

Alma, amor e arte na Garota Dinamarquesa: Gênero, cultura e suas representações no cinema



<https://doi.org/10.56238/sevened2023.006-025>

Andréa Hammini Pires da Silva Avila Franquetto

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro

Bolsista CAPES

E-mail: andreakhadijja@gmail.com

RESUMO

O filme, A garota dinamarquesa, de 2015, apresenta ao espectador Einar Wegener, um famoso pintor dinamarques, sua esposa, Gerda Wegener e uma trajetória de amor, sofrimento e luta pela afirmação de sua identidade de gênero. Esta produção aborda

temas delicados, como a transsexualidade, casamento e até mesmo a amizade. Quando questionamos a existência de respeito às diferenças quando percebemos que muito da nossa cultura ocidental, ainda, encontra-se imersa em seus complexos e projeções, mantendo-se ignorantes da sua própria identidade e pouco sabendo a respeito do seu próprio gênero. Neste artigo, busquei elucidar esses aspectos em uma análise íntima sobre Lili Elbe, assim como de suas representações nas pinturas de Gerda Wegener.

Palavras-chave: Lili Elbe, A garota dinamarquesa, Transsexualidade.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo realiza uma discussão teórica acerca do filme A Garota Dinamarquesa (2015), busquei analisar como as questões de gênero, relacionamentos e cultura foram abordadas na cinematografia. Argumentei, nas intimidades de Lili Elbe, através dos materiais escolhidos, para tal, na tentativa de realizar uma análise mais íntima sobre a personagem.

Além disso, cabe questionarmos a existência de respeito às diferenças quando percebemos que muito da nossa cultura ocidental, ainda, encontra-se imersa em seus complexos e projeções, mantendo-se ignorantes da sua própria identidade e pouco sabendo a respeito do seu próprio gênero. Encobertos em seus véus de maia, ignorando que nascemos tanto com características femininas e masculinas (homem/mulher), ou, para além, o psiquiatra Carl Gustav Jung no seu renomado “Livro Vermelho”, menciona que “a pessoa masculina e feminina, não é só homem ou só mulher. Nossa alma não sabe dizer de que gênero ela é. Essas são questões que apreciamos ao ler a obra de Jung e pós junguianos. Os arquétipos da Anima e do Animus, norteiam eternamente a nossa existência.

Para a pesquisa acerca de Lili Elbe, me baseei em materiais tais como: A Garota Dinamarquesa, filme de 2015, pinturas de Gerda Gottlieb, ex-esposa de Lili, fotografias e o livro “Man Into Woman: A Comparative Scholarly Edition”. Outrossim, para um estudo mais profundo, me apoiei



em artigos que abordam questões de corpo, gênero e identidade e em conceitos do psiquiatra Carl Gustav Jung.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este artigo teve como objetivo analisar aspectos que tivessem alguma ligação ao psicológico das artistas. Para tanto, teve-se como fundamentação teórica, temas desenvolvidos pelo psiquiatra suíço, Carl Gustav Jung. Utilizo de conceitos como o arquétipo da anima, complexo do ego, teoria dos complexos e arquétipos que tangem o feminino, ao penetrar o íntimo sobre Lili Elbe. A respeito de Gerda Wegener, abordarei o arquétipo da grande mãe e traços marcantes de um Animus que se manifesta na artista, em seu comportamento, forte e determinado, para além dos padrões do seu tempo. Todos esses temas fazem parte das obras de Jung.

A análise a partir de elementos do diário de Lili Elbe, que foi utilizado no recorte do filme *A Garota Dinamarquesa*. Nesta forma de escrita de si, integra-se a discussão no âmbito da análise da arte. Assim como, para um estudo mais profundo do diário de Lili Elbe, utilizou-se de conceitos do autor Maurice Blanchot.

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina (BLANCHOT, 1959/2005, p. 270).

Dessa forma, para a escrita de um diário, de acordo com o autor faz-se preciso identificar em que dia tal escrita foi realizada, contando com uma certa periodicidade. Os diários, assim como as cartas de Elbe possuem esta configuração e desta maneira, por conta de detalhes como data, conseguimos nos aprofundar mais neles.

3 ALMA, AMOR E ARTE NA GAROTA DINAMARQUESA

“Mesmo percorrendo todos os caminhos, jamais encontrarás os limites da alma, tão profundo é o seu Logos.” Heráclito de Éfeso (DK 22 B 45)

A etimologia da palavra grega *psykhé* é o termo usado por eruditos da Antiguidade para para apreensão do de anima ou alma., Platão fazia nítida distinção entre a realidade da A., simples, incorpórea, que se move por si, que vive e dá vida, e a realidade corpórea, que tem os caracteres opostos. E essas determinações deviam servir de base a todas as considerações filosóficas posteriores sobre a alma. Entre elas, a de Aristóteles é a mais importante, pois as determinações que ele atribui ao ser psíquico, nos termos do seu conceito de ser, deveriam permanecer por longo tempo o modelo de boa parte das doutrinas da alma. Segundo Aristóteles, a A. é a substância do corpo. É definida como "o ato final (entelechia) mais importante de um corpo que tem a vida em potência". A A. está para o



corpo assim como a visão está para o órgão da visão: é a realização da capacidade própria de um corpo orgânico. Assim como todo instrumento tem sua função, que é o ato ou a atividade do instrumento (como, p. ex., a função do machado é cortar), também o organismo, enquanto instrumento, tem a função de viver e de pensar, e o ato dessa função é a A. (Dean., II, 1, 412 a 10). Por isso, a A. não é separável do corpo ou, ao menos, não são separáveis do corpo as partes da A. que são atividades das partes do corpo, já que nada impede que sejam separáveis as partes que não são atividade do corpo (ibid.; 413 a 4 ss.). Com essa restrição, Aristóteles alude à parte intelectual da A., que ele chama de "um outro gênero de A.", e a considera como a única separável do corpo (ibid., II, 2, 413 b 26). Como ato ou atividade, a A. é forma e como forma é substância, em uma das três determinações da substância, que são: forma, matéria ou o composto de forma e matéria. A matéria é potência, a forma é ato e todo ser animado é composto por essas duas coisas; mas enquanto o corpo não é o ato da A., a A. é a atividade de um corpo determinado, isto é, a realização da potência própria desse corpo: donde se pode dizer que ela não existe nem sem o corpo nem como corpo (ibid., 414 a 11). Palavras retiradas do dicionário de filosofia de agnatto.

3.1 A GAROTA DINAMARQUESA (2015)

A garota dinamarquesa, uma produção de 2015, dirigida por Tom Hooper e estrelada por Eddie Redmayne e Alicia Vikander, pode ser definida como um filme muito sensível, por abordar temas delicados, como a transsexualidade, casamento e até mesmo a amizade.

O filme apresenta ao espectador Einar Wegener, um famoso pintor dinamarquês do ano de 1928 que apoia a sua esposa, Gerda Wegener, a ser pintora como ele, ele a apoia e incentiva. Porém sua esposa não consegue expressar totalmente o que ela sente na pintura. Em determinada ocasião, ela decide fazer o retrato de uma bailarina com vestido longo. Entretanto, a modelo não comparece para ser retratada e a pintora decide pedir a ajuda do seu marido para fazer a pose para que ela consiga fazer o retrato.

Naquele momento, Einar aparenta estar desconfortável, mas é perceptível que esse momento provoca a ascensão de uma faísca interna no personagem e um brilho diferente no olhar. Logo após essa cena, uma amiga do casal entra no estúdio com um buquê de lírios, ela sorrindo diz para o Einar que seu nome agora seria Lily (Lírio em inglês).

Um acontecimento posterior a este foi a presença de Einar, como Lili, em um evento. Lili foi apresentada como uma prima de Einar. Entretanto, não é a partir deste momento que Lili é considerada como transgênero. Segundo Arán, podemos definir a transsexualidade como o “sentimento intenso de não pertencimento ao sexo anatômico, sem a manifestação de distúrbios delirantes e sem bases orgânicas (como o hermafroditismo ou qualquer outra anomalia endócrina)” (ARÁN, 2006, p. 50).



Com isso, infere-se que este acontecimento foi um gancho que a personagem precisava, um despertar para algo que já era inerente a ela, a sua sexualidade. Além disso, é válido pontuar que não foi o pedido de sua mulher que fez com que Einar “alterar” o seu sexo, mas sim um sentimento interno em seu ser.

Mesmo após a separação do casamento entre os personagens e ressignificação do sexo de Lili, ela e Gerda mativeram-se unidas, como amigas. Gerda passa a levar Lili em médicos, ajuda com a situação da ressignificação de sexo, demonstrando seu amor incondicional pela personagem, podemos identificar nesta relação o Complexo da Grande Mãe. Samuels (1989) nos explica que estar inserido no domínio da Grande Mãe, mesmo depois de adulto, traz “o agradável e liberador sentimento de não ter responsabilidades.” (SAMUELS, 1989, p.94) Gerda possui um amor, cuidado muito especial por Lili, até mesmo após a separação e cirurgia de ressignificação, ela continua nutrindo uma amizade e amor incondicional pela amiga.

Os arquétipos, sob uma visão de Jacobi (2016), representam um profundo enigma que ultrapassa nossa capacidade de apreensão racional. Na interpretação de Jacob, Jung entende que um conteúdo arquetípico sempre expressa uma metáfora. Jacobi considera que o arquétipo:

contém sempre algo que permanece desconhecido e in formulável. Por isso, toda a interpretação, necessariamente, não poderá ir além do “como se...” Não se pode diretamente responder de onde vem o arquétipo se ele foi adquirido ou não (JACOBI, 2016 p.43).

Sob esse prisma, além do arquétipo da Grande Mãe, podemos encontrar no filme conceitos que circundam o arquétipo da alma, complexo do ego, e os complexos e arquétipos do feminino ao penetrarmos à intimidade de Lili Elbe. Jung apresenta-nos uma definição valiosa para este estudo. Para ele:

Os arquétipos são, por definição, fatores e temas que ordenam elementos psíquicos, formando determinadas imagens (a ser designadas como arquetípicas) mas de uma maneira que só podem ser reconhecidos pelos efeitos que produzem. Eles existem pré-consciente e, supostamente, formam os dominantes estruturais da psique em geral [...]. Como condições a priori, os arquétipos representam o caso especial psíquico do “padrão de comportamento” familiar ao biológico e que empresta a todos os seres vivos seu tipo específico. Assim como as manifestações desse plano básico biológico podem se alterar no curso do desenvolvimento, as do arquétipo também o podem. Empiricamente, contudo, o arquétipo nunca surgiu dentro do alcance da vida orgânica. Ele entra em cena com a vida (JACOBI, 2016, p.44).

A cultura do século passado, momento vivido por Lili, e até mesmo hodiernamente, acredita em causas, e em uma concepção de normalidade. Uma pessoa transexual, pode se importar por anos para descobrir porque ela é assim, e até procurar por médicos e psiquiatras, como a própria personagem no filme o fez, para tentar “consertá-la”. Entretanto, a solução para este problema está ao entender que ninguém pode curá-los a não serem eles próprios, e que a aceitação do seu eu interno é a saída que trará regozijo para a alma.



O diário de Lili: Man Into Woman (2020). A arte pictórica de Gerda Wegener.

4 CONCLUSÃO

Pollack (1995) sugere que “quando a imagem muda, o corpo muda”. Com isso, podemos inferir que quando Einar muda seu corpo, ela (Lili) vê nesta mudança um caminho para o preenchimento de uma imagem interna do seu Self.

A realização de diferentes leituras de uma mesma obra favorece a elaboração de perspectivas, conjecturas, amplia a capacidade de empatia e escuta. A literatura, a história e a psicologia têm, juntas, mais similaridades do que divergências, sobretudo quando “observamos” os produtores de seus conteúdos: literatos, historiadores, artistas e psicólogos. Todos, absolutamente todos, artífices de um mesmo ofício.

Esta reflexão não encerra, certamente, as leituras possíveis dos objetos discursivos apresentados, mas apresentam luz e caminhos interdisciplinares da arte, das letras e da psicologia analítica de Jung.

4.1 OS COMPLEXOS QUE ENVOLVIAM A RELAÇÃO DE LILI E GERDA

A princípio terei que discorrer um pouco a respeito da teoria dos complexos de Carl Gustav Jung. Segundo Jung, complexos são grupos de idéias inconscientes associadas a eventos ou experiências particulares emocionalmente coloridos. Os deduziu a partir de seus estudos iniciais de associação de palavras quando ele observou que determinadas palavras provocam reações intensas ou produzem menos reação do que o esperado. Podemos entender a teoria dos complexos como um conceito base na prática clínica junguiana. Definido por Jung (1934/2013) como uma imagem com elevado grau de autonomia e relativa a um determinado fenômeno psíquico de intensa carga emocional. “Antagônico com as disposições ou atitude habitual da consciência” (§201). Ele possui um núcleo arquetípico e uma conexão interna, constituindo uma totalidade que, quando constelada, tende a deturpar as percepções e a apreensão da consciência egóica e interferir na fluência desta. Para Jung (1934/2013), os complexos, como constituintes do inconsciente pessoal, possuem algumas particularidades como: autonomia, inconsciência e repetição. Eles possuem energia autônoma quanto mais inconsciente (ou distante do complexo do ego) estiver, maior será a sua soberania em relação a consciência. Podemos vislumbrar os sintomas, através de pensamentos obsessivos e no mundo onírico, caminho usual para o inconsciente. Na clínica junguiana os complexos são atrelados a construção psíquica de sintomas, e na concepção dos sonhos. Os complexos circundam a consciência em sua própria diegese e perspectiva de vivenciar e sentir os seus liames. A finalidade da consciência é estabelecer uma relação com estas propriedades psíquicas ideo-afetivas, compreendendo que é fluxo contínuo, a caminho da nossa individuação.



“Seu lema é: qualquer coisa menos ser como a mãe! Trata-se, por um lado, de um fascínio que, no entanto, nunca se torna uma identificação, e, por outro, de uma exacerbação do eros que se esgota, porém, numa resistência ciumenta contra a mãe.

Tal filha sabe tudo o que não quer, mas em geral não tem clareza acerca do que imagina ser seu próprio destino. Seus instintos concentram-se na mãe, sob a forma de defesa, não se prestando, pois, à construção de sua própria vida.”

4.2 EINAR, SENDO REPRESENTADO COMO LILI ELBE, POR GERDA, NESTA IMAGEM PICTORIA

Lili El Retrato de Lili Elbe por Gerda Gottlieb no estilo Art déco



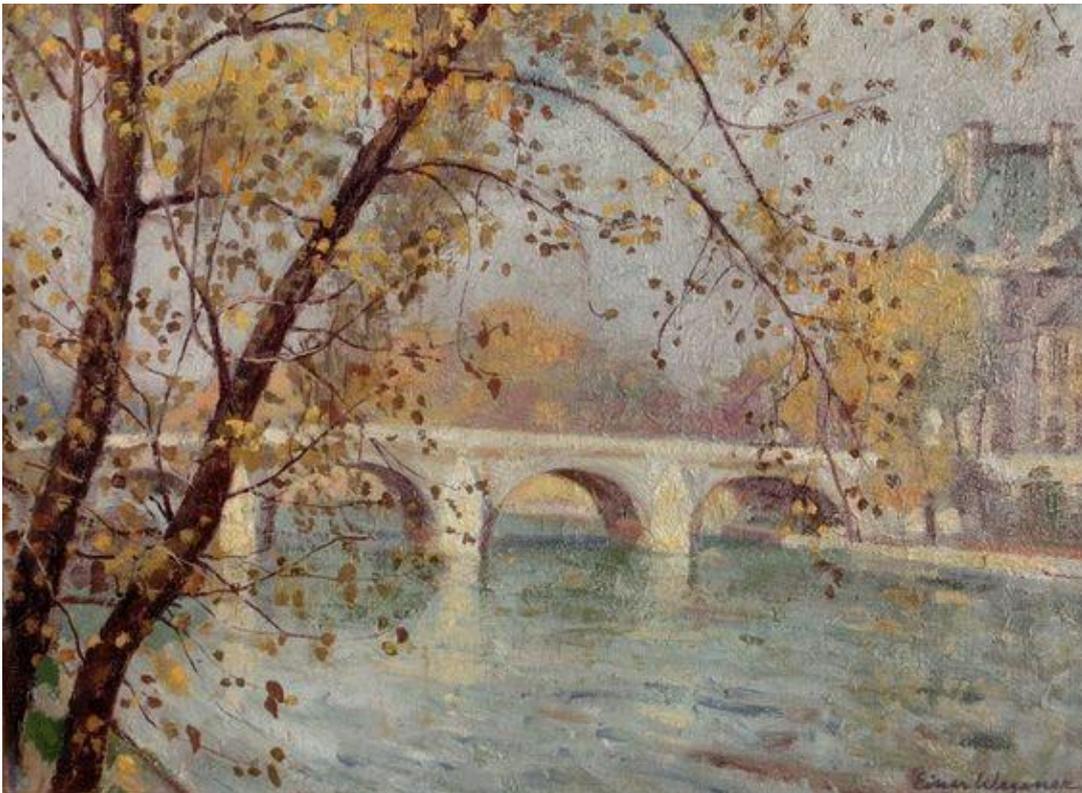


ALGUMAS DAS PINTURAS ASSINADAS POR EINAR MOGENS WEGENER



“O processo criativo consiste numa longa série de saltos imaginativos por parte do artista e de suas tentativas de dar-lhes forma, modelando o material de acordo com suas intenções. Assim, ele gradualmente faz nascer sua obra através de uma definição cada vez maior da imagem, até que finalmente ela adquira uma forma visível”. (2008, p. 8)





Analisarei as imagens pictóricas do artista Einar werner, antes de ser por completo a Lili Elbe.

Na história do símbolo, a árvore é descrita como o caminho e o crescimento para o imutável e eterno, gerada pela união dos opostos e possibilitando a mesma através do seu eterno já existir. (JUNG, 2000)

A árvore é um grande símbolo para a humanidade. Chevalier (2016) diz que se fôssemos analisar a importância da árvore na esfera simbólica, precisaríamos de um livro só para isso. Além das simbologias da árvore em algumas tradições e do valor especial de algumas espécies para alguns povos e religiões, a árvore em si pode ser vista como símbolo do desenvolvimento psicológico e do processo de individuação.

Antes de falar do símbolo que a árvore é, importante lembrar que em várias culturas a árvore é símbolo sagrado, não por ser uma árvore no sentido literal, mas por representar algo que a transcende, como um deus ou algo ligado à estrutura do mundo e do universo (CIRLOT, 1984; CHEVALIER, 2016).

O ego saudável deve ter raízes profundas no inconsciente e ter contato com as emoções e nutrientes mais profundos. Precisa absorver conteúdos, transformando-os em alimento e crescimento da alma, sem esquecer de sua história, crescendo a partir dela. Jung (2000) cita que a alquimia viu na árvore um símbolo da união dos opostos, Chevalier (2016) também nos traz que a árvore contém os 4 elementos (terra, água, ar e fogo); nesse sentido, a psique precisa buscar unir esses opostos e criar algo a partir deles para se realizar. Adiciona-se à esta reflexão, a casa como símbolo do SELF captada pelo



homem da seguinte maneira: o interior como o self visto de dentro (o self visto pelo self, reflete a essência do self vista pelo self) e o exterior como um símbolo que deseja apresentar ao mundo exterior ou o self visto por outros: o lado de dentro intimista (que só é revelado a quem ali é convidado) e o lado de fora público, é o escolhido como display para os outros (seria a máscara ou persona em termos junguianos)². Assim, no interior da casa estariam objetos, plantas, gravuras, fotos, etc. que seriam expressões da nossa imagem de nós mesmos, são as mensagens sobre nós mesmos, que nós queremos conduzir de volta para nós mesmos, isto é, as mensagens psíquicas estão se movimentando do si mesmo para o símbolo objetivo do si mesmo, além disso, as mensagens se movimentam deste objeto de volta para o self. Então é um movimento em uma via de duas mãos simultaneamente. Segundo a teoria junguiana, os símbolos podem ser pensados como pontos nos quais o plano da realidade concreta e da realidade simbólica encontram-se em uma área mais abrangente que a da própria intersecção: "Nem abstrato, nem concreto, nem irracional ou racional, nem real ou irreal. É sempre ambos." (Jung - *Psychology and alchemy*.) Num estudo das formas da casa e de arquitetura primitiva e vernacular, Amos Rapoport (em *House form and culture*) conclui que o ponto de vista tradicional determinista da forma da casa e tamanho sendo resultado de clima, material de construção, tecnologia e terreno é uma abordagem consideravelmente limitada. As influências de fatores socioculturais, religião e simbolismo são igualmente importantes. Ele ilustra exemplificando que na África, em alguns lugares onde materiais e condições climáticas são semelhantes, encontram-se habitações de formato quadrado e redondo, de acordo com crenças religiosas de cada tribo, que determinariam a orientação para o cosmos ou não.

Aprecia-se a originalidade de ter uma casa única e diferente das demais. Seus habitantes se identificam com a célula que ocupam de caráter pessoal único num mundo cada vez mais massificante. Por outro lado, a casa não pode ficar muito distante do que é plenamente aceito pela sociedade, pois isto intitularia o habitante como um não-conformista, título a ser evitado. Segundo Rapoport, a novidade é considerada indesejável em culturas tradicionais. O self do indivíduo é um conceito que em muitas sociedades ainda está apenas começando a emergir: a casa é um símbolo de (3) Arquitetos, engenheiros e construtores seriam formadores de opinião, com o respaldo ou dirigidos por uma 'mídia' também formadora de opinião: os jornais e revistas especializadas. A participação na tribo, cuja identidade coletiva é geralmente manifestada em objetos feitos de materiais semelhantes por seus próprios membros. As casas são construídas pela própria família, que depois viverá nela numa forma tradicional bem compreendida. Considerando a casa como sendo uma forma simbólica do si mesmo, teremos uma possível explicação para a resistência das pessoas à mudança da forma básica da casa. A casa convencional e um conceito rígido e estático de si mesmos sustentam-se mutuamente. Em muitas culturas ocidentais nota-se uma predileção das pessoas de diversos níveis sociais ao descrever a casa que almejam como a casa unifamiliar (com quintal e jardim). A imagem do edifício de apartamentos é



rejeitada. Isto poderia ser um condicionamento através de propagandas que veiculariam uma imagem de vida idealmente boa. Até um certo ponto este fato pode ser verdade, mas a mídia está apenas refletindo o que parece ser uma necessidade quanto à forma da casa na qual o self e a unidade familiar possam ser vistos separadamente, únicos, de maneira privada: o marketing lendo uma necessidade desta self-image. Neste sentido, para algumas classes sociais, o edifício de apartamentos seria visto como uma ameaça para a self-image de uma pessoa, enquanto personalidade separada e única, representaria mais uma coleção de si mesmos estereotipados e anônimos. Quanto mais as pessoas sentem a hostilidade e o perigo no mundo como ameaça ao seu self, mais elas encaram a casa como uma concha, uma fortaleza que as protege deste mundo e que também deve ser protegida. Já quem não apresenta tal preocupação a níveis tão elevados e possui mais estabilidade psíquica, verá na casa mais uma expressão do self que uma defensora do self. Ela permite e tenta atrair o olhar à medida que se passa à frente de suas janelas. O interior das casas geralmente simboliza o sentimento dos habitantes sobre o self. As pessoas rearranjando a mobília na casa em tempos de turbulência psíquica ou de mudanças do seu próprio selfé mais uma sugestão de que a casa é ligada intimamente com a psique. Os dormitórios, os únicos espaços verdadeiramente privados da casa, são decorados de maneira muito pessoal, simbólica do self de quem os ocupa. Em grande parte das casas os dormitórios são arrumados de maneira funcional, mas muito desinteressante. As salas íntimas, por outro lado, que são um território comum a várias personalidades contêm uma sobreposição de mensagens, às vezes até incongruentes, de diferentes selfs. Já o living, aonde os convidados são recebidos, contém a melhor mobília, obras de arte, fotos... representando o self coletivo da família. Há um estudo recente do Departamento de Sociologia da Universidade de Michigan sobre a decoração e de como os móveis estão organizados no living indicam a posição socioeconômica do morador; quanto pior ou melhor a sua posição é, na escala social, em relação a de seu pai; sua atitude em relação aos papéis de marido e mulher na casa e até as crenças em Deus. A presença ou a falta de determinados objetos serviriam como pistas do status e de certos princípios e atitudes do morador. “O living é a área onde as performances para os convidados são mais freqüentes e, portanto, a concepção deste setting (cenário) deve ser apropriada para esta performance. Portanto, mais do que em qualquer outra parte da casa, o living reflete as tentativas conscientes e inconscientes do indivíduo para expressar a sua identidade social. A sua decoração, em contraste com a dos outros quartos é mais certamente um reflexo de decisões feitas com critérios de gosto e estilo do que puramente decisões a nível econômico.” (E. Laumann e J. House.) Os sociólogos concluíram que na sociedade americana, numa mesma faixa socioeconômica (de classe alta), casas com decoração tradicional francesa ou early-american eram ocupadas por pessoas cuja posição social era semelhante a de seus pais. Outras casas, com decoração moderna, geralmente pertenciam a pessoas que haviam ascendido socialmente, elas estariam respondendo principalmente às novas normas decorativas ditadas pelos taste-makers (formadores de opinião) 11 mais do que àquelas das classes



sociais mais altas e estabelecidas a mais tempo. “Os novos ricos têm uma necessidade muito forte de validar seu novo status e ainda assim não são aceitos socialmente pelas classes sociais mais altas e tradicionais. Uma vez que suas associações não validam claramente a sua posição, eles voltam-se para o consumo, no entanto, este notável consumo precisa ser feito com bom gosto se é para atender a uma reivindicação por um alto status em matéria que não seja meramente o dinheiro. Assim os nouveaux-richtes procuram descobrir quais são os últimos e mais chiques mandamentos do consumo, e a descoberta destes mandamentos é fácil numa sociedade que possui uma classe de taste-makers profissionais (arquitetos, decoradores, fashion-designers...^ e uma mídia também taste-maker (jornais e revistas especializados). As tendências de consumo também são evidentes nos estilos de decoração adotados pelo governo e setores de negócios para os seus escritórios e lojas. Em todos estes casos as normas, hoje em dia, favorecem a decoração moderna. Os novos ricos então menosprezam o estilo da tradicional classe alta em favor das novas modas. Isto serve a um duplo propósito: estabelecer o seu bom gosto e, portanto, status, enquanto simbolicamente mostrar o seu desdém pelo tradicional esnobe.” (E. Laumann e J. House.) Os estilos decorativos especialmente nos livings e a escolha do estilo da casa em si “parecem ter uma forte correlação entre o estilo selecionado e a self-image do consumidor. Ambos, a fachada e a decoração, parecem ser selecionados para refletir como a pessoa se vê em relação à sociedade e ao mundo exterior e como ela deseja apresentar o seu self para a família e os amigos ” (C. Cooper, *The house as Symbol of self.*)

Seria o diálogo do se/individual com a coletividade: cada casa, cada célula é parte do todo, assim como cada ser humano é uma parte da sociedade e tem seu lugar nela, assim as lutas de classe e a noção de importância dentro de uma hierarquia social capitalista estão representadas na cidade pela disposição das habitações, pela área que ocupam em metragem quadrada, pela quantidade de capital e trabalho investidos a nível físico e concreto (e, talvez, pelo gosto e estilo a nível inconsciente e simbólico) que salientam as diferenças entre seus protagonistas. Seguindo mais adiante, o diálogo entre o indivíduo e a sociedade estaria simbolizado pelo diálogo entre o edifício habitacional e o urbanismo mesmo.

Se pudermos pensar no arquétipo como um nódulo de energia psíquica no inconsciente, então o símbolo é o meio pelo qual ele se manifesta no aqui e agora do espaço e tempo. Reconhecer algo como um símbolo depende da natureza do objeto. Por exemplo, quando o significado concreto deste é muito claro, o simbolismo só pode ser apreendido de maneira inconsciente. Um exemplo disso é a casa. Em outros casos, o objeto enquanto símbolo é difícil de ser alcançado senão pela sua condição de símbolo. Isto significa que a Estrela de David, o Yin-Yang e o Crucifixo são apreendidos facilmente enquanto símbolos: seu significado simbólico é entendido diretamente. Desde o início dos tempos o homem vem se arguindo acerca de explicações sobre sua existência, sobre si mesmo. Ele se apega a formas ou símbolos físicos que sejam próximos ou significantes para ele e que sejam visíveis e bem



definidos: formas da natureza, etc... Neste contexto, a forma mais conscientemente selecionada para representar o si mesmo é o corpo porque ele é uma manifestação externa e, ao mesmo tempo, também é o limite do self. A nível menos consciente o homem também freqüentemente seleciona a casa, sua proteção básica, o seu meio ambiente, além da pele.

Pensar a existência humana é primeiramente imaginála. A grande catábese da encarnação da alma é uma preparação para a grande anábase da transcendência. Conhecer os mitos de criação segundo Marie Louise Von Franz, (2002) é 39 necessário quando se analisa uma personalidade criativa. Ela assim nos diz: Analisar pessoas criativas é um grande problema porque, frequentemente, elas pensam, que são neuróticas ou estão numa crise neurótica, e mostram todos os sinais disso; entretanto, quando se estuda o material de seus sonhos, fica claro que são neuróticas não devido a desajustamentos aos fatos internos ou externos da vida, mas sim porque estão sendo perseguidas por uma ideia criativa e precisam fazer algo a respeito. São acessadas por uma tarefa criativa. (2002, p.24) O inconsciente relata partes do mito de criação para resgatar, mais uma vez a vida consciente e a percepção consciente da realidade. A analogia do mito de criação com o processo de individuação se mostra presente, visto, com muita clareza, no material alquímico, segundo Von Franz (2002). (Ilustração Os mitos de criação para Von Franz mostram: Como a criação é um despertar para a consciência, no qual podemos captar o flagrante de como o despertar para a consciência é idêntico à criação do mundo” (2002, pp. 30). Para Von Franz: “A criação é, portanto, um evento repentino e autônomo e, que de uma perspectiva psicológica, podemos dizer, ocorre no inconsciente coletivo sem qualquer outro motivo. Podemos perceber, em forma mitológica projetada, uma confirmação da hipótese junguiana de o inconsciente ser dotado de uma criatividade autônoma. (2002, p. 54) Todos os impulsos criativos originam-se no inconsciente e faz uma diferença mais qualitativa que venham de cima ou de baixo. Assim sendo, se um Impulso vem de cima, a pessoa tem a vivência de uma ideia ou inspiração, e na sua mente aparece uma imagem ou ideia então o que as confronta é a questão da realização. Se ele vem de baixo, é como um chamado das profundezas do corpo, oriundo do desconhecido, que muitas vezes se faz acompanhar por sintomas psicossomáticos. Sendo importante identificar a diferença qualitativa entre as duas formas de criação (2011, p. 69-70). Essa afirmação de Von Franz, decorre da questão de como Jung situa o mundo dos arquétipos, em si, ser tão misterioso e desconhecido. Segundo Von Franz, Jung atribui ao “arquétipo um aspecto psicóide, o que significa que há traços que apontam para o fato de ele não ser “só psíquico”, transcendem o campo que denominamos de psíquico” (Von Franz, 2011, p. 64). Ou seja, aquilo que polarizamos em dois aspectos na psique, um fenômeno vivo e um unificado, trazendo as duas facetas do arquétipo, um espiritual e um instintivo. Ela relata que Jung, não encontrou um só arquétipo sem um instinto correspondente. Isso pode revelar uma conexão entre ambos, oculta. Se você vai na direção do extremo espiritual, tem imagens arquetípicas, experimenta o significado emocional dessas imagens e se torna mais rico por causa dessas representações internas; se você se movimenta



na direção 40 do outro extremo, então você se movimenta no sentido do agir, de encenar uma atividade instintiva, de executar uma certa ação na realidade física (2011, p. 67). E o que leva a pessoa a ficar mais num extremo do que no outro, é algo que pertence aos mistérios do processo de individuação. (2011, p. 67). Portanto, não devemos pensar que a criatividade seja exclusiva de uma ou outra pessoa, apenas devemos possibilitar a manifestação dessa expressão criativa! Em relação ao processo de criação, Jung enfatiza que “Apenas aquele aspecto da arte que existe no processo de criação artística constitui o próprio ser da arte. O que é a arte em si, não pode ser objeto de considerações psicológicas, mas apenas estético-artísticas” (CW XV, 2011, p. 54). Escreveu, que a obra traz em si a sua própria forma; tudo aquilo que o artista gostaria de acrescentar, será recusado; e tudo aquilo que ele não gostaria de aceitar, lhe será imposto. Enquanto seu consciente está perplexo e vazio diante do fenômeno, ele é inundado por uma torrente de pensamentos e imagens que jamais pensou em criar e que sua própria vontade jamais quis trazer à tona. Mesmo contra sua vontade tem de reconhecer que nisso tudo é sempre o seu “Si-Mesmo” que fala, que é a sua natureza mais íntima que se revela por si mesma anunciando aquilo que ele nunca teria coragem de falar. Ele apenas pode obedecer e seguir esse impulso aparentemente estranho; sente que sua obra é maior do que ele e exerce um domínio tal que ele nada lhe pode impor. Ele não se identifica com a realização criadora; ele tem consciência de estar submetido à sua obra, pelo menos de um lado, como uma segunda pessoa que tivesse entrado na esfera de um querer estranho (CW XV, 2011, p. 62). Assim, podemos dizer que o processo de representações psíquicas, é fundamental para as funções básicas da personalidade. Sem ele, a autoconsciência, a fala, a escrita, a recordação, o sonho, a arte, a cultura – essencialmente o que chamamos de condição humana – seria impossível. A psicologia profunda se desenvolveu a partir do esforço para compreender o processo de representação e seu papel na formação da personalidade e em seu desenvolvimento. Por esta exposição, Jung nos propõe observar do ponto de vista psicológico, não o artista como pessoa, mas seu processo criador, e isto torna-se bem claro quando a consciência do autor não mais se identifica com o processo criativo; mas o autor é aparentemente o próprio criador, completamente livre e sem coação. [...]. Assim sendo, a convicção do poeta de estar criando com liberdade absoluta seria uma ilusão de seu consciente; ele acredita estar nadando, mas na realidade está sendo levado por uma corrente invisível (CW XV, 2011, p. 62-63). Assim, o artista estaria mergulhado em seu processo criativo, pois revela as possibilidades de o consciente não poder ser influenciado pelo inconsciente, mas dirigido por 41 ele. A análise prática dos artistas mostra sempre de novo quão forte é o impulso criativo que brota do inconsciente. O que seria esse anseio que se apodera de um artista e o faz criar em um êxtase. Jung comenta sobre isso: A obra inédita da alma do artista é uma força da natureza que se impõe, ou com tirânica violência ou com aquela astúcia sutil da finalidade natural, sem se incomodar com o bem-estar pessoal do ser humano que é o veículo da criatividade. O anseio criativo vive e cresce dentro do homem como uma árvore no solo do qual extrai seu alimento. Por conseguinte, faríamos



bem em considerar o processo criativo como uma essência viva implantada na alma do homem. A psicologia analítica denomina isto: complexo autónomo. (CW XV, 2011, p. 63)

CENAS DO FILME 'A GAROTA DINAMARQUESA'



Einar Mogens Wegener



REFERÊNCIAS

- A GAROTA DINAMARQUESA. Direção de Tom Hooper. Estados Unidos: Universal Pictures, Distribuidor, 2015. 1 DVD (120 minutos): son., color. Legendado, português. ARÁN, M. A transexualidade e a gramática normativa do sistema sexo-gênero. Ágora, 2006.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. A Análise do Filme. Tradução de Marcelo Felix. Rio de Janeiro: Texto e Grafia. 2010
- BLANCHOT, M. (1959). O diário íntimo e a narrativa. In: BLANCHOT, M. O livro por vir. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 270-278.
- JACOBI, J. Complexo, arquétipo e símbolo na psicologia de C.G. Jung / Jolande Jacobi; com prefácio de C.G. Jung e 5 ilustrações; tradução de Milton Camargo Mota. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2016. – (Coleção Reflexões Junguianas).
- JUNG, C. G. Arquétipos e o inconsciente coletivo. Petrópolis: Vozes. (Originalmente publicado em 1951).
- JUNG, C. G. O livro vermelho: Liber Novus. Editado por Sonu Shamdasani. Ia reimpressão; Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- POLLACK, R. Aphrodite – transsexual goddess of passion. Spring Journal (1995), v. 57, p. 1-16.
- CHEVALIER, Jean G. A. Dicionário de Símbolos. José Olympio; Edição: 24ª (2016)
- CIRLOT, J. E. Dicionário de Símbolos. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. Moraes, São Paulo, 1984.
- JUNG, Carl Gustav. Arquétipos e o Inconsciente Coletivo (2000). Petrópolis - Ed. Vozes.
- COOPER, C. The house as symbol of self. Berkeley: WorkingPaper 120,1971. EDINGER, E. F. Ego e arquétipo. São Paulo: Cultrix, 1995. JUNG, C. G. (et d'autres). L'homme et ses symboles. Paris: Pont Royal, 1964. OLIVEIRA, N. Jung. Vidacobra. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor/ Paz e Terra, 1975. RIEGL, A. Le culte moderne des monuments son essence et sa genèse. Paris: Editions du Seuil, 1984.