raízes do campo irracional, formam também a trama do ser, de tal modo que a operação criativa compõe a plasticidade da existência, é nisso que se reflete o processo ético de tornar-se quem se é.

REFERÊNCIAS:

BARRETO, M. H. *Imaginação simbólica: reflexões introdutórias*. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2008.

_____. *Pensar Jung*. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2012.

BOECHAT, W. *O Livro Vermelho de C. G. Jung: jornada para profundezas desconhecidas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

BRUM, J. T. *O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1998.

CUNHA, M. H. L. *Espaço real, espaço imaginário: a estética de Jung*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: UAPÊ, 1998.

_____. *Rhizoma: uma 'Estética da Existência' em Platão, Nietzsche e Jung*. 1. ed. Teresópolis, RJ: Verbete, 2009.

_____. *Nietzsche espírito artístico*. Londrina, PR: Ed. CEFIL, 2003.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 4. ed. São Paulo, SP: Paz & Terra, 2018.

_____. *Nietzsche*. Tradução de Alberto de Campos. 1. ed. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2016.

_____. *A Ilha deserta*. São Paulo, SP: Iluminuras, 2000.

_____. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. 1. ed. São Paulo, SP: n-1 edições, 2018.

_____.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2010.

DIAS, R. M. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2011.

_____.; OLIVEIRA, M. G. (Org.). *Nietzsche e as cartas*. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Via Veritas, 2019.

HANNAH, B. *Jung: vida e obra: uma memória biográfica por Bárbara Hannah*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

HERMANN, N. *Ética e estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

HOERNI, U. *Imagens do inconsciente – uma introdução às obras visuais de C. G. Jung*. In: *A Arte de Jung*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

JUNG, C. G. *Cartas de C. G. Jung: Volume III, 1956-1961*. Tradução de Edgar Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

_____. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, C. G. (Org.). *O homem e seus símbolos*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2008.

_____. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 30. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016.

_____. *O Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

_____. *O Livro Vermelho: Liber Novus*. Edição ilustrada. Editado por Sonu Shamdasani. Tradução Liber Novus, Edgar Orth; Introdução, Gentil A. Tilton e Gustavo Barcelos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

_____. OC 13, *Estudos alquímicos*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. OC 15, *O espírito na arte e na ciência*. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. OC 16/1, *A prática da psicoterapia*. 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. OC 16/2, *Ab-reação, análise dos sonhos e transferência*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. OC 17, *O desenvolvimento da personalidade*. 14. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. OC 18/1, *A vida simbólica*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

_____. OC 18/2, *A vida simbólica*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

_____. OC 2, *Estudos experimentais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. OC 3, *Psicogênese das doenças mentais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

_____. OC 4, *Freud e a Psicanálise*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. OC 5, *Símbolos da transformação*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. OC 6, *Tipos psicológicos*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. OC 7/2, *O Eu e o inconsciente*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1979.

_____. OC 8/2, *A natureza da psique*. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. OC 9/1, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. OC 9/2, *Aion*. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. *Os livros negros, 1913-1932: cadernos de transformação*. Livro 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

_____. *Os livros negros, 1913-1932: cadernos de transformação*. Livro 2. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

_____. *Os livros negros, 1913-1932: cadernos de transformação*. Livro 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

_____. *Os livros negros, 1913-1932: cadernos de transformação*. Livro 2. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

MACHADO, R. *Nietzsche e a verdade*. 3. ed. São Paulo, SP: Paz & Terra, 2017.

_____. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2006.

_____. Nietzsche e o renascimento do trágico. *Kriterion: Revista de Filosofia*, v. 46, n. 112, p. 174–182, dez. 2005.

_____. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2011.

MARTON, S. Do dilaceramento do sujeito à plenitude dionisíaca. *Cadernos Nietzsche*, n. 25, p. 52-82, mar. 2009.

_____. Nietzsche, reflexão filosófica e vivência. In: DIAS, R. M.; VANDERLEI, S.; BARROS, T. (Org.). *Leituras de Zaratustra*. Rio de Janeiro, RJ: Mauad X: FAPERJ, 2011.

_____. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1990.

_____. O Eterno Retorno do Mesmo: Tese Cosmológica ou Imperativo Ético?. In: *Extravagâncias: ensaios sobre a Filosofia de Nietzsche*. São Paulo, SP: Discurso Editorial e Editora Barcarolla, 2009.

MCGUIRE, W. (Org.). *Freud / Jung Correspondência Completa*. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1976.

MELLICK, J. Matéria e método em o Livro Vermelho Descobertas selecionadas. In: *A Arte de Jung*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

NIETZSCHE, F. W. *Œuvres philosophiques complètes*. Tome I, v. 1. *La Naissance de la tragédie. Fragments posthumes* (automne 1869/printemps 1872). Traduction de Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Paris: Gallimard, 1977. Traduction de *Die Geburt der Tragödie. Nachgelassene Fragmente 1869-1872*. Édition critique des oeuvres complètes de Friedrich Nietzsche établie d'après les manuscrits originaux de l'auteur et comprenant une part de textes inédits.

_____. *Œuvres philosophiques complètes*. Tome I, v. 2. *Vérité et mensonge au sens extramoral. Fragments posthumes* (1870-1873). Traduction de Michel Haar et Marc B. de Launay. Paris: Gallimard, 1975. Traduction de *Ueber Wahrne und Luege in aussermoralischen sinne*.

_____. *Œuvres philosophiques complètes*. Tome II, v. 1. *Considérations inactuelles I et II. Fragments posthumes*. Traduction de Pierre Rusch. Paris: Gallimard, 1990. Traduction de *Unzeitgemässe betrachtungen I-II. David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller vom Nutzen und nachteil der Historie für das Leben*.

_____. *Œuvres philosophiques complètes*. Tome III, 2vs. *Humain, trop humain. Fragments posthumes*. Traduction de Robert Rovini. Paris: Gallimard, 1988. Traduction de *Menschliches, Allzumenschliches*.

_____. *Œuvres philosophiques complètes*. Tome V. *Le Gai savoir. Fragments posthumes* (1881-1882). Traduction de Pierre Klossowski. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Paris: Gallimard, 1982. Traduction de *Die fröhliche Wissenschaft*.

_____. *Œuvres philosophiques complètes*. Tome VI. *Ainsi parlait Zarathoustra* (un livre pour tous et pour personne). Traduction de Maurice de Gandillac. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Paris: Gallimard, 1971. Traduction de *Also sprach Zarathoustra (ein Buch für alle und keinen)*. Édition critique des oeuvres complètes de Friedrich Nietzsche établie d'après les manuscrits originaux de l'auteur et comprenant une part de textes inédits.

_____. *Œuvres philosophiques complètes*. Tome VII. *Par-delà bien et mal*. Traduction de Cornelius Heim, Isabelle Hildenbrand et Jean Gratien. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Paris: Gallimard, 1992. Traduction de *Jenseits von Gut und Böse*.

_____. *Œuvres philosophiques complètes*. Tome VII. *La Généalogie de la morale*. Traduction de Cornelius Heim, Isabelle Hildenbrand et Jean Gratien. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Paris: Gallimard, 1992. Traduction de *Zur Genealogie der Moral*.

_____. *Œuvres philosophiques complètes*. Tome VIII, v.1. *Crépuscule des idoles*. Traduction de Jean-Claude Hémery. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Paris: Gallimard, 1974. Traduction de *Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hämmer philosophirt*.

_____. *Œuvres philosophiques complètes*. Tome VIII, v.1. *Ecce homo*. Traduction de Jean-Claude Hémery. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Paris: Gallimard, 1986. Traduction de *Ecce homo*.

_____. *Œuvres philosophiques complètes*. Tome XII. *Fragments posthumes – Automne 1885-automne 1887*. Traduction de Julien Hervier. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Paris: Gallimard, 1978. Traduction de *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*.

_____. *Œuvres philosophiques complètes*. Tome XIV. *Fragments posthumes – début 1888 – début Janvier 1889*. Traduction de Jean-Claude Hémery. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Paris: Gallimard, 1977. Traduction de *Nachgelassene Fragmente 1888-1889*.

_____. *La Philosophie à l'époque tragique des grecs*. Traduction de Michel Haar et Marc B. de Launay. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Paris: Gallimard, 1995. Traduction de *Die philosophie im tragischen der Griechen*.

_____. *Cinq préfaces à cinq livres qui n'ont pas été écrits*. Traduction de Michel Haar et Marc B. de Launay. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Paris: Gallimard, 1995. Traduction de *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern*.

_____. *Considérations inactuelles III-IV. Fragments posthumes. Schopenhauer éducateur*. Traduction de Henri-Alexis Baatsch. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Paris: Gallimard, 1992. Traduction de *Unzeitgemässe Betrachtungen. Drittes Stück Schopenhauer, als Erzieher*.

_____. *Ainsi parlait Zarathoustra (un livre pour tous et pour personne)*. Traduction de Henri Albert. Paris: Société du Mercure de France, 1908, 17^{ème} ed.

_____. *Les Philosophes préplatoniciens*. Suivi de les *diadoxai* des Philosophes. Traduction de Nathalie Ferrand (Organisé par Paolo D'Iorio). Combas: L'Éclat, 1994. Traduction de *Die Vorplatonischen Philosophen*.

_____. *Introduction à la lecture des dialogues de Platon*. Traduction de Olivier Berrinchon-Sedeyn. Combas: L'Éclat, 1991. Traduction de *Einleitung in das Studium der platonischen Dialoge*.

_____. *La Volonté de puissance*. Traduction de Geneviève Bianquis. (Organisé par Friedrich Würzbach). Paris: Gallimard, 1995, 2vs. Traduction de *Wille zur Macht*.

_____. *Introduction aux leçons sur l'Œdipe-Roi de Sophocle*. Traduction de Françoise Dastur e Michel Haar. Fougères: Encre marine, 1994.

_____. *A gaia ciência*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. 9. ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Ecce homo*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O nascimento da tragédia*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2020.

_____. *Obras incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. col. Os Pensadores. 1. ed. São Paulo, SP: Nova Cultural, 1996.

_____. *Poemas*. Tradução de Paulo Quintela. 1. ed. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2022.

_____. *Além do bem e do mal*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Aurora*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das letras, 2016.

_____. *Correspondencia IV, Enero 1880 – Diciembre 1884*. Traducción, introducción, notas y apéndices de Marco Parmeggiani. Madrid: Editorial Trotta, 2010.

_____. *Fragmentos Póstumos, Volumen I (1869 – 1874)*. Traducción, introducción y notas de Diego Sánchez Meca y Jesús Conill. Madrid: Editorial Tecnos, 2010. Outono de 1869, Primavera de 1872.

_____. *Fragmentos Póstumos, Volumen III (1882 – 1885)*. Traducción, introducción y notas de Diego Sánchez Meca y Jesús Conill. Madrid: Editorial Tecnos, 2010.

_____. *Fragmentos Póstumos, Volumen IV (1885 – 1889)*. Traducción, introducción y notas de Diego Sánchez Meca y Jesús Conill. Madrid: Editorial Tecnos, 2010.

_____. *Genealogia da moral*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das letras, 2009.

_____. *Humano, demasiado humano*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das letras, 2005.

_____. *O anticristo e Ditirambos de Dionísio*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das letras, 2012.

_____. *Schopenhauer como educador: considerações extemporâneas III*. Tradução e notas de Clademir Luís Araldi. 1. ed. São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes, 2020.

PIERI, P. F., *Dicionário junguiano*. São Paulo, SP: Paulus, 2002.

RABELO, R. *A arte na filosofia madura de Nietzsche*. Londrina, PR: Eduel, 2013.

SHAMDASANI, S. C. G. *Jung: Uma biografia em livros*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. Em busca de uma ciência visionária: Os cadernos de transformação de Jung. In: JUNG, C. G. *Os livros negros, 1913-1932: cadernos de transformação*. Livro 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

_____. Em busca de uma ciência visionária: Os cadernos de transformação de Jung. In: JUNG, C. G. *Os livros negros, 1913-1932: cadernos de transformação*. Livro 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

_____. Introdução. In: JUNG, C. G. *Livro Vermelho*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

_____. *Memórias, Sonhos, Omissões* [1985]. Disponível em:
<http://www.rubedo.psc.br/Artigos/memorias.html> . Acesso em: 19 out. 2022, 17 p.

SILVEIRA, N. *Imagens do Inconsciente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

_____. *Jung: vida e obra*. 16. ed. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1997.

TALON-HUGON, C. *A estética – história e teorias*. Tradução de António Maia da Rocha
.Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2015.

VON FRANZ, M. L. C. G. *Jung: seu mito em nossa época*. São Paulo, SP: Cultrix, 1997.

_____. O processo de individuação. In: JUNG, C. G. (Org.). *O homem e seus símbolos*. 2.
ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2008.

_____. O processo de individuação. In: JUNG, C. G. (Org.). *O homem e seus símbolos*. 2.
ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2008.

_____. *Psicoterapia*. 2. ed. São Paulo, SP: Paulus, 2021.

WILDE, O. O artista. In: *Obra completa*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro, RJ:
José Aguilar, 1961.

APÊNDICE A

TEXTO POÉTICO

Texto poético apresentado na exposição oral da defesa de dissertação.

Parte I

Numa estética trágica / para a afirmação da vida,
 nasce / o questionamento nietzschiano / perante uma filosofia decadente:
 A tradição, / que estatuificou o viver, / enrijeceu a palavra,
 cristalizando pensamento e conceito / em uma fronte solidez.
 Sob a morada da razão / justificou o sofrer,
 pregou valores absolutos, / desprezando a singularidade / e universalizando a experiência
 Negou-se a vida / em sua realidade.
 Em nome de uma verdade / Ocultou-se / uma vontade de morte.
 Contra esse pessimismo, / Nietzsche / canta uma filosofia trágica:
 O sofrimento / passa a compor / o tecido da vida / como linha / entremeada ao viver.

Nietzsche experimentalista, / em contrapartida, / o pensar poético elegeu.
 Caminhava / enquanto escrevia, / e as palavras / em movimento / moviam seu pensamento.
 O aforismo nasceu, / forma original de expressão:
 Conciso / poético / filosófico.
 Na sua completude / desabrocha / uma experimentação do pensamento,
 um escrito / que se redige em arte
 e só em arte / se lê / e se desdobra.

A poesia em seu ápice / declamou-se em Zaratustra
 Filosofar / em poesia, / poetizar / em filosofia.
 O filósofo / dá lugar ao poeta, / o poeta empresta a pena / ao filósofo.
 Na poesia / instaura-se maleabilidade plástica ao pensamento.
 Pensar / como imagem;
 Pensar / como movimento, / como vento;
 Pensar / como o voo do pássaro / sobrevoando acima da pedra / que lhe inspira o eterno
 retorno.

Pensamentos / são acontecimentos / de uma vida irracional / que arremata a razão.
Inaugurado está / um pensar estético / vertido da experiência existencial.

A arte, / como afirmação da vida,
é dinâmica, / é o grande estimulante:
É aquilo que impulsiona / eternamente a viver / a viver eternamente
Vida / como vontade de potência / é disposição a criar:
a configurar / uma configuração plástica / em ação criadora.
Uma necessidade de expressão / de um querer interno, / um dizer sim / ao devir
Esse meio afirmador da vida, / a arte,
amplifica / e estimula / a vontade de potência.

Criar / como um fazer ético:
Um destruir valores absolutos,
Impostos, / divinos, / prontos, / dados.
Demolir a verdade / em nome da realidade.
Subverter, / virar do avesso / em favor da vida.

Transvalorar todos os valores / e instituir valores humanos.
Valorar / consiste em criar / criar valores.
Toda valoração / é um ato de criação, / ó criadores!
Valoração da existência, / criação de si, / do devir.

Com a morte anunciada de Deus,
o humano / une / criador / e criatura.
Nele / há matéria, / fragmento, / abundância, / lodo, / argila, / absurdo, / caos.
Nele / há o escultor, / o criador, / a força ativa.
Um além-do-homem / para uma nova manhã.
Aquele que cria / seus próprios valores humanos, / humanizantes.
E caminha / horizontalmente, / metamorfoseando-se, / tornando-se horizonte de sua própria
superação.
Seu corpo é sua bússola / e é também o mar que atravessa esse horizonte.

Para novas canções / necessitas novas liras;
 Para novos valores / novas medidas.
 O maior dos pesos, / o pensamento do eterno retorno, / a mais elevada afirmação da vida.
 Em que um demônio / lhe aparece na solidão / e interroga-lhe:
 Essa vida / como você a está vivendo, / e já viveu, / viverá em incontáveis vezes, / cada prazer
 e cada dor. / Quer isso mais uma vez? / Isso pesaria sobre seus atos?
 A criação de valores / torna-se o tear / de decisão ética,
 na qual / a vida / se afirma por inteiro.

Em Zaratustra / entoa uma singularidade estilística.
 Ornado de linguagem artística, / primado em palavra poética.
 Comunicar um estado interior, / eis a arte grande e rara.
 E em grande estilo / poetizar / uma multiplicidade / de estados interiores.
 A estética / desdobrada em profusão / abre as portas da pluralidade, / da originalidade.
 O espetáculo literário de Zaratustra / canta e dança / no palco do teatro.
 Zaratustra inteiro pode ser música: / que renasça, então, / a arte de ouvir.
 Zaratustra é dançarino / e apenas na dança / fala das coisas mais altas.
 Com ouvidos nos pés / e não na cabeça, / aprende com os pés nos chão / e não nas ideias.
 Entre o voo da borboleta e bolhas de sabão / uma ode à leveza:
 Que todo pesado se torne leve, / todo corpo, dançarino / todo espírito, pássaro.
 Escrever é dançar com a pena, / é preciso aprender a escrever, / filosofar com ritmo, / um
 filósofo-artista.

No caminho do criador / pergunta Zaratustra:
 Queres ir para a solidão?
 Queres buscar o caminho para ti mesmo?
 Despe-se / dos valores do rebanho.
 Crias / para tu mesmo / o teu bem / e teu mal.
 O solitário / percorre o caminho daquele que cria, / o caminho / para ti mesmo.
 Deves queimar / na tua própria chama / e refazer-se.
 É preciso muitos morreres, / ó criadores!

Parte II

Jung, / em sua experiência, / toca / e é tocado / por uma dimensão estética da psique:

Uma dimensão simbólica / e criativa, / revelando-se / em expressão imagética.

Ao meio dia da vida / um autoexperimento / empreendeu:

Uma profusão de imagens psíquicas / lhe submeteu.

Chamou-a de confronto com o inconsciente,

Registrando-as / em cadernos de transformação, / berço anunciador / do Livro Vermelho.

Sem a fantasia dinâmica, / lúdica, / brincante, / jamais se origina / uma obra criativa.

A atividade criadora da fantasia / alcança / todas as passagens / de um labirinto psíquico.

Essa psique / cria a realidade / em todos os seus dias.

Nascente de uma criatividade, / símile instinto, / um impulso, / uma necessidade / para o criar.

A psique criativa / vivas imagens manifesta, / em linguagem poética / forma o seu movimento.

A imagem / é a ponte fundamental. / No passadouro da imagem, / uma natureza criativa / cria sonhos, / símbolos, / fantasias, / imaginações / e vida.

Para Jung, / imagem é alma.

Alma é psique, / psique é imagem.

Num processo de individuação / uma ética desponta.

Num transcurso de integração / consciente e inconsciente / germina uma individuação

A busca pelo si-mesmo, / do indivíduo psíquico,

uma singularidade última, / realização deste si-mesmo.

Horizonte que aponta / uma totalidade possível, / uma obra / a ser criada.

O si-mesmo, / que ultrapassa o eu / e outros complexos, / que engloba uma consciência e um inconsciente.

Essa grandeza, / o centro e o todo psíquico / sustentados paradoxalmente.

Uma totalidade / tornada sagrada.

Integrar esses rios em movimento / perfaz / uma operação criativa.

As imagens psíquicas, / como um átrio, / abrem uma incumbência ética / em sua elaboração:

E o princípio criativo / guarda / um princípio de compreensão,

um / operando o simbólico, / o outro, / o sentido.

Complementares entre si / em um trabalho de lealdade / perante um si-mesmo.

A vastidão irracional / é um fator existencial:
“Doa tudo o que tens, e então receberás”
Para o Livro Vermelho, / uma pluralidade se lançou:
Literatura, / Caligrafia / e Pintura.
Ainda a iluminura, / unindo / palavra e imagem.
A elaboração estética / foi sua matéria-prima.
Do que / posteriormente viria a ser / uma psicologia profunda.
Dialogar com as imagens / era buscar sua alma,
Buscar uma totalidade / psíquica / possível.
Nesse diálogo, / uma imaginação ativa:
Um amparo / ao vislumbrar / o inconsciente.
Personificando imagens e emoções,
Confrontando sombras / e desertos,
E as camadas antigas do espírito humano.
A alma / não é de hoje!
A psique é viva / um útero gerador / de inegável natureza criativa.

No Livro Vermelho, / Jung escreveu:
Viver a si mesmo / significa: / ser tarefa / para si mesmo.
Nós construímos / as estradas / enquanto caminhamos.
Nossa vida / é a verdade que procuramos.
Nós criamos a verdade / enquanto vivemos.
Quem aspira ao mais alto / encontra / o mais profundo.
Quem / não suporta a dúvida / não suporta / a si mesmo.
Tu / gostarias de alijar a carga,
gostarias de escapar / do inescapável,
mas, fugir / é ilusão / e desvio.
Só existe um caminho / e este é o teu caminho.
Eu aceitei o caos, / e na noite seguinte / minha alma / veio a mim.

Parte III

Soneto de Conclusão

Obras estéticas de matéria existencial
Originalidade nascente de experimentação
Pensamento plástico que deságua em imaginação
Caudaloso em movimento vivencial

Racionalização criticada, vil redutora da vida
Eleva-se a importância dos afluentes irracionais
Oceano abundante de correntes imaginais
Viver clama criar cada singularidade sentida

Mar revoltoso que não se quer domar
Trama do ser que emerge através
Cria e afirma um corpo d'água singular

Resgate de natureza humana que inunda marés
Uma existência plástica movida como mar
Eis a ética de tornar-te quem tu és