



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

Luana Lopes Xavier

**LYGIA CLARK E NISE DA SILVEIRA: O PROCESSO CRIATIVO COMO ATO
TERAPÊUTICO À LUZ DA PSICOLOGIA ANALÍTICA DE JUNG**

Goiânia
2022



UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Luana Lopes Xavier

3. Título do trabalho

Lygia Clark e Nise da Silveira: o processo criativo como ato terapêutico à luz da Psicologia Analítica de Jung

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **NÁDIA MARIA WEBER SANTOS**, Usuário Externo, em 25/03/2022, às 13:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **LUANA LOPES XAVIER**, Discente, em 01/04/2022, às 12:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2786299** e o código CRC **C1624570**.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Luana Lopes Xavier

3. Título do trabalho

Lygia Clark e Nise da Silveira: o processo criativo como ato terapêutico à luz da Psicologia Analítica de Jung

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **LUANA LOPES XAVIER, Discente**, em 05/04/2023, às 12:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3648671** e o código CRC **DC795910**.

Luana Lopes Xavier

**LYGIA CLARK E NISE DA SILVEIRA: O PROCESSO CRIATIVO COMO ATO
TERAPÊUTICO À LUZ DA PSICOLOGIA ANALÍTICA DE JUNG**

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais (PPGPC) da Faculdade de Ciências Sociais (FCS) - Universidade Federal de Goiás (UFG) como requisito para obtenção do título de Doutor em Performances Culturais.

Área de concentração: Performances Culturais

Linha de pesquisa: Teorias e práticas da performance

Orientadora: Profa. Dra. Nádia Maria Weber Santos

Coorientadora: Profa. Dra. Luciene de Oliveira Dias.

Goiânia
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Xavier, Luana Lopes

Lygia Clark e Nise da Silveira [manuscrito] : o processo criativo como ato terapêutico à luz da Psicologia Analítica de Jung / Luana Lopes Xavier. - 2022.

131 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Nádía Maria Weber Santos; co orientadora Dra. Luciene de Oliveira Dias.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2022.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Processo criativo. 2. Ato terapêutico. 3. Corpo . 4. Símbolo. 5. Arte. I. Santos, Nádía Maria Weber, orient. II. Título.

CDU 3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 04 da sessão de Defesa de Tese de Luana Lopes Xavier que confere o título de Doutora em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos vinte e cinco dias do mês de março do ano de dois mil e vinte dois, a partir das nove horas, através de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "Lygia Clark e Nise da Silveira: o processo criativo como ato terapêutico à luz da Psicologia Analítica de Jung". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Nádia Maria Weber Santos (UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Emile Cardoso Andrade (UEG), membro titular externo; Professora Doutora Roseli Martins Tristão Maciel (UEG), membro titular externo; Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo (UFG), membro titular interno; Professora Doutora Yonissa Marmitt Wadi (Unioeste Paraná), membro titular externo; e da Coorientadora, Professora Doutora Luciene de Oliveira Dias (UFG), cujas participações ocorreram através de webconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho e indicaram sua publicação. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata aprovada. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Nádia Maria Weber Santos, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **NÁDIA MARIA WEBER SANTOS, Usuário Externo**, em 26/03/2022, às 00:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Robson Corrêa de Camargo, Usuário Externo**, em 26/03/2022, às 01:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roseli Martins Tristão Maciel, Usuário Externo**, em 28/03/2022, às 12:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **EMILE CARDOSO ANDRADE, Usuário Externo**, em 29/03/2022, às 19:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias, Professora do Magistério Superior**, em 30/03/2022, às 18:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Yonissa Marmitt Wadi, Usuário Externo**, em 31/03/2022, às 20:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2787780** e o código CRC **25957EBF**.

***Aos “loucos” e incompreendidos,
aos desajustados e
desamparados...
Àqueles que, assim como eu,
acreditam no poder transformador
dos símbolos ...
E aos que veem na arte a
reinvenção dos sentidos da vida.***

Pintura

“Eu sei que se tocasse
com a mão aquele canto do quadro
onde um amarelo arde
me queimaria nele
ou teria manchado para sempre de delírio
a ponta dos dedos”.

(Gullar, 2009, p. 143)

Agradecimentos

Gratidão à minha avó, Gasparina, pelos olhares de estranhamento perante o mundo repassados a mim. Pelas experiências no seu quarto repleto de símbolos, cheiros, cores e sentidos voltados para a intuição. Vó foi curandeira, benzedeira, parteira, macumbeira, sempre foi diferente de todas as mulheres de sua época e de todas possíveis épocas, a mulher que se destaca à frente do seu tempo sempre será chamada de louca e de bruxa. Eu cresci observando-a sempre envolvida com a natureza e a magia, os rituais curativos eram repletos de uma fé mística, os símbolos falavam alto ao seu redor, tudo isso me contaminou de uma forma incrível.

Ao meu filho, Raul e a Aleixo, meu companheiro, pelo amor construído até aqui, por me chacoalharem e mostrar que é possível recondicionar os afetos em verdadeiras formas de amar. Até me dizer “Eu te amo”, Raul, você falava com os olhinhos sempre cheios de ternura. Todo o processo de escrita acompanha a descoberta das nossas diferenças, de enfrentamentos que tem nos transformado, vocês são luz na minha vida.

Agradeço aos meus pais, Leila e Janio, pela vida, em especial à minha mãe, por me mostrar desde cedo que seria possível driblar a condição de pobreza material por meio da educação e alcançar emancipação e autonomia pelos diversos saberes. Aos meus irmãos e melhores amigos, Glauber e Janaína, pelo apoio até aqui, nossa amizade é um dos maiores presentes que a vida poderia me dar. Quando eu precisei vocês sempre estiveram ao meu lado e eu sei que com vocês posso contar sempre. À minha cunhada Samantha, obrigada pelos desabafos ouvidos, pelos momentos de riso, partilha e carinho.

Ressalto a importância de Jorge, meu terapeuta junguiano que me auxiliou durante meu processo de adoecimento psíquico, de perdas e encontros, obrigada por me conduzir a reconhecer a deficiência, seja ela qual for, como uma forma diferente de ser e ver o mundo. O seu papel como terapeuta foi de suma importância naquele momento em que eu mais precisei pegar nas mãos de meu filho autista e enfrentar a vida! Agradeço também a Kellen, hoje minha analista, sua escuta afetiva e cuidadosa, e o seu apoio tem sido fundamentais na finalização de projetos e processos de autoconhecimento que tenho vivenciado e, claro, na finalização dessa tese em que você me acolheu com os meus conflitos e anseios. Eu reconheci verdadeiramente

todos os meus esforços quando me percebi no mundo, nas relações, como quando você me disse que era preciso “me colocar” como sou, o que se tornou um verdadeiro “foda-se” ao caminho da individuação.

Agradeço o pessoal do curso de doutorado e grupo de estudos em Memória e sensibilidades, grupo junguiano, em especial, aos amigos que participaram dessa travessia, pelas conversas, trocas e pelo apoio diário. Aos meus alunos de filosofia e aos meus pacientes do consultório de Psicanálise e Arteterapia que de maneira ou outra estão nas entrelinhas de minha escrita.

Gratidão aos professores do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, pelas aulas enriquecedoras que contribuíram com a minha formação ao longo dessa tese. Com carinho especial à professora Luciene de Oliveira Dias que me ajudou a reconhecer que o doutorado também era lugar de mulher, mãe, trabalhadora, você sempre me acolheu dentro das minhas dificuldades, obrigada por tudo, de coração.

Agradeço à professora Nádia Maria Weber Santos pela orientação até aqui, pela dedicação em trilhar comigo essa realização e, em especial, por me oferecer a oportunidade de estudar Jung. Ao professor Robson Corrêa de Camargo pelas contribuições nessa tese desde o meu processo de qualificação. Às professoras Roseli Martins Tristão Maciel e Émile Cardoso Andrade pelos direcionamentos apontados no exame de qualificação e pelas profícuas sugestões para o desenvolvimento da tese. Também por continuarem no processo de finalização desse árduo caminho trilhado até aqui. À professora Yonissa Marmitt Wadi, o meu muito obrigada, por aceitar o convite para a defesa, sua participação é importante e muito especial para mim.

Por fim, à FAPEG e CAPES pelo financiamento dessa pesquisa, sem o qual não seria possível a realização do curso e nem mesmo o desenvolvimento dessa tese de doutorado.

RESUMO

Essa tese tem por objetivo compreender os fenômenos criativos como processos psicológicos que se fundam na relação arte-vida. A obra de Lygia Clark (1920-1988), artista brasileira, e os trabalhos de Nise da Silveira (1905-1999), psiquiatra brasileira, remontam ao processo criativo como ato terapêutico, isto porque são propostas que promovem a ligação do ser humano com a natureza por meio da estruturação da psique. Nesse sentido, o Movimento Neoconcreto (1959) entra em cena como impulsionador da arte contemporânea brasileira, movimento do qual se origina uma nova concepção de espectador que irá desembocar na experiência do corpo e do símbolo na obra de Lygia Clark. E nesse viés, discutimos o trabalho de Nise da Silveira que, por sua vez, elenca de forma original o símbolo no processo criativo/terapêutico no tratamento de esquizofrênicos a fim de reformular a visão sobre o inconsciente por meio da arte. Postulamos à luz da Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung, psiquiatra suíço, formas de compreender o processo psicológico como ato de restabelecimento da ligação primordial homem-símbolo, própria da condição humana. Para tal, recorreremos a diversas discussões e referências teóricas a fim de estabelecer possibilidades de pensar o campo terapêutico, o corpo e o símbolo. Por fim, mas muito importante, essa tese pretende ensejar a criação de um novo campo a ser explorado no âmbito das Performances Culturais, pensar o processo criativo como ato terapêutico e ato cultural.

Palavras-chave: Processo criativo; Ato terapêutico; Corpo; Símbolo; Arte.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo comprender los fenómenos como procesos psicológicos que se basan en la relación arte-vida. La obra de Lygia Clark (1920-1988), artista brasileña, y las obras de Nise da Silveira (1905-1999), psiquiatra brasileña, se remontan al proceso creativo como un acto terapéutico, porque son propuestas que trabajan la conexión del ser humano con naturaleza a través de la estructuración de la psique. En este sentido, el Movimiento Neoconcreto (1959) entra en escena como promotor del arte brasileño contemporáneo, un movimiento a partir del cual se origina una nueva concepción del espectador que conducirá a la experiencia del cuerpo y el símbolo en la obra de Lygia Clark. En este sesgo, discutimos el trabajo de Nise da Silveira, quien, a su vez, originalmente enumera el símbolo en el proceso creativo / terapéutico en el tratamiento de los esquizofrénicos para reformular la visión del inconsciente a través del arte. A la luz de la Psicología Analítica de Carl Gustav Jung, psiquiatra suizo, postulamos formas de entender el proceso psicológico como un acto de restablecimiento de la conexión primordial hombre-símbolo, típico de la condición humana. Para esto, recurrimos a varias discusiones y referencias teóricas para establecer posibilidades de pensar sobre el campo terapéutico, el cuerpo y el símbolo. Finalmente, esta tesis pretende crear un nuevo campo para ser explorado dentro del alcance de las representaciones culturales, para pensar en el proceso creativo como un acto terapéutico y cultural.

Palabras clave: Proceso creativo; Acto terapéutico; Cuerpo; Símbolo; Arte.

SUMÁRIO

Introdução.....	16
1. Capítulo I: Lygia Clark.....	26
I Preâmbulo.....	27
1.1 O Movimento Neoconcreto.....	28
1.2 A teoria do “não-objeto”.....	33
1.3 O percurso da obra.....	36
1.4 A memória do corpo.....	50
1.5 Símbolo e experiência.....	53
2. Capítulo II: Nise da Silveira.....	58
II Preâmbulo.....	59
2.1 Imagem e inconsciente.....	60
2.2 A prática terapêutica.....	65
2.3 Imagens arquetípicas.....	69
2.4 Afeto e criação.....	74
2.5 Esquizofrenia e pintura.....	77
3. Capítulo III: O processo criativo como ato terapêutico.....	86
III Preâmbulo.....	87
3.1 <i>A Estruturação do self</i>	88
3.2 Os objetos relacionais.....	91
3.3 <i>Os inumeráveis estados do ser</i>	102
3.4 Mundo externo – Mundo interno.....	106
4. Capítulo IV: Práticas terapêuticas – Atos performáticos.....	110
IV Preâmbulo.....	111
4.1 Performances culturais e transformação.....	112
4.2 Símbolo, inconsciente e criação.....	115
4.3 O processo criativo como ritual de cura.....	118

Considerações Finais.....	123
Referências.....	127

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Lygia Clark	26
Figura 2 - Transobjeto.....	37
Figura 3 - Casulo nº 2.....	39
Figura 4 - Bicho de bolso.....	40
Figura 5 - Caminhando.....	42
Figura 6 - Trepante.....	42
Figura 7 - Máscara abismo.....	43
Figura 8: Pedra e ar.....	44
Figura 9 - Arquiteturas biológicas.....	45
Figura 10 - Baba antropofágica.....	46
Figura 11 - O dentro é o fora.....	47
Figura 12 - O antes é o depois.....	48
Figura 13 - O eu e o tu.....	48
Figura 14 - Pensamento mudo.....	49
Figura 15 - A estruturação do self.....	51
Figura 16 - A casa é o corpo.....	56
Figura 17 - Nise da Silveira.....	58
Figura 18 - Mandala/ Fernando Diniz.....	71
Figura 19 - Pintura/Fernando Diniz.....	73
Figura 20 - Nise no ateliê na companhia de alguns clientes	75
Figura 21 - Pintura/Adelina Gomes.....	80
Figura 22 - Escultura/Adelina Gomes.....	81
Figura 23 - Pintura/Adelina Gomes.....	83

Figura 24 - Observações feitas por Nise da Silveira, prontuário de Adelina Gomes.....	84
Figura 25 - Sessão de terapia realizada por Lygia Clark.....	86
Figura 26 - Escada, 1950.	90
Figura 27 - Objetos relacionais sob o corpo de um cliente.....	92
Figura 28 - A ação da artista nas regiões diversas do corpo.....	93
Figura 29 - Cliente envolvido por objetos relacionais.....	94
Figura 30 - Objeto relacional - Concha	96
Figura 31 - Objeto relacional – mangueira sanfonada.....	97
Figura 32 - Corpo coberto pelo objeto relaciona - saco de isopor	98
Figura 33 - Sacos de areia.....	100
Figura 34 - Saco de ar	101
Figura 35 - Taça da dúvida – Brauner	103
Figura 36 - A anatomia do desejo – Brauner	104
Figura 37 - O ateliê - Hospital de Engenho de Dentro.....	110

Introdução

A presente tese suscita pensar uma possível relação entre a obra da artista brasileira Lygia Clark (1920-1988), uma das mais importantes protagonistas do movimento Neoconcreto e a obra de Nise da Silveira (1905-1999), psiquiatra brasileira defensora da terapia ocupacional, à luz da Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung (1875-1961). A proposta de pensar as relações homem-símbolo e obra-espectador aproximam os trabalhos artísticos de Lygia Clark e de Nise da Silveira da teoria junguiana, da qual emergem conceitos centrais para esse estudo, a saber, as noções de arquétipo, impulso criativo, inconsciente coletivo, inconsciente pessoal, ego e self. Para tal, essa tese se detém a analisar a obra de Lygia Clark em relação às práticas terapêuticas de Nise da Silveira, a fim de compreender o caráter simbólico do processo criativo pensado como ato terapêutico. No interesse de estabelecer a ligação entre experiência estética e experiência terapêutica, a área de estudos em Performances Culturais propicia o entrelugar dessas experiências nessa proposta por meio da discussão sobre símbolo, corpo, arte e terapia como aspectos fundamentais da relação ser humano-natureza.

A ideia central dessa tese surgiu no final de meu mestrado em Filosofia, quando ao estudar o corpo pelo olhar da Fenomenologia me vieram diversas questões, sendo que uma das quais me incomodou por muito tempo foi a possibilidade de pensar o corpo entremeio às artes e ao campo terapêutico.

Diante disso, lembrei-me da obra de Lygia Clark que abarcava muito bem tudo aquilo que me interessava como um possível tema para proposta de pesquisa de doutoramento. E que os trabalhos terapêuticos desenvolvidos por Nise da Silveira entravam em contato com o que buscava realizar. É importante ressaltar que não há nenhum registro sobre um possível encontro entre elas apesar de terem tido amigos em comum. O encontro é proposto nessa tese a partir do “entrelugar” propiciado pelas Performances Culturais.

É importante ressaltar que o olhar filosófico permeia toda a discussão que essa tese propõe, visto que é o pano de fundo da perspectiva proposta

As Performances Culturais, área de pesquisa interdisciplinar, se apresentou como novidade, um espaço no qual eu poderia trabalhar a Filosofia, as artes, a terapêutica, todos os olhares concomitantes ao meu objeto de investigação.

Performances Culturais é uma área interdisciplinar de conceitos transdisciplinares que relaciona teorias a práticas. Como área interdisciplinar aberta a pensar o ser humano em seus processos históricos, criativos e culturais, as Performances Culturais reúnem estudos diversos que

tocam o “não racional” de forma direta, estruturam-se de forma presentacional, como uma maneira de ser e de estar no mundo, por meio de processos subjetivos particulares que brotam do íntimo dos indivíduos, e que podem ser, também, compartilhados, uma vez que são sempre sociais quando pertencentes a um dado tempo histórico (SANTOS; CAMARGO, 2019, p. 11).

Acreditando no viés psicológico da obra de arte, me inscrevi a fim de pensar a experiência estética do corpo, e, logo mais, me deparei com a Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung, por meio da professora Nádia Maria Weber Santos¹. Ela me apresentou diversas relações dessa corrente com aquilo que eu me propusera estudar. Dessa forma, o símbolo, o processo criativo e o caráter terapêutico da obra de arte me fizeram ir além. A área escolhida, Performances Culturais, propiciou o enlace filosófico, psicológico e artístico, o pensar, o sentir e a análise de diversos elementos incrustados na problemática trazida por essa tese.

Em visita ao Museu de Imagens do inconsciente no Hospital de Engenho de Dentro, em julho de 2019, tive a convicção de que era possível postular um novo campo de estudos dentro das Performances Culturais. Conheci de perto os trabalhos que Nise da Silveira realizou, processos criativos/terapêuticos com diversos doentes mentais, diagnosticados como esquizofrênicos. Lá, tive a oportunidade de entrar no acervo de Nise: a quantidade de obras ali armazenadas é de impressionar, são telas e telas, esculturas, desenhos, todos bem armazenados. O ateliê de criação continua funcionando no Hospital de Engenho de Dentro, onde tive acesso também às obras em andamento criadas pelos “clientes” que se encontram em processo terapêutico. Ali vi toda a relação que eu procurava estabelecer: arte, loucura, terapêutica. E por que não pensar o processo criativo e a experiência do corpo? Mais do que isso, por que não suscitar a ligação entre a obra de Lygia Clark e os trabalhos terapêuticos de Nise da Silveira à luz da Psicologia Analítica de Jung? E foi isso que moveu esse trabalho até então. Os feitos de Nise concatenam muito bem toda a discussão

¹ Médica, psiquiatra junguiana e historiadora. Possui Mestrado e Doutorado em História pela UFRGS e Pós-doutorado pela Université Laval (Québec/Canadá).

junguiana acerca do processo criativo como ato terapêutico, os trabalhos de Lygia vão ao encontro desses processos na medida em que elegem os símbolos como mediadores de toda relação homem-mundo.

Essa tese se estabelece no campo da interdisciplinaridade, porque pensa o processo criativo como ato terapêutico e aproxima os trabalhos de Lygia Clark e Nise da Silveira da Psicologia Analítica. Para além, o propósito dela é também o de defender um novo campo de pesquisas nas Performances Culturais, pensar as práticas terapêuticas como atos performáticos. Constitui-se enquanto uma proposta que postula a experiência criativa entremeio à saúde mental, isto é, compreender por meio da Psicologia Analítica que na área Performances Culturais há um “entrelugar”, é um campo interdisciplinar, o que propicia pensar o ato terapêutico atrelado à produção criativa. Nesse sentido, faço uma análise da obra de Lygia aliada às práticas terapêuticas de Nise da Silveira, a partir também de temas desenvolvidos por Schechner e Turner, referências centrais das Performances Culturais.

Esse trabalho procura, aos poucos, elencar conceitos, tendo em vista que a Performance mobiliza vários sentidos, que não somente os da intelectualidade. Desse modo, pretendo expor as nuances entre homem-mundo, corpo-vida, sujeito-objeto, essa unidade pré-estabelecida e que se faz sempre presente nesse estudo, isto é, o da totalidade arte-experiência, arte-vida.

O psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961) considera a criação artística um processo simbólico que institui uma relação entre os conteúdos da psique, consciente e inconsciente, do artista e do espectador. A criação da arte é considerada por Jung uma vivência psíquica, na qual transitam os conteúdos simbólicos da psique criadora para a psique do espectador que vivencia a experiência estética. A partir da Psicologia Analítica, ele postula que o artista é capaz de promover uma experiência psicológica, um movimento psicológico inconsciente em relação ou em direção à obra de arte (JUNG, 1985).

Jung acreditava que o próprio indivíduo possui capacidade de se curar a partir do processo de maturação da psique e da individuação (SANTOS, 2006). Colaborador de Freud, Jung estudou a Psicanálise por muitos anos e contribuiu com pesquisas e casos clínicos. Sua corrente teórica, a Psicologia Analítica, formulada para se separar da Psicanálise da qual ele discordava em seus princípios básicos, é postulada com interesse sobre as questões simbólicas e o inconsciente, em aprofundar a capacidade

criativa do homem e romper com a psiquiatria tradicional e seu controle excessivo sobre os corpos e seus 'estados' de patologia.

Nise da Silveira, primeira mulher psiquiatra brasileira, engendrou práticas terapêuticas que, de certo modo, enfrentaram a psiquiatria tradicional. Nise enviou ao psiquiatra diversos trabalhos realizados com pacientes no ateliê de artes do Hospital de Engenho de Dentro. Jung considerou o seu trabalho um primado da Psicologia Analítica, pois Nise deixava os pacientes livres para pintar, desenhar e esculpir. O processo criativo permitia que o inconsciente fosse aflorado e se desenvolvesse por meio dos complexos (dinâmicas psíquicas). Nesse sentido, a arte abraça a loucura que é vivenciada, e, expressa no mundo de fora dos delírios, ela é tratada por meio de um trabalho criativo contínuo.

Hoje, Lula Wanderley, artista e psiquiatra, mantém vivo os trabalhos de Lygia e Nise. Ele fundou o *Espaço Aberto ao Tempo* – EAT, no Rio de Janeiro, e permanece exercendo o que aprendeu com as duas. Lula Wanderley foi assistente de Nise da Silveira no Museu de Imagens do Inconsciente e aprendeu diversas técnicas terapêuticas com Lygia Clark na fase tardia, de criação terapêutica, denominada pela artista *Estruturação do self*². Lula Wanderley trata clientes com diversos transtornos psíquicos, em especial esquizofrênicos, sob grande influência de Lacan e Jung, e as técnicas de arte-terapia fazem muita referência às práticas exercidas por Lygia na década de 1980, período em que a artista atendia clientes nas sessões de terapia no seu apartamento em Copacabana, Rio de Janeiro.

As novas intervenções psiquiátricas de Nise da Silveira não só humanizaram o tratamento de pacientes considerados 'loucos' como transformou os espaços, as técnicas e mudou o processo de medicalização dos pacientes. Ademais, a psiquiatra estabeleceu o símbolo como mediador da relação arte-loucura, e, influenciada pela Psicologia Analítica, elegeu, assim como Jung já havia demonstrado, as imagens, os símbolos e os arquétipos como fundamentos da ligação homem-natureza.

Jung buscou compreender o significado simbólico dos conteúdos do inconsciente, a partir disso criou também o conceito de inconsciente coletivo. Segundo ele, todos os seres humanos compartilham formas e experiências, estamos ligados

² Self é um conceito da Psicologia Analítica de Jung que, embora tenha várias definições em sua teoria, significa a totalidade psicológica do ser humano, formada através da dialética entre o ego (centro da consciência) e o inconsciente.

pelos arquétipos, “imagens primordiais”, presentes em nosso imaginário e que, de certo modo, condicionam o nosso inconsciente. A noção de arquétipo exprime as memórias coletivas vivenciadas, assim como experiências que permanecem no inconsciente coletivo. Os arquétipos são formas universais que residem em nosso inconsciente (JUNG, 2008).

Ao propor uma psicologia que relaciona os fundamentos psíquicos aos arquétipos, Jung encara os símbolos como individuais e coletivos (arquétipos), “o inconsciente não é apenas um simples depósito do passado, mas está também cheio de germes, de ideias e de situações psíquicas futuras, pensamentos inteiramente novos e ideias criadoras” (JUNG, 2008, p. 45). Por esse viés, podemos aproximar a obra de Lygia Clark da teoria junguiana a partir da projeção que a artista realiza: a de que os 'objetos' relacionais são fonte de produção de sensações individuais e coletivas. À luz da Psicologia Analítica de Jung, a ligação que Lygia Clark propicia em suas proposições, entre o inconsciente da artista e a experiência de seus espectadores-participantes, elucida a relação instinto-símbolo-inconsciente.

A noção de instinto criativo, assim denominado por Jung em *A natureza da psique* (2000), elucida a força criativa e a capacidade humana de produzir novos sentidos para o mundo e para as dinâmicas humanas. O instinto se faz presente em toda criação e tende a repetir-se no mesmo curso da natureza que produz novas formas. Também é possível estabelecer essa relação a partir das criações dos pacientes de Nise, visto que concebiam por meio do instinto criativo o inconsciente coletivo ao suscitar simbolicamente as “imagens primordiais”.

Na contramão da concepção freudiana, Jung postula o instinto criativo como um fenômeno, um fator psíquico que se relaciona intimamente com os outros instintos, a saber, os instintos de fome, o sexual, o de ação e o de reflexão. Retomando Schiller, Jung vislumbra no instinto à ação uma característica lúdica e afetiva. Schiller, o filósofo idealista alemão, a quem Jung faz referência em *A natureza da psique* (2000), muito contribuiu para a análise da moderna dicotomia sensibilidade-racionalidade apontando que o lúdico, o ato de criar, é o que nos impulsiona às experiências no mundo.

Buscando recuperar a expressão primeira da linguagem artística e alcançar a tessitura dos significados, a obra de arte deixa de ser uma materialidade significante e, a partir das formas, transparências, linhas, cores e texturas, torna-se experiência. A obra de Lygia Clark se insere nesse contexto. Carregada de propósitos sensoriais

solicita a não-permanência da obra artística como objeto contemplativo. É uma obra da totalidade, que une o corpo ao mundo e rompe com dualidades, como interior-exterior, subjetividade-objetividade, homem-mundo.

Com o ensejo de uma arte da experiência sensorial, Lygia pensa a forma dentro do espaço, o caráter simbólico da obra de arte deixa de ser representativo para tornar-se vivo, deixa de ser conceito e revela-se na experiência. Ao deixar a pintura e se dedicar aos objetos tridimensionais, a propositora convida o espectador a adentrar o campo da criação, partilha percepções e extrapola a expressão estética quando realiza a própria experiência da criação.

A obra de arte sempre foi encarada como um objeto contemplativo sem que pudesse explorar outras possibilidades do real. A obra *Bichos* marca os desdobramentos do Movimento Neoconcretista ao redescobrir o espaço e fundir nele sujeito e objeto. Podemos dizer, que as relações são subvertidas entre espectador e obra, surgindo, então a dialética: “a redescoberta do espaço não mais como o lugar onde as formas estão, mas o lugar onde as formas se produzem e produzem o lugar” (GULLAR, 2003, p. 5).

Em *Da modernidade à pós-modernidade* (2004), no texto Mário Pedrosa: Itinerário crítico, Otília Arantes evidencia a arte contemporânea como uma reforma da sensibilidade e da percepção, como se o destino da arte chegasse a um projeto de educação estética da humanidade ou a uma espécie de acelerador sensorial. A obra de Lygia Clark insere-se aí, retificando as percepções primeiras, rompendo com a oposição entre homem e natureza, desconstruindo dicotomias nos reportando ao contato entre o homem e o mundo, o sujeito e a criação.

A tentativa de uma arte da totalidade, que questiona pelo sentido das coisas e da vida, suscita intimamente a atualização do drama, do sonho. É uma atualização entre o imaginário e o real, uma realização, condição criativa advinda dos povos primitivos. Essa condição criativa encontra-se no transe, na dança, no êxtase, no xamanismo enquanto técnica psíquica, experiência cultural particular (criação de um histórico particular).

A transformação do sonho em arte explicita que a experiência é indizível e que “todas as coisas são parte de uma inteireza”, como afirma Schechner (2003, p. 63) ao retomar o pensamento oral dos povos antigos à luz da filosofia da cultura de Cassirer: a condição humana coexiste à criação de símbolos, ao drama, ao sonho, ao ritual, ao jogo.

Na experiência estética, o espectador-participante ao realizar o ato criativo vive na sua realidade psíquica o símbolo. O símbolo pode ser a expressão do arquétipo inconsciente que surgiu no processo de criação do artista. Assim como nos trabalhos terapêuticos de Nise da Silveira, que suscitavam a emergência dos símbolos primordiais, os arquétipos, por meio dos trabalhos artísticos realizados pelos pacientes no ateliê de criação, a obra de Lygia Clark propõe um processo simbólico inconsciente na medida em que é iniciado pela artista: primeiro ele é tornado consciente, depois é transferido ao participante por meio do objeto relacional e, por último, finalizado pelo seu ato criativo.

Jung (1985) vê o processo criativo como fundamento da relação arte-psicologia. O 'processo psíquico da criação artística' interessa mais ao psiquiatra do que a obra em si, visto que ele nega uma visão reducionista e causal nesse processo de análise. Desse modo, a experiência pessoal do artista não é a única fonte que interessa a Jung, é necessário destituir dessa análise as atribuições da criação a distúrbios psíquicos. Em primeira instância os complexos psíquicos perpassam pela condição humana de todos os indivíduos. Não se é relevante e criterioso delimitar a obra de arte e condicioná-la a estados de patologia, como fez Freud. Segundo Jung, “a psicologia analítica deverá despojar-se totalmente do preconceito médico, pois a obra de arte não é uma doença e requer, pois, orientação totalmente diversa da médica” (JUNG, 1985, p. 46).

As vivências íntimas e pessoais preexistem, mas não determinam a obra como resultante de processos de traumas, desejos reprimidos ou conflitos reportados da infância. Há mais do que a experiência pessoal, um desdobramento exterior, pois o artista projeta para fora de si imagens, símbolos que emergem por meio do instinto criativo, de uma matriz primordial da vida humana. Os arquétipos, imagens primordiais, engendram o inconsciente coletivo juntamente com os instintos, formando, por assim dizer, uma profunda ligação humana.

Na esteira da teoria dos arquétipos de Jung, podemos dizer que os símbolos possuem uma função curativa. Segundo o pensador, o processo criativo impulsiona a ativação inconsciente dos arquétipos, possibilitando a atualização dessas imagens primordiais, ensejando uma tarefa histórica e social. O papel da arte, segundo Jung, é educar o espírito humano retomando as formas primordiais que a humanidade necessita.

A arte rompe com os sistemas sociais rígidos, com o distanciamento entre indivíduo e coletividade, supera o racionalismo intrínseco na modernidade. A experiência criadora é simbólica, nela as fronteiras entre performance e vida cotidiana são arbitrárias e inconstantes.

O elo de ligação entre a obra de Lygia Clark e os trabalhos de Nise da Silveira encontra-se, nessa tese, no sentido de performance que conferimos ao processo criativo por meio de teóricos das Performances Culturais e do sentido terapêutico das práticas de criação à luz da Psicologia Analítica, visto que o processo criativo é ato terapêutico. A partir daí o símbolo surge enquanto transformador, tanto nas proposições de Lygia como nos trabalhos de Nise, e podemos dizer que “o público é o elemento dominante de qualquer performance”, na qual “o brincar está inextricavelmente envolvido em todo trabalho sério” (SCHECHNER, 2003, p. 107).

A performance é transformadora, nesse caso, nascendo da experiência sensorial, condição criativa e se realiza numa constante atualização, a qual paira entre a criação e a realidade, o mundo habitual e o mundo performativo. Schechner elucida:

o divertimento da performance é dividido entre performers e espectadores ou, preparadores e participantes... A experiência da performance é como um banquete em que não apenas os cozinheiros e os que servem devem saber preparar e servir a comida, mas também os que comem têm que saber como comê-la (SCHECHNER, 2011, p. 175).

Por esse viés, as transformações performativas de Lygia envolvem processos psicológicos e sociais que se modificam por meio da transição da condição humana. Há, nesse sentido, um afastamento da estrutura, uma separação e uma reincorporação ou reagregação da estrutura, como sugere Turner (2015) em *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. No processo criativo/terapêutico, a experiência revitalizadora ocorre de forma espontânea, ela é uma reestruturação simbólica perante as subjetividades, fragilidades, medos, emoções e memórias dos clientes. “Performances marcam identidades, remodulam e adornam o corpo, são comportamentos restaurados, 'duas vezes experienciados' ” (SCHECHNER, 2003, p. 02). Nas palavras de Schechner, o corpo se reconstrói, se 'remodula' a partir do comportamento vivido.

Victor Turner, (2015), enseja uma discussão acerca da condição humana à qual todos somos submetidos, a uma estrutura rígida na sociedade, mas que o processo

revitalizador da experiência por meio dialético reconfigura essa estrutura criando uma antiestrutura, um afastamento ou rompimento com a estrutura. A obra de Lygia permite essa transição na medida em que, por um 'espírito coletivo', *comunitas* como sugere Turner, reinscreve o existencial de forma espontânea. As práticas terapêuticas de Nise concomitantemente exercem-se no poder simbólico das imagens afloradas pelo inconsciente. As propostas, por meio das experiências transformadoras individual/coletiva, inserem-se num “fugaz momento que passa”, como expressa Turner (2015, p. 42) ao tratar da relação espaço-temporal nas performances.

A prática multisensorial terapêutica de Lygia direcionava-se aos espectadores proporcionando experiências individuais e coletivas, formando símbolos, imagens, e assim expressando seus conteúdos íntimos. O processo de transporte/transformação na instalação acaba por revelar o aspecto terapêutico e curativo da obra de arte na medida em que envolve processos psicológicos e sociais que se modificam por meio da experiência estética-terapêutica e da transição da condição humana. A experiência é revitalizadora e ocorre de forma espontânea, ela é uma reestruturação simbólica perante as subjetividades, fragilidades, medos, emoções, memórias dos espectadores-participantes.

O empenho de Nise da Silveira e de Lygia Clark traduzem-se na necessidade humana de se conectar ao mundo por meio do sensorial. Os misteriosos 'objetos relacionais' de Lygia, os símbolos expressos no ateliê de Nise, essas proposições provocaram infinitas possibilidades de sentir o mundo, de retomar o 'arquivo de memórias', de projetar o futuro e de restabelecer novos meios circundantes. É o que veremos adiante.

No primeiro capítulo intitulado *Lygia Clark*, apresenta-se o contexto histórico no qual Lygia Clark (1920-1988) viveu, suas produções no campo das artes plásticas e a construção de um novo ato terapêutico por meio da arte. O segundo capítulo, *Nise da Silveira*, dedica-se à contribuição de Nise da Silveira (1905-1999) para as novas práticas no campo da psicoterapia e da terapia à luz da Psicologia Analítica de Jung.

O terceiro capítulo, *O processo criativo como ato terapêutico à luz da Psicologia Analítica*, traz a relação entre instinto criativo e ato terapêutico nas proposições de Lygia Clark e na terapêutica de Nise da Silveira por meio dos postulados da Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung. E, por fim, o último e quarto capítulo, intitulado *Práticas*

terapêuticas – Atos performáticos, pretende pensar as práticas terapêuticas/simbólicas como possibilidade de cura e, sobretudo, propor um espaço de pensar o terapêutico dentro das Performances Culturais, um encontro entre Lygia Clark e Nise da Silveira que suscita o processo criativo como ritual de cura.

CAPÍTULO I

LYGIA CLARK

Figura 1³: *Lygia Clark*



³ Fonte: Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/lygia-clark>>

Preâmbulo

Este primeiro capítulo traz como cerne a obra de Lygia Clark, seu contexto no panorama artístico brasileiro e seus intentos. Problematizando a transformação da obra de arte, do processo criativo e do ato terapêutico, Lygia desenvolveu durante o seu trajeto a passagem da obra de arte como objeto contemplado para símbolo que atua como “objeto relacional”. Desse modo, é possível estabelecer nesse primeiro momento a ligação entre objeto-corpo, arte-vida, homem-símbolo, na medida em que o percurso da artista transpõe a criação e atua nos espectadores, em seus corpos provocando experiências, ademais suscitando imagens por meio de práticas terapêuticas.

1.1 O Movimento Neoconcreto

Lygia Pimentel Lins (1920-1988), conhecida artisticamente como Lygia Clark, nasceu em Belo Horizonte em 1920 e se mudou para o Rio de Janeiro em 1947, estudou com Fernand Léger um tempo em Paris, ao retornar ao Brasil em 1952 integrou o grupo Frente liderado por Ivan Serpa. Participou ativamente na fundação do Movimento Neoconcretista junto com Ferreira Gullar. O Movimento Neoconcreto prezava pela criação de formas tanto quanto o Grupo Frente, mas a partir do subjetivismo na criação artística tendo em vista a Fenomenologia como fundamento a fim de contrariar o racionalismo na arte implementado pelos concretistas ortodoxos do Grupo Ruptura, de São Paulo.

O Manifesto Neoconcreto foi lido e publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 23 de março de 1959, na I Exposição de Arte Neoconcreta ocorrida no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (MAM). E foi assinado pelos artistas que também participavam da exposição: Lygia Clark (pintura), Ferreira Gullar (poesia), Lygia Pape (gravadora), Almicar de Castro (escultor), Reynaldo Jardim (poeta), Theon Spanudis (poeta) e Franz Weissman (escultor). À abertura do Movimento Neoconcreto precederam a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1949), a Bienal de São Paulo (1951) e a fundação do Movimento Ruptura (1952).

O Manifesto apresentava a proposta de um grupo de artistas que, imbuídos de novas concepções estéticas, se opunham à arte concreta. A nova arte se tratava de uma visão aberta, não se prendia a conceitos e suscitava transformações na pintura, na escultura, na poesia e na gravura. Podemos dizer que o movimento Neoconcretista carregava uma nova dimensão estética que não se dava pela geometrização das formas e não elegia padrões ou técnicas propriamente ditas.

Abrindo um novo ciclo na arte brasileira, o Neoconcretismo assumiu uma arte da experiência sensorial. Buscando recuperar a expressão primeira da linguagem artística e penetrar na tessitura dos significados, a obra deixa de ser uma materialidade significativa e, a partir das formas, transparências, linhas, cores e texturas, torna-se experiência. Ferreira Gullar escreveu o texto da primeira exposição reiterando o manifesto criado pelo coletivo de artistas. Apoiando-se na filosofia de Merleau-Ponty, o Manifesto ressalta a importância da experiência primária e vislumbra a obra de arte como um *corpus*, organismo vivo:

Não concebemos a obra de arte nem como "máquina" nem como "objeto", mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em parte pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanicismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez. (Manifesto Neoconcreto, Ferreira Gullar, Lygia Clark, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Reynaldo Jardim, Sergio Camargo e Theon Spanudis, 1959, p. 1).

Superando a visão mecanicista do mundo, a obra de Lygia Clark propõe, a partir de proposições, novas percepções, sensações, uma transformação da própria criação. Sua arte provoca a soma de todas as partes, ela recorre ainda, à reciprocidade obra-espectador. As propostas de Lygia surgem com a ideia de lançar o espectador na obra. Ao ver o corpo como um novo 'objeto' da arte, a artista irrompe a relação distanciada obra-espectador, o espectador se torna participante-protagonista da criação artística. O corpo aparece, desse modo, como mediador da relação espectador-experiência estética, ele participa do ato de criação e o percebe em seu estado nascente, torna-se arte em sua totalidade pelo resgate da intuição em contrapartida à dicotomia inteligência-sensibilidade.

Segundo a filósofa Otília Arantes, a arte moderna é inovadora justamente por inverter a representação em forma-expressão, em experiência. Foram os neoconcretistas que mais alcançaram a totalidade do sentir. "Repelindo as formas seriadas do concretismo e reabsorvendo o velho apelo expressional, banido da arte concreta, o neoconcretismo buscava uma obra total" (PEDROSA apud ARANTES, 2004, p. 103).

Mário Pedrosa, crítico de arte moderna, acompanhou o surgimento dos movimentos Concretismo e Neoconcretismo, o crítico apostou que Lygia Clark fazia parte de um grande projeto de reconstrução nacional que se iniciou em 1959. O projeto construtivo da arte moderna brasileira passava pelo abstracionismo, em especial nas obras de Volpi, Lygia Clark e Da Costa, o que também levaria a uma revitalização da própria arquitetura brasileira. O crítico acreditava que a grande missão da arte brasileira, nesse período, era revitalizar a intuição. Nesse sentido, uma espécie de educação estética permeava as novas produções no campo da arte.

A obra de Lygia Clark irrompe com as vanguardas europeias no início da década de 1960, isto porque a artista cancela a recepção puramente estético-contemplativa ao inserir o espectador dentro da obra. Nas palavras de Otilia Arantes, Lygia Clark “teria subvertido essa relação graças à intervenção direta do espectador que participa, não propriamente da criação (agora uma instância muito relativa), mas do desabrochar e da vida subsequente da obra” (ARANTES, 2004, p. 164).

Segundo Mário Pedrosa (1979), os concretistas já buscavam estabelecer símbolos novos, “formas-intuições” desconhecidas, mas foram os neoconcretistas que buscaram a arte do mundo natural. Banindo a ordem internacional, o Neoconcretismo cria um antídoto, uma mudança na sensibilidade. O crítico admirava a abstração da arte moderna, ressaltava a obra de Lygia Clark destacando-a como “irmã de leite” da nova arquitetura moderna brasileira.

Em *Arte, forma e personalidade*, Mário Pedrosa (1979) realiza uma reflexão sobre os possíveis substratos que permeiam o prazer estético. Ele denomina como “autênticos impulsos estéticos” aquilo que move o artista, o criador. Pedrosa assume a força do inconsciente nas manifestações primitivas ao questionar o valor simbólico frente a estrutura formal da obra de arte. O crítico acreditava na arte como um misto entre elementos psíquicos do artista e estruturas formais, mesmo assim,

ao voltar sua atenção para a arte primitiva, mobiliza conhecimentos que lhe permitem relacionar aquelas formas artísticas com o modo de vida das sociedades arcaicas. Do mesmo modo, comparando a criança, o esquizofrênico e o artista, é obrigado a dar atenção aos problemas ligados ao inconsciente (ARANTES, 2004, p. 98).

A concepção de Mário Pedrosa ao tentar unir os impulsos inconscientes às estruturas formais o leva ao reconhecimento de que a sensibilidade não é um processo consensual entre a sensação e a mente, pelo contrário, vem do inconsciente se cristalizando na consciência depois de “uma luta entre várias camadas perceptivas” (PEDROSA apud ARANTES, 2004, p. 99).

Valorizando a experimentação e o papel do espectador, somadas às diversas referências sob a figura de Ferreira Gullar, a repercussão se deu em âmbito nacional. O Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB) espalhava notícias acerca do novo grupo de artistas que ensejava uma revolução do “gosto”. O Suplemento, lido nacionalmente, apoiava o movimento de jovens artistas na época considerados

marginais. No Suplemento vários artigos foram publicados, dentre eles: *O manifesto neoconcreto*, *Lygia Clark: uma experiência radical* e *Teoria do não-objeto*.

O grupo de neoconcretistas era pequeno e produziu mostras artísticas até 1961. De um lado paulistas e de outros cariocas, a produção neoconcreta não tinha o mesmo status do Movimento paulista, era uma arte quase marginal justamente por se opor à tradição geométrica, racional e contemplativa. O experimentalismo do Movimento Neoconcreto ia de encontro ao construtivismo, mas a ideia do grupo era valorizar a invenção e a criatividade. Segundo Amilcar de Castro, "[era] cada um no seu canto. Mas a gente se telefonava. E se encontrava, às vezes na casa do Mário Pedrosa, às vezes na de Lygia Clark. Ou num botequim" (CASTRO apud MANNARINO, 2006, p. 34).

É nesse período, do Movimento Neoconcreto, que Lygia Clark começa a escrever e expor suas ideias acerca da função da arte. O SDJB foi crucial na divulgação da nova arte que se instalava no Brasil, segundo Clark:

Muita coisa aconteceu no Suplemento do Jornal do Brasil, que, aliás, era uma maravilha. Havia gente que fazia parte, como o Gullar, defendendo evidentemente, mas outros pichando e botando para baixo do outro lado. Tínhamos pelo menos o Suplemento do Jornal do Brasil, que foi uma arma assim formidável, inclusive para se saber mais ou menos o que aconteceu na época. Artigos belíssimos saíram na época (CLARK apud COCCHIARALE, 1987, p. 147).

Os artigos aos quais Lygia se referia eram escritos pelos artistas, em especial por Ferreira Gullar que se manifestava em defesa do movimento. O grupo se empenhava para uma transformação da arte. Carregados de ímpetos experimentais tomaram como referência a subjetividade, a expressão e a singularidade. Tomados por concepções filosóficas, valorizavam o sentido, a existência e o elemento afetivo da obra de arte. Hélio Oiticica se junta ao grupo e a Lygia Clark, com quem mantém contato até 1980, adota a noção de orgânico como centro da criação, para o artista a obra ganha vida a partir de então.

O projeto neoconcretista revela uma negação da racionalização da vida⁴, a obra é a própria encarnação do impulso criador. Essa noção se faz muito presente nas obras de Gullar, o poeta que fundamentou filosoficamente as ideias do movimento até que o grupo se desfizesse em 1961. Até mesmo porque os neoconcretistas

⁴ A noção de vida expressa aqui é baseada na concepção de vitalismo da fenomenologia de Bergson, a vida como criacionismo.

procuravam se cindir com as teorias, para o grupo a arte em si deveria prezar pelo sentido de ser, por isso a teoria não deveria ter o papel de justificá-la, pois deveria ser concebida posteriormente.

Os teóricos que mais se aproximaram dos intentos neoconcretistas e, que inclusive, são citados no Manifesto foram Merleau-Ponty, Susanne Langer, Ernst Cassirer e Wleidlé, ademais Hebert Marcuse foi citado, mais tardiamente por Hélio Oiticica como referencial em ensaios e cartas trocadas com Lygia Clark. A concepção de “obra aberta” ia ao encontro de teorias que estreitavam a relação homem-mundo, os interessava realizar uma quebra de paradigmas e de estruturas formais no campo das artes, uma inversão da obra contemplativa em troca da participação do espectador, prezavam pela função social da arte (ARANTES, 2003).

Diante disso, os neoconcretistas tentavam romper com a concepção gestaltista de percepção das formas, e Mário Pedrosa dizia, em alguns de seus ensaios, que esses artistas pretendiam criar por meio da intuição, ao contrário dos concretistas. Na esteira dessa discussão entre cariocas e paulistas, vários críticos além de Mário Pedrosa, como Maria Alice Milliet, Paulo Herkenhoff e Aracy Amaral contextualizaram bem, em seus textos, a ruptura promovida pelo Movimento Neoconcreto. Talvez, o posicionamento político desse movimento tenha sido a grande transformação no panorama artístico inaugurando assim a arte contemporânea no Brasil.

Lygia Clark seguia ideias do Movimento Neoconcretista, mas sua obra foi além. Da sensorialidade às sessões terapêuticas, entra no grupo em 1959 e se mantém até 1961 quando rompe com o ideário criado por Ferreira Gullar. Em 1970 Lygia parte para Paris, estuda com Fernand Léger e se dedica a lecionar Artes na Sorbonne de 1973 a 1976, ano em que retorna ao Brasil e inicia sua última fase, *Estruturação do self*, se dedicando à unidade homem-mundo por meio das sessões terapêuticas até 1988, quando falece em seu apartamento no Rio de Janeiro.

A obra de Lygia Clark se distanciou da objetividade na medida em que buscava recuperar a tessitura dos sentidos corpóreos na experiência estética. A artista trabalhou a noção de sentido, símbolo e experimentação, sua construção foi denominada pelo crítico Ferreira Gullar como obra inacabada, isto porque funda na criação da organicidade do objeto. Os objetos criados pela artista podiam ser manuseados pelos espectadores tornando-se um corpo, como veremos a seguir com a *Teoria do não-objeto* desenvolvida por Ferreira Gullar (2003).

1.2 A Teoria do não-objeto

Ferreira Gullar (2003), iniciador das ideias neoconcretistas fundamentadas em princípios críticos e fenomenológicos, institui a *Teoria do não-objeto* com o intento de explicar a maneira como Lygia Clark tratava a relação homem-objeto na sua obra. Ao extrapolar os limites da obra, Lygia Clark segundo Gullar, explora o campo da terapia psicológica. Para o crítico, a importância da experiência estética na obra de Lygia possui antecedentes. Além de ter surgido como fruto de uma época conturbada no contexto político do Brasil na década de 1950, Lygia adere a linguagem abstrata e começa, daí em diante, a criar rumos completamente diferentes, o que a diferenciava da realidade objetiva vista pelos artistas de seu período.

Durante a I Bienal de São Paulo, que ocorreu em 1951, Lygia Clark compunha sua obra a partir de um geometrismo abstrato que fugia do convencional. A artista passou a explorar o quadro de modo original, levou a pintura a promover tensões óticas, afinal, qual era agora a realidade do quadro? Nas palavras de Gullar:

Na verdade, em lugar de adotar a linguagem importada sem questioná-la, Lygia Clark retorna intuitivamente à problemática fundamental dessa linguagem: a redução da pintura a uma expressão essencial, sem referências figurativas à realidade objetiva. Essa resposta implicava a redução da pintura a formas geométricas simples e, a partir daí, à exploração do espaço do quadro como campo de tensões óticas (o que conduziria mais tarde à *optical art*) (GULLAR, 2003, p. 144).

A concepção de pintura na obra de Lygia ganhou destaque justamente porque a artista elimina a linguagem figurativa. “Como transcender a materialidade do quadro se já não era possível recobri-lo com a representação das coisas e a conseqüente criação de um espaço fictício, metáfora do espaço real?” (GULLAR, 2003, p. 144). A obra de arte de Lygia responde a essa questão. A criação é uma obra aberta porque dialoga com o espaço real, não existe limite que separe a realidade da representação, a moldura que antes delimitava compõe agora a dessacralização da obra de arte.

Lygia Clark quebra fronteiras assim como fez Mondrian e Malevitch que trabalharam com a noção de objeto, invertendo a clássica concepção de enquadramento da obra e sustentaram uma nova relação homem-objeto. A *Teoria do não-objeto* de Ferreira Gullar, enuncia segundo Milliet,

a concepção de obra e a inerente relação público/obra dentro do movimento neoconcreto. Define o 'não-objeto' como uma não representação, uma apresentação cuja significação se funda em si mesma por não se referir a nenhum objeto real. Essa significação é enriquecida pela participação do espectador estimulada pelo próprio objeto. Estimulação intrínseca à obra que pela atuação do outro libera suas potencialidades. (MILLIET, 1991, p. 85)

A arte contemporânea no Brasil exerceu a tarefa de supervalorizar a relação homem-objeto a partir dessa nova significação. Nos happenings, nas ações, performances e fragmentos, a arte engendrada por Lygia Clark e Hélio Oiticica, por exemplo, desconstruíram a tradição do corpo independente da obra.

As propostas de Lygia Clark e Oiticica envergadas por uma visão fenomenológica concebem a intrínseca ligação espectador-obra a partir do corpo, é ele que envolve o espectador à obra por meio dos estímulos que ela introjeta no participante. A noção de corpo desenvolvida por Lygia vai ao encontro da noção de corpo literal desenvolvida pela crítica de arte em contrapartida à idealização.

Se no início do século XX, a arte moderna subverte a tradição do nu, através da fragmentação e deformação do corpo, na segunda metade do século XX, essa crise da outrora equilibrada visão antropocêntrica é ainda mais acentuada, uma vez que a matéria, a animalidade e a crueza passam a ser exploradas (MATESCO, 2009, p. 93).

Viviane Matesco (2009) no texto *Corpo e subjetividade na arte contemporânea brasileira* descreve o contexto no qual Lygia Clark se insere e dá início às experiências estéticas firmando a relação obra-espectador. Por esse viés, a obra de Lygia se coloca no contexto da década de 1950 por meio da refutação artística de dicotomias: sujeito-objeto, expressão-construção, razão-emoção.

A separação entre arte e audiência aparece na obra de Lygia por meio das experiências sensoriais. “A ênfase na vivência corporal sublinha um experimentalismo que praticamente identifica arte e vida” (MATESCO, 2009, p. 95). A *Teoria do não-objeto* vai ao encontro do que a obra de Lygia suscita, na medida em que o corpo entra em contato com o objeto a arte passa a ter uma função significativa, pois o corpo revela-se como instrumento do homem. A vivência corporal é um processo que se desenrola no campo da terapia psicológica, como veremos mais adiante.

Partindo da linguagem abstrato-geométrica, Lygia Clark começa a romper com o modelo tradicional de pintura, e ao retirar a moldura da tela permite que a obra extrapole os limites entre o espaço fictício e o espaço real. A tela começa a

desaparecer e logo as linhas ganham direções inusitadas, o pictórico tornou-se outra coisa qualquer.

Nas palavras de Gullar,

o quadro não é mais o “lugar onde se pinta”. É o que então? Foi a partir desse vazio vocabular – desse deserto onde já nenhuma voz se pronuncia que Lygia recomeçou a aventura da arte. As placas que então compunham, justapostas, a superfície branca do quadro, começaram a se levantar, estufar, buscando a terceira direção. Era como se o deserto, fecundado, ganhasse vida, se abrisse em pétalas, lentamente. Ela denominou esses novos quadros (seriam quadros?) de casulos (GULLAR, 2003, p. 145).

Lygia passa a exercer uma função desbravadora ao encarar a arte como um objeto que se transforma, por mais que a artista não tenha concordado com Ferreira Gullar sobre a *Teoria do não-objeto*, ela vislumbrou nos escritos do crítico fontes intermináveis de fecundação que interligam arte e vida. A artista e proponente não rompe com a concepção de objeto, mas o torna corpo na medida em que provoca o envolvimento espectador-obra, corpo do espectador junto ao objeto tornam-se um só corpo.

As placas de metal a que se refere Ferreira Gullar, no trecho acima, são o ponto de partida para a transformação dos *Casulos* em *Bichos*. A experiência estética na transição ensejada por Lygia Clark marca os instantes mais significativos da arte contemporânea brasileira. A função social do artista encontra-se no limiar da criação e da recepção do público, Lygia se importava em construir uma obra aberta para que qualquer um pudesse dar continuidade, isto é, a artista concebia a experiência estética como um processo contínuo.

Sobre essa significação da arte, em *Cultura posta em questão*, Ferreira Gullar (2003) discute o papel do artista frente a objetividade da linguagem e da ciência. A obra de arte pode ser encarada em alguns casos relacionada à lógica matemática como fizeram alguns concretistas, mas em certa medida é preciso reconhecer que o comportamento do artista é diferente do comportamento do cientista. Merleau-Ponty, Cassirer e Susanne Langer admitem a importância da lógica matemática para as ciências, no entanto atentam-se para a objetividade como elemento desprezível na obra de arte. Nesse sentido, um olhar científico se distancia dos propósitos de uma criação que paira na contingência. Nas palavras de Gullar:

A objetividade científica é imprescindível para se examinarem os fenômenos físicos na sua condição de fatos a-históricos, não-humanos: a natureza no seu funcionamento monótono e anônimo. Mas vale essa mesma objetividade

para a compreensão de atos contingentes, de obras criadas por homens imersos na sua condição dramática de homens? O que a objetividade científica elimina de sua análise da matéria é a condição relativa, histórica, do observador e do objeto, porque o que se busca aí, é o geral. Mas, eliminar da obra tais elementos, não será simplesmente devolvê-la ao mundo não-humano, à condição de matéria anônima, sem a relação sujeito-objeto que a funda como significação? (GULLAR, 1965, p. 29)

A função social do artista se realiza pela obra, tarefa pela qual este apresenta-se descomprometido. Com isto, a obra ganha valor a partir da sua própria totalidade, bem como de suas expressões e relações harmônicas. Ao assumir a condição humana, a obra é distanciada da objetividade e é revestida de um novo sentido estético. Na esteira dessa perspectiva, a obra de Lygia perpassa sentidos inacabados. À luz de uma teoria que convencionou-se chamar de *Teoria do não-objeto*, esta obra foi considerada pela crítica de arte enquanto uma transgressão estética.

O não-objeto então é aquele que evidencia formas, introjeta sentidos e provoca sensações. Imbuídos desta proposta é que se tornou possível o encontro entre Lygia Clark e Hélio Oiticica. Ambos destilaram, por meio da criação, uma certa dessacralização da arte, ou seja, figuraram a transição da pintura e da escultura para as proposições, instalações. Digamos que a experiência estética, ao aderir um novo contexto, o pessoal, passou a permear algo novo que, aqui, chamamos de processo criativo.

O não-objeto não é representação do nada, na verdade é apresentação, porque torna existente aquilo que acaba de ser sentido, tocado. O não-objeto é íntegro e dispensa intermediários na relação espectador-obra. Ele também se isenta de todas as determinações acadêmicas, porque transgride a norma, o concreto.

Os artistas neoconcretistas propunham a humanização da linguagem pictórica assim como enfatizavam a experiência corporal. O corpo se tornou central na obra de Lygia no final dos anos 50, foi assim que a artista culminou sua obra na experimentação corpo-objeto, o que possivelmente podemos identificar como performance. Performance porque não foi um movimento definido e porque parte de um deslocamento do corpo como suporte da arte.

A ênfase na vivência corporal sublinha um experimentalismo que praticamente identifica arte e vida. É esse sentido de vivência que singulariza a maneira como a arte brasileira, na década de 1960, se distancia das experiências internacionais que envolviam o corpo em ação. O termo vivência, frequentemente utilizado por Hélio Oiticica e Lygia Clark para se referirem aos seus trabalhos, é de difícil tradução para outras línguas, o que

exemplifica a dificuldade de se transporem conceitos de uma cultura para outra e assinala a singularidade da experiência brasileira (MATESCO, 2009, p. 95).

As obras desses artistas impulsionaram um novo contexto brasileiro, a concepção de objeto corporificado que suscitam no neoconcretismo se presenteia nas produções atuais de diversos artistas. O artista, performer, Wagner Schwartz, por exemplo, trouxe para o seu espetáculo *Transobjeto* referências do neoconcretismo, do tropicalismo e do antropofagismo buscando resgatar o sentido da arte.

Figura 2⁵: *Transobjeto*



O espetáculo *Transobjeto* de Wagner Schwartz, apresentado em setembro de 2018 em Goiânia, suscita, a partir do olhar estético e filosófico, uma íntima relação entre o corpo do artista e o espectador. O corpo contemporâneo aparece nas expressões do artista por meio de referências, em especial pelos trabalhos de Lygia Clark e de Hélio Oiticica. O intento de pensar essas relações nos permite transgredir uma hegemonia de valores sociais, o corpo é o corpo da *anti-arte*, deixa de ser objeto de contemplação para experienciar o processo criativo. Pensar esse corpo da *anti-arte*, como afirmava Oiticica, é o mesmo que retomar sua identidade primeira.

Um corpo não civilizado que se entrega às sensações imediatas e que não se instala plenamente em sua condição de civilizado, um corpo que ultrapassa os limites do comportamento social, um corpo que se deleita sobre os instintos, da carne, da fome, do sexo, do prazer; um corpo que sai da tela, vira bicho, é tocado e tateia, corpo

⁵ Fonte: Disponível em: <https://www.cadaminuto.com.br/noticia/262814/2015/01/21/espetaculo-transobjeto-realizasessoes-no-teatro-jofre-soares>

que é sensível e sensciente, que se percebe completamente integrado ao mundo, formando com ele uma unidade; um corpo que não tem intenção, mas que incorpora a revolta por se colocar diante da questão fundamental que Espinoza elencou: o que pode o corpo?

O corpo torna-se elemento primordial na obra de Clark assim como no espetáculo *Transobjeto*. A ideia do homem coletivo aparece ligada às proposições artísticas e arranjam, de certo modo, uma intersubjetividade, ou seja, um compartilhamento de experiências entre o 'eu' e outro. Nas palavras da propositora:

Se a perda da individualidade é imposta de certa maneira ao homem moderno, o artista lhe oferece uma certa revanche e a ocasião de encontrar-se. Ao mesmo tempo em que se dissolve no mundo, em que se funde no coletivo, o artista perde sua singularidade, seu poder expressivo. Ele se contenta em propor que os outros sejam eles mesmos, e que atinjam o estado singular da arte sem arte (CLARK, 1965, p. 5).

Na visão do crítico de arte Mário Pedrosa (2004), a arte de Lygia procura acabar com a dualidade inteligência/sensibilidade, é uma proposta de sensibilizar a inteligência através da intuição. Uma busca, como fez Kandinsky, de retomar uma intuição primeira como experiência na arte. A obra de Lygia Clark insere-se aí, retificando as percepções primeiras e rompendo com a oposição homem-natureza, a arte deixa de ser simples representação e torna-se uma expressão ou uma forma-expressão. A luta pelo sentido estético, em contrapartida aos esquemas de estruturas das formas, elege a necessidade de fazer surgir as significações preexistentes à obra, isto é, a percepção primeira e inédita que advém da experiência.

Em 1960, Mário Pedrosa denomina a arte contemporânea como arte pós-moderna. Essa nova arte, segundo o crítico, rompe com a arte contemplativa dos museus: propõe uma reforma da sensibilidade e da percepção. É nessa tentativa, de ultrapassar o presente e de fundar uma autonomia perante a diluição da arte na mercadoria, que Lygia Clark coloca o espectador dentro da obra e cria um entrelaçamento entre sujeito e objeto (ARANTES, 2004).

1.3 O percurso da obra

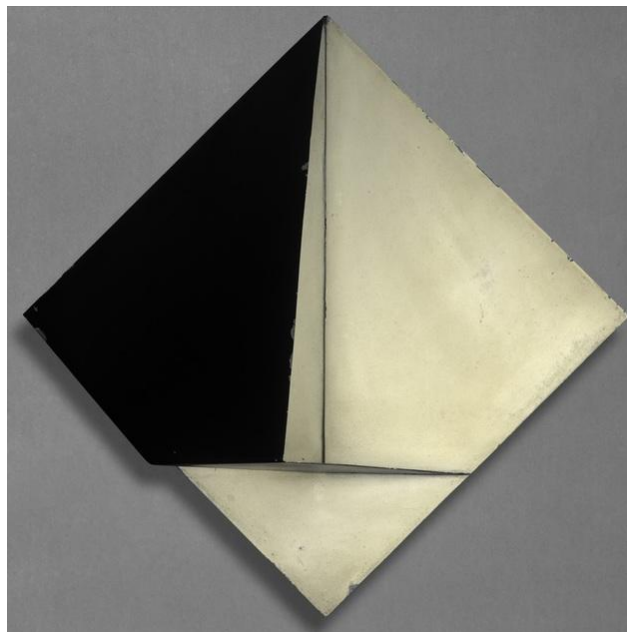
O trajeto de Lygia Clark se inicia com a pintura, em 1947, quando se muda para o Rio de Janeiro e passa a estudar artes com Burle Marx. Em 1950, Lygia vai a Paris e realiza cursos com Fernand Léger. Em 1952 retorna ao Brasil fazendo parte do

Grupo Frente liderado por Ivan Serpa e, mais tarde, funda o Movimento Neoconcreto em 1959. Nesse mesmo ano expõe as *Superfícies moduladas*, pinturas abstratas que ilustraram a I Exposição de Arte Neoconcreta.

A partir daí a obra da artista transpõe da tela para a experiência. Ao romper com a moldura, Lygia passa a propor uma arte engajada, na qual o espectador é primordial. A artista se tornou propositora da arte contemporânea brasileira e suas criações tornaram-se proposições participacionais.

Em 1959 Lygia cria a série *Casulos*, placas de metal recortadas e dobradas que inauguraram a passagem do espaço bidimensional para o tridimensional perpassando a ideia de “integrar o espaço ilusório contido no quadro com o espaço real que o rodeia e atravessa” (PEDROSA, 1986, p. 165).

Figura 3⁶: *Casulo nº 2*



Na série *Casulos* percebemos o desmembramento da superfície da obra: ela passa a se envolver com o mundo, a superfície ganha movimento por meio das mãos de quem a manipula. O espaço real é o espaço do mundo, o espaço de uma arte que busca a totalidade. A ruptura com o espaço pictórico levou a imagem à ação, Maria Alice Milliet compreende que Lygia Clark foi, dentre os artistas neoconcretistas, a que mais se desdobrou sobre o espaço da obra (1992).

⁶ Fonte: Disponível em: https://post.at.moma.org/content_items/1043-part-1-lygia-clark-if-you-hold-a-stone

Após *Casulos* nasceram os *Bichos*, as superfícies moduladas foram para o chão, a obra conjuga criador e fruidor, a série propõe a experimentação. Os *Bichos* clarkianos não são apenas esculturas manipuláveis, são obras abertas ao espectador, a partir das quais o impulso criativo se realiza.

Figura 4⁷: *Bicho de bolso*



As formas diversas que a obra ganha são originadas pelos movimentos de quem a manuseia, e a série marca o contato efetivo espectador-objeto como expõe Mário Pedrosa:

“Agora, Lygia chama o espectador à participação senão na criação, no desabrochar e no viver da obra de arte. O espectador não é mais um sujeito passivo e puramente contemplativo em face do objeto [...] Clark convida o sujeito-espectador a encontrar numa relação nova com a obra, quer dizer, com o objeto, de modo a que o sujeito participe da criação do objeto e este, transcendendo-se, o reporte à plenitude do ser” (PEDROSA, 1981, p. 202).

No texto *Significação de Lygia Clark* (1981) presente na obra *Lygia Clark* que reúne vários textos sobre as criações da artista, Mário Pedrosa abarca a totalidade da obra clarkiana ao remover dela o contemplativo que considerava elitista. Atribuindo uma nova relação, Pedrosa acreditava que Lygia jogava o espectador dentro da obra.

⁷ Fonte: Disponível em: <https://descomplica.com.br>

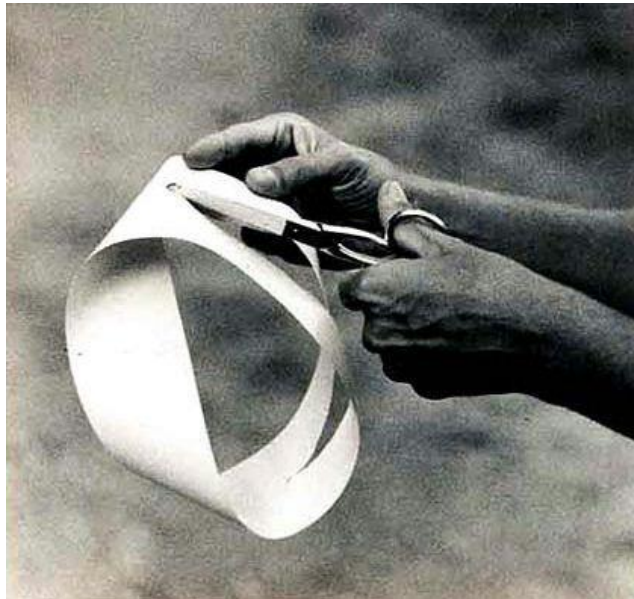
O espaço e a realidade ganham outra dimensão, deixam de ser contemplativos para tornarem-se circundantes, como elucida Pedrosa:

O espectador não é mais um sujeito passivo e puramente contemplativo em face do objeto; nem tampouco um sujeito egocêntrico que para se impor nega a obra, o objeto, como na pintura e na escultura romântica e baixamente naturalista, ora em moda, que foge à realidade exterior, acovardada diante das dificuldades e complexidades do mundo contemporâneo, numa posição inteiramente solipsista. A nova arte de Clark convida o sujeito-espectador a entrar numa relação nova com a obra, quer dizer, com o objeto, de modo a que o sujeito participe da criação do objeto e este, transcendendo-se, o reporte à plenitude do ser. A arte moderna começa a romper de novo com o obscurantismo romântico e, retomando uma atitude otimista, se propõe a vencer com o homem e para o homem o enigma do mundo, e lhe reconciliar o destino. As atuais realizações de Lygia Clark têm esse papel. (PEDROSA (1960) apud ARANTES, 2004, p. 165).

Em 1964 Lygia Clark iniciou a fase sensorial que perdurou até 1988, até 1968 a artista produziu objetos sensoriais, sendo eles: *Caminhando* (1964); *Desenhe com o dedo* (1966); *Água e Conchas* (1966); *Diálogo (Óculos)* (1966); *Pedra e Ar* (1966); *Máscaras Sensoriais* (1967); *O Eu e o Tu* (1967); *Cesariana* (1967); *Luvras Sensoriais* (1968); *Nostalgia do Corpo* (1968); *Diálogo* (1968); *Diálogo de Mãos* (1968); *Máscara-Abismo* (1968); *A Casa é o Corpo: Labirinto* (1968); *Óculos* (1968); *Camisa de Força* (1968); *Ovo-Mortalha* (1968); *A casa é o corpo* (1968), instalação; Em 1969, época em que lecionou Artes na Sorbonne em Paris dedicou-se com seus alunos às seguintes proposições: *Arquiteturas Biológicas* (1969); *Estruturas Vivas* (1969); *Corpo Coletivo* (1970); *Baba Antropofágica* (1973); *Túnel* (1973); *Canibalismo* (1973); *Flor: Relaxação* (1974); *Rede de Elásticos* (1974); *Teia Coletiva* (1974); *Cabeça* (1975); *Corpo Coletivo ou Fantasmática do Corpo* (1972-75). Retornando ao Brasil, entre 1976 e 1988 a artista se dedicou à *Estruturação do self*, fase terapêutica na qual criou e integrou diversos objetos relacionais: Conchas; Grande Colchão; Saquinho da Realidade; Saco Plástico; Almofadas, como veremos mais adiante.

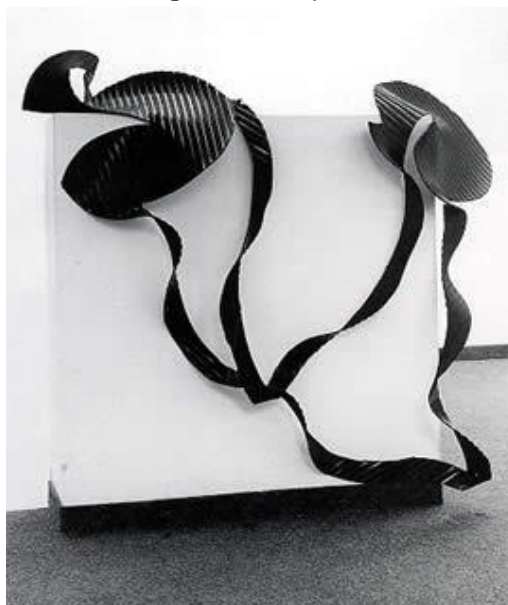
A relação espectador-obra aparece em todo o trajeto de Lygia Clark, mas se inicia de forma efetiva na obra *Caminhando* de 1963, na qual o espectador se vê como agente. A obra de arte surge como um exercício experimental, subverte as relações convencionais em busca da cristalização do coletivo e da substituição de velhos sentimentos estéticos.

Figura 5⁸: *Caminhando*



Caminhando é uma proposição criada por meio da fita de *Moebius* (August Ferdinand Moebius 1790-1968, matemático alemão). Recortada pelo espectador, ela o prende a totalidade, une o corpo à construção da arte. As mãos que enxergam o caminho são as mesmas que fazem as escolhas e optam por diferentes rumos. O percurso de Lygia atinge uma certa atenção à vida, daí em diante a propositora explora os sentidos, sua preocupação em envolver o público toma conta do ato, o ato é o instante, o acontecimento vivo, assim como em *Trepantes* de 1966.

Figura 6⁹: *Trepante*



⁸ Fonte: Disponível em: pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S151994792008000100002&script=sci_arttext

⁹ Fonte: Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org>

Mário Pedrosa elucida essa ligação íntima entre artista e objeto, à qual ele denomina como objeto-arte: “A construção do objeto-arte é a expressão de uma necessidade intuitiva ou inconsciente do artista de completar ou fechar o ciclo finalista em que se move sua criatividade” (PEDROSA, 1986, p. 164). A obra de arte aberta ao sujeito-espectador funde o espaço no tempo, o avesso no direito, o dentro no fora. A experiência formada por uma série de percepções é desenvolvida por inúmeras formas alcançadas. O 'objeto-arte' em plena relação com o corpo produz sensações e vivências subjetivas.

Em 1966, Lygia passa a desdobrar os objetos em proposições puramente sensoriais: *Máscara abismo* marca o período sensorial, a redescoberta do sentir pela respiração. Essa fase foi denominada como fase sensorial na trajetória da artista, porque traz diversos objetos sensoriais que despertavam sensações diversas no ato de manipulação dos espectadores.

Figura 7¹⁰: *Máscara abismo*



O objeto-arte em questão define os propósitos de Lygia ao engendrar uma arte relacional. A experimentação de cunho terapêutico iniciou-se nesse momento por meio da relação primordial interior-exterior. Há uma relação subjacente da subjetividade da artista ao encontro do espectador, e o que a move é a imagem

¹⁰ Fonte: Disponível em: <https://istoe.com.br/3635>

construída no objeto e a sensação do corpo que o experiencia. O mesmo intento encontrava-se na construção do objeto sensorial *Pedra e Ar* (1966) que compõe a série *Nostalgia do corpo*.

Figura 8¹¹: *Pedra e ar*



Lygia Clark disse uma vez que o significado do objeto sensorial é o de podermos tocar, fazer e repeti-lo ou darmos a ele uma significação. “Você e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas nascerão das suas vozes.” (CLARK, 1980, p 26).

O corpo ganha dimensão a cada obra a partir desse período, os conceitos fenomenológicos de Merleau-Ponty passam a guiar a artista, visto que o filósofo defendia uma arte pautada na experiência dos sujeitos.

Junto ao espectador, os gestos e as falas não são subsumidos a uma significação ideal, mas a fala retoma o gesto, e o gesto retoma a fala, eles se comunicam através do meu corpo, assim como os aspectos sensoriais do meu corpo, eles são imediatamente simbólicos um do outro, porque meu corpo é justamente um sistema acabado de equivalências e de transposições intersensoriais. Os sentidos traduzem-se uns aos outros sem precisar de um intérprete, compreendem-se uns aos outros sem precisar passar pela ideia (MERLEAU-PONTY, 2011, p.315).

O corpo do espectador, nas palavras de Merleau-Ponty, imbuído de fala, gestos, sexualidade e ações, se movimenta em direção às coisas e ao mundo. Do

¹¹ Fonte: Disponível em: pelicanbomb.com/art-review/2017

mesmo modo, na obra de Lygia, o sensorial pode ser encarado como um desdobramento nas coisas, a exploração dos sentidos do corpo aparece na série *Nostalgia do corpo* revelando a aproximação da artista com a fenomenologia o que a levou, posteriormente, a se aproximar da Psicanálise e da ideia de arte como terapia.

A subjetividade permeia o “fazer arte”, entre o desejo, o prazer e a fruição. Lygia buscou, assim, o solo originário das percepções humanas, explorou profundamente as sensações despertando-as de sua silenciosa situação.

Do inconsciente à consciência, capta percepções, sensações que antecedem a fala, a linguagem. Suas proposições provocam o híbrido arte-consciência-corpo, liberando uma intensidade sinestésica, imaginária, novos mundos, novos espaços, outras formas, como elucida Marilena Chaui: “nosso corpo não é uma máquina de músculos e nervos ligados por relações de causalidade e observável do exterior, mas é interioridade que se exterioriza, é e faz sentido” (CHAUI, 2014, p. 1).

Dessas experimentações com a coisa, o objeto relacional, Lygia partiu para o outro, a intersubjetividade latente do 'eu'. A obra relacional, coletiva, do 'eu' com os outros vista como ápice de criação da artista engendrava-se como pura desconstrução da arte contemplativa. Vemos nas proposições a seguir, como se não houvesse nenhum outro material a ser trabalhado, Clark passou a explorar cada vez mais o corpo com os objetos, também o encontro entre corpos.

Figura 9¹²: *Arquiteturas biológicas*



¹² Fonte: Disponível em: <http://dimensaoestetica.blogspot.com/2007/05>

Figura 10¹³: *Baba antropofágica*



Em seus diários, clínico e pessoal, Lygia Clark expunha seus projetos, vivências, sua relação obra-vida, suas memórias, imaginações e sonhos. Em um deles, a artista descreve o seu sonho com a *Baba antropofágica*, de 1973.

Tudo começou a partir de um sonho que passou a me perseguir o tempo inteiro. Eu sonhava que abria a boca e tirava sem cessar de dentro dela uma substância, e na medida em que isso ia acontecendo eu sentia que ia perdendo a minha própria substância interna e isso me angustiava muito, principalmente porque não parava de perdê-la (CLARK apud BORTOLON, 2015, p. 53).

O que é o objeto da arte então? Ela o reduziu ao nada. O corpo é o “não-objeto” da arte ou o “estado da arte”. “*Quanto a nós, às vezes me pergunto se não estamos domesticados. Isso me chateia...*” (CLARK, 1968, p. 3). Em um dos seus pequenos escritos, Lygia Clark interroga o sentido da arte e traz à tona a discussão sobre a domesticação do sujeito. Que espécie de domesticação pode ser essa? O adestramento do corpo, da arte, do espectador.

A baba é uma ligação dos corpos, uma atitude natural, antropofágica como intitula a artista. A relação obra-arte-vida reitera o mundo original, em sua pré-reflexividade o sujeito é inerente ao mundo e ao outro. A *Baba antropofágica* é uma das obras de mais destaque de Lygia, realizada com seus alunos em seu período na Sorbonne desvenda a obscuridade do espectador, o corpo sendo a própria arte, onde tudo se confunde, como elucida Suely Rolnik:

¹³ Fonte: dicionariodeteatro.blogspot.com/2013/08/babaantropofagica-lygia-clark.html

O que a Baba ativou foi a memória do "arcaico", mais um de seus ritornelos: o tal bicho – o não-humano no homem e seus afetos - paradoxalmente sempre contemporâneo. Memória do corpo dos emaranhados-baba, campo de experimentação de uma cronogênese: engendramento de linhas de tempo espacializando-se em novos mundos. Memória prospectiva, acessada por reativação (do bicho) e não por regressão (ao passado humano e seus conteúdos recalçados), (ROLNIK, 1998, p. 4).

Lygia estabeleceu uma indiferenciação aguçando a fusão entre o 'eu' e o objeto, a propositora traduziu o desejo inconsciente no encontro do corpo com o imaginário, em sua gênese e constância da vida. “Agora o espaço pertence ao tempo continuamente metamorfoseado pela ação. Sujeito-objeto se identifica essencialmente no ato. [...] Ele se cola à ação” (CLARK, 1980, p. 24). O corpo experimentado pelo trabalho sensorial terapêutico passou a ser explorado por meio de suas várias perspectivas: individual, sexual, dialógico, o corpo habitat e o corpo do outro.

Rompendo com as dualidades vivenciadas entre sujeito e objeto nas obras *O dentro é o fora* e *O antes é o depois*, em 1963, Lygia Clark volta sua criação para *O eu e o tu* de tal modo que aproxima o sujeito do objeto, agora o objeto habita o corpo.

Figura 11¹⁴: *O dentro é o fora*



Figura 12¹⁵: *O antes é o depois*

¹⁴ Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/lygia-clark>

¹⁵ Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/lygia-clark>



Figura 13¹⁶: *O eu e o tu*



Percebemos o caminho traçado pela artista até aqui. Ao jogar o espectador dentro da obra, Lygia impediu que a arte fosse individual, como visível na proposição *O eu e o tu*. Ao repensar a ação do artista que coloca sobre o objeto todas as suas expectativas, Clark reacendeu a criação na medida em que vislumbra na figura do espectador um agente da própria ação artística.

A maleabilidade que os objetos ganham retrata a transição peculiar do encontro do sujeito com a obra para um encontro consigo mesmo. É aí que Lygia inaugura sua fase substancial, a do *“Pensamento mudo”*.

¹⁶ Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/lygia-clark>

Figura 14¹⁷: *Pensamento mudo*



Nesse período, início da década de 1970, Lygia fez análise com Pierre Fédida, filósofo e psicólogo, um estudioso da Fenomenologia e da Psicanálise. A artista buscou estabelecer os limites entre o eu e o outro caindo na problemática do corpo como ligação do sujeito com o mundo.

Esta fase do “*Pensamento Mudo*” expressa “*o simples viver*”, segundo ela própria, pois é a consequência desta libertação do Outro e por isso não exige a criação de um novo objeto como representação. É apenas um novo sentido que surge para Lygia que vem apaziguar o conflito interno que até então reinou (BARBIERI, 2008, p. 4).

Do encontro consigo mesma, Lygia passa a caminhar para a *Fantasmática do corpo* que ela definiu a partir das seguintes ideias:

É um trabalho de fronteira: é impossível defini-lo com precisão. A partir de determinadas vivências, e de sua expressão verbal em grupo, chego às margens da psicanálise. Por isso, com a intenção de converter-me em um suporte sólido, estou me analisando em profundidade com Pierre Fédida, cujo interesse pelo redescobrimto do corpo o aproxima de mim. Cria-se um corpo coletivo. E precisamente meu silêncio, minha escuta, o receber o que eles me entregam nesse momento, é o que constitui agora a parte mais intensa de meu trabalho. Como na psicanálise, o que importa não é o fato em si, a figura da mãe ou do pai engolida na infância, senão o que a envolve, a

¹⁷ Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/lygia-clark>

fantasmática que se lhe confere. E em tudo isso, lanço também minha própria fantasmática para ser elaborada pelo outro.... Elaboro um rito em que cada um dos *participantes termina assumindo seu próprio mito*. (Texto completo no Catálogo da Fundació Antoni Tàpies, 1997. p.314).

Por mais que Lygia Clark passe a fundamentar suas criações a partir da influência da Psicanálise, veremos mais adiante os possíveis enlaces com a Psicologia Analítica trilhados pela artista. A fase terapêutica marcou uma preocupação da proponentora com o humano, com as ações do espectador e com sua experiência poética dos objetos. Inovando o modo de ver e conceber as relações do homem com a arte, Lygia tornou o processo criativo uma experiência efetiva e de caráter terapêutico. O intenso interesse pela subjetividade fez com que suas obras tocassem a memória do espectador, os objetos tornaram-se objetos relacionais e passaram a introduzir novas percepções e vivências, símbolos carregados de significações.

1.4 A memória do corpo

Em meados da década de 1960, o corpo ocupa o centro das proposições de Lygia Clark. Não podemos nos esquecer que o Brasil passava por um momento de repressão social e de profundo aniquilamento cultural. No espetáculo *Transobjeto* criado pelo performer Wagner Schwartz (2018) é perceptível a expressão de uma liberdade corpórea, a trilha sonora resgata o movimento *Tropicalista*, o corpo suscita uma rebeldia, as cores enfatizam nossa cultura. No espetáculo o espectador é tocado, é convidado a sentir todas essas sensações propostas, somos invocados à experiência. Nesse sentido, o corpo se torna obra de arte em meio ao esgotamento do plástico, encarado como inovação na arte contemporânea é convocado para expressar a subjetividade e fundir-se na experiência.

O corpo visto como um todo é trabalhado na obra de Lygia pelas suas relações físicas, psicológicas e culturais, com os objetos, com as coisas; pela sua correlação dialógica com outros corpos, gerando assim uma intercorporeidade; pela interação do corpo com a obra, criando uma arte performática; pelas percepções e pelo conhecimento, produzindo a experiência estética.

Em *A estruturação do self*, de 1980, a artista-proponentora alcança as dimensões do homem: psíquica, vital e humana. Sua fase tardia procura alcançar o processo criativo como ato terapêutico, a sinestesia é alcançada por vários objetos sobre o

corpo, a arte se transforma numa espécie de terapia, na qual as sensações são provocadas pelos 'objetos relacionais' que entram em contato com o corpo. Os objetos entranham-se no corpo, passeiam por ele como se estivessem deslizando numa superfície aberta, integram-se tornando a relação sujeito-objeto uma ligação 'corpo a corpo', um só 'Corpo'. Daí surgem memórias, emoções, medos e fragilidades, desejos e traumas, prazeres e sentidos são reativados. Nesse instante, Clark mergulha na totalidade do ser, em seus diários, clínico e pessoal, Lygia narrava seus projetos, vivências, sua relação obra-vida, suas memórias, imaginações e sonhos.

Figura 15¹⁸:A estruturação do self



Essa nova relação entre sujeito e objeto ensejada por Lygia suscita o corpo como aquele que dá sentido às coisas, ele é a textura primordial entre 'mim' e o mundo, ele é a minha relação com o mundo percebido, o meu instrumento de conhecimento. Pelo viés da arte, da filosofia e da política, o corpo na arte de Lygia Clark é *transobjeto*, termo utilizado por Wagner Schwartz em seu espetáculo. Poderíamos ainda dizer, que o corpo na obra de Lygia Clark é o “corpo vibrátil” como afirma Suely Rolnik (1998). O corpo na obra de Clark perpassa por novas condições sociais e novos contextos. A propósito de condensar todas as partes do corpo que as

¹⁸ Fonte: Disponível em: <http://www.arte.seed.pr.gov.br>

ciências duras fragmentaram, essa arte dissolve em sua totalidade as experiências sensoriais, a cor, o movimento, as fragilidades desse corpo.

O corpo é o lugar, o tempo atual e o espaço da obra, e a procura de Lygia por um 'estado da arte' se insere na construção inacabada. Os 'objetos relacionais' tornaram-se emblemáticos, eles marcaram a 'démarche' da artista em torno de algo que ela propunha desde o início, o híbrido experimental: arte-vida, obra-corpo, a obra cria sentidos e dá sentido ao mundo. Desse estado da arte criaram-se novas obras de arte, dos sacos plásticos, panos, pedras, conchas, tubos e outros materiais surgem vários 'Eus'.

Os experimentos performáticos de Lygia passaram a engendram-se na contracultura, na mesma esteira em que Hélio Oiticica queria experimentar o 'experimental'. Na contramão da estrutura cultural e da rígida arte neoconcreta, Lygia propôs uma tensão entre arte e vida. Foi nesse contexto, em meio a repressão política em tempos de ditadura militar, que o movimento neoconcretista nos anos 60 incitou em seu manifesto a não obediência e a negação do adestramento dos corpos.

Tudo é corpo, desde a tela querendo sair do plano para a tridimensionalidade, ao metal em *Casulos* transformando-se em Bichos. Dos *Bichos* saem os homens, os corpos que assediam outros corpos. A fase terapêutica de Lygia Clark, denominada *Estruturação do self*, ensejou, de 1976 a 1988, um projeto entre arte e terapia.

O percurso do interacionismo entre obra e espectador, proposta marcante na arte contemporânea brasileira, se inicia, nas proposições de Lygia, com a obra *Caminhando*, de 1964. Da obra *Caminhando* à *Estruturação do self*, é visível a preocupação da artista neoconcretista não só com o envolvimento do sujeito com a arte, com seu aspecto estético e formador cultural, mas também com o que a obra de arte ou o ato criativo podem estabelecer no espectador.

De modo mais claro, a arte como proposição terapêutica suscita a íntima ligação entre sujeito-espectador e arte, como no teatro performático ilustrado por Jacques Rancière, no qual ocorre uma virada: “o teatro é o lugar no qual uma ação é realmente desempenhada por corpos vivos diante de corpos vivos” (RANCIÈRE, 2010, p. 109).

O empenho de Lygia Clark traduz a necessidade humana de se conectar ao mundo por meio do sensorial. Os misteriosos 'objetos relacionais' provocam infinitas possibilidades de sentir o mundo, de retomar o 'arquivo de memórias' e de se reestabelecer perante o meio circundante. Os objetos relacionais ativaram

fragilidades, medos, memórias, e foram incorporados pelos 'clientes', nas terapias, como relações subjetivas.

Essa experiência compreende a unidade corpo-consciência e a “atenção dos espectadores é reivindicada para as soldas estruturais, onde o evento unificado, presumido, é aberto” (SCHECHNER, 2003, p. 73). O corpo performático em Lygia Clark vai ao encontro das performances em geral, as proposições abrangem diversos sentidos performáticos, na medida em que sua obra é a unidade arte-vida, essa questão persistirá aberta.

1.5 Símbolo e experiência

Superando uma visão mecanicista de mundo, as proposições clarkianas propõem um *quasi-corpus*, isto é, uma obra que não se esgota na exterioridade, mas que se revela no entrelaçamento dos denominados 'objetos relacionais' com os corpos espectadores.

A obra de arte aberta ao sujeito-espectador funde o espaço no tempo, o avesso no direito, o dentro no fora. A experiência formada por uma série de percepções é desenvolvida por inúmeras formas alcançadas. O 'objeto-arte' em plena relação com o corpo produz sensações e vivências subjetivas.

O psiquiatra suíço Carl Gustav Jung considera a criação artística um processo simbólico que institui uma relação entre os conteúdos da psique, consciente e inconsciente, do artista e do espectador. A criação da arte é considerada por Jung (1985) uma vivência psíquica, na qual transitam os conteúdos simbólicos da psique criadora para a psique do espectador que vivencia a experiência estética.

Se a perda da individualidade é imposta de certa maneira ao homem moderno, o artista lhe oferece uma certa revanche e a ocasião de encontrar-se. Ao mesmo tempo em que se dissolve no mundo, em que se funde no coletivo, o artista perde sua singularidade, seu poder expressivo. Ele se contenta em propor que os outros sejam eles mesmos, e que atinjam o estado singular da arte sem arte (CLARK, 1965, p. 5).

O alcance de um 'estado singular da arte' se dá por meio de uma abertura à criação. As proposições clarkianas dissolvem todo o distanciamento entre vida-mundo, subjetividade-exterioridade, corpo-psique, homem-natureza. A concepção de processo criativo e ato terapêutico proposto por Lygia Clark permeia a Psicanálise de

Freud e Lacan e, ainda, esbarra na Psicologia Analítica de Jung Para além de uma dinâmica pessoal da artista, a obra expressa um conjunto de vivências coletivas, isto é, o processo criativo extrapola o individualismo ao remontar emoções coletivas.

A proposição *Baba antropofágica* explicita o processo criativo como forma aberta entre a artista, Lygia Clark, e os espectadores. À luz da Psicologia Analítica de Jung é possível perceber a ligação entre o inconsciente da artista e a experiência de seus espectadores-participantes, visto que ela concebe por meio do instinto criativo a proposição e traz à tona o inconsciente coletivo ao suscitar simbolicamente a construção da teia que se apresenta na proposição *Baba antropofágica*.

O símbolo elencado na proposição constitui-se por uma teia formada por vários carretéis de linha que saem pela boca dos sujeitos participantes, o emaranhado de linhas forma uma só experiência, reativa memórias dos corpos. A grande *Baba antropofágica* desenrolada por várias bocas retoma o bicho que há em nós, na proposição há um diálogo sensorial, a baba media a ligação entre o 'eu' e o 'outro'. Nesse sentido, o processo criativo acaba se desdobrando num processo simbólico que podemos atrelar à experiência psicológica do processo criativo.

A tentativa de uma arte da totalidade, que questiona pelo sentido das coisas e da vida, suscita intimamente a atualização do drama, do sonho. É uma atualização entre o imaginário e o real, uma realização, condição criativa advinda dos povos primitivos.

“No estado de sonho o homem tem uma participação na criatividade da natureza, e se ele fosse ser criativamente ativo neste estado, ele na verdade, como o pintor Baumeister, expressou, 'não criaria depois da natureza, mas com a natureza' ” (SCHECHNER, 2003, p.33).

A transformação do sonho em arte explicita que a experiência é indizível e que “todas as coisas são parte de uma inteireza”, como afirma Schechner (2003) ao retomar o pensamento oral dos povos antigos à luz da filosofia da cultura de Cassirer: a condição humana coexiste à criação de símbolos, ao drama, ao sonho, ao ritual, ao jogo.

Na experiência estética, o espectador-participante ao realizar o ato criativo vive na sua realidade psíquica o símbolo. O símbolo pode ser a expressão do arquétipo inconsciente que surgiu no processo de criação da artista. Vivê-lo na obra de Lygia Clark é completar o processo simbólico inconsciente iniciado pela artista: primeiro ele

é tornado consciente, depois é transferido ao participante por meio do objeto relacional e, por último, finalizado pelo seu ato criativo.

Na obra *O espírito na arte e na ciência* (1985), Jung problematiza a relação da psicologia com a arte, segundo ele a psicologia deve assumir um papel importante na análise do processo criativo.

Por sua própria natureza, a arte não é ciência e ciência tampouco é arte; por isso esses dois campos espirituais possuem áreas reservadas que lhe são peculiares e só podem ser explicadas por elas mesmas. Portanto, quando falamos da relação entre psicologia e arte, estaremos tratando apenas daquele aspecto da arte que pode ser submetido à pesquisa psicológica sem violar a sua natureza. Seja o que for que a psicologia possa fazer com a arte, terá que se limitar ao processo psíquico da criação artística e nunca atingir a essência profunda da arte em si (JUNG, 1985, p. 42).

A experiência pessoal do artista não é a única fonte que interessa a Jung, é necessário destituir dessa análise as atribuições da criação a distúrbios psíquicos. Em primeira instância os complexos psíquicos perpassam pela condição humana de todos os indivíduos. Não se é relevante e criterioso delimitar a obra de arte e condicioná-la a estados de patologia, como fez Freud. Segundo Jung, “a psicologia analítica deverá despojar-se totalmente do preconceito médico, pois a obra de arte não é uma doença e requer, pois, orientação totalmente diversa da médica” (JUNG, 1985, p. 46).

As vivências íntimas e pessoais preexistem, mas não determinam a obra como resultante de processos de traumas, desejos reprimidos ou conflitos reportados da infância. Há mais do que a experiência pessoal, um desdobramento exterior, o artista projeta imagens, símbolos que emergem, por meio do instinto criativo, de uma matriz primordial da vida humana. Os arquétipos, imagens primordiais, engendram o inconsciente coletivo formando, por assim dizer, uma profunda ligação humana.

A imagem primordial, ou arquétipo, é uma figura – seja ela demônio, ser humano ou processo – que reaparece no decorrer da história, sempre que a imaginação criativa for livremente expressa. É portanto, em primeiro lugar, uma figura mitológica. Examinando estas imagens mais detalhadamente, constataremos que elas são, de certo modo, o resultado formado por inúmeras experiências típicas de toda uma genealogia (JUNG, 1985, p. 52).

Na esteira da teoria dos arquétipos de Jung, podemos dizer que os símbolos possuem uma função curativa. Segundo o pensador, o processo criativo impulsiona a ativação inconsciente dos arquétipos, possibilitando a atualização dessas imagens primordiais ensejando ainda, uma tarefa histórica e social. O papel da arte, segundo

Jung, é educar o espírito humano retomando as formas primordiais que a humanidade necessita.

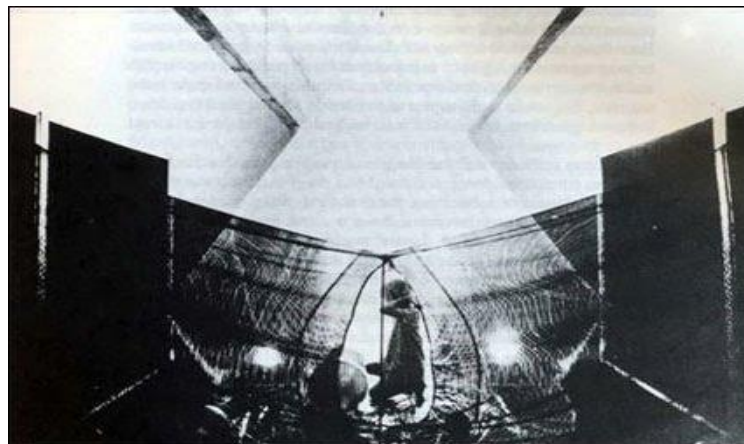
Toda referência ao arquétipo, seja experimentada ou apenas dita, é “perturbadora”, isto é, ela atua, pois ela solta em nós uma voz muito mais poderosa do que a nossa. Quem fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; “comove e subjuga, elevando simultaneamente aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade e com isto também solta em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram a humanidade salvar-se de todos os perigos e também sobreviver à mais longa noite (JUNG, 1985, p. 53).

Lygia Clark promoveu, ao fim dos anos 60 e início dos anos 70, o processo criativo como ato terapêutico, a tensão entre arte e vida foi direcionada para experimentos multissensoriais. Em 1968 Lygia apresenta *A Casa é o Corpo*, uma instalação feita com um grande balão de ar e um labirinto de 8 metros, cujo observador participa da obra interagindo com os ambientes que alude a uma gestação, desde a fecundação até o nascimento. Como um útero, nos permite analisar o contexto do corpo inserido no meio, ao ponto de ser confundido.

Assim como o corpo é orgânico, a casa também é, além de que a nossa "primeira casa" foi o útero. Lygia também propôs ao espectador o resgate da essência. Remete-nos à ideia da construção da subjetividade, à existência individual, à busca da personalidade numa época tão fria como a ditadura militar (OTTO, 2009, p. 1).

A prática multissensorial terapêutica direcionava-se aos espectadores proporcionando experiências individuais e coletivas, formando símbolos, imagens, e assim expressando seus conteúdos íntimos.

Figura 16¹⁹: *A casa é o corpo*



¹⁹ Fonte: Disponível em: <http://multissenso.blogspot.com/2009/11/lygia-clark-casa-e-o-corpo-labirinto.html>

A experiência é revitalizadora e ocorre de forma espontânea, ela é uma reestruturação simbólica perante as subjetividades, fragilidades, medos, emoções, memórias dos espectadores-participantes. O empenho de Lygia Clark traduz a necessidade humana de se conectar ao mundo por meio do sensorial. Os misteriosos 'objetos relacionais' e suas proposições provocam infinitas possibilidades de sentir o mundo, de retomar o 'arquivo de memórias', de projetar o futuro e de se reestabelecer perante o meio circundante.

CAPÍTULO II

NISE DA SILVEIRA

Figura 17²⁰: *Nise da Silveira*



²⁰ Fonte: Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/encontro-com-nise-da-silveira>

Preâmbulo

Nos interessa, nesse segundo capítulo, apresentar as contribuições de Nise da Silveira para o campo terapêutico e compreender suas concepções sobre imagem, inconsciente e terapêutica à luz de suas influências filosóficas, em especial da Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung. O cerne concentra-se na percepção que Nise da Silveira constrói acerca da noção de doença mental, especificamente a esquizofrenia, na questão do afeto e do tratamento original que concebeu aos seus clientes. Por meio de imagens, relatos e textos traçamos aqui os passos para uma reflexão do processo criativo como processo terapêutico, o que nos guiará nos questionamentos que surgirão mais adiante.

2.1 Imagem e inconsciente

Nise Magalhães da Silveira (1905-1999), psiquiatra brasileira reconhecida internacionalmente, dedicou sua vida aos doentes mentais manifestando-se contra as práticas psiquiátricas agressivas de sua época. Conhecida por humanizar o tratamento psiquiátrico no Brasil, Nise concebeu o processo terapêutico como um modelo não-tradicional, inseriu processos artísticos e envolveu animais no convívio dos pacientes/clientes²¹.

Nise nasceu em Alagoas, entre 1926 e 1931 estudou Medicina na Universidade Federal da Bahia, era a única mulher de sua turma e foi uma das primeiras a se tornar médica no Brasil. Casou-se com um colega médico e mudou-se para o Rio de Janeiro onde cursou sua especialização em Psiquiatria terminando em 1933, e nesse mesmo ano trabalhou no Hospital da Praia Vermelha. Na mesma década militou no Partido Comunista Brasileiro. Nise assinou o *Manifesto dos trabalhadores intelectuais ao povo brasileiro*. Em 1936 foi presa por denúncia de possuir livros marxistas, e nos 18 meses em que ficou presa, durante o Estado Novo, dividiu cela com a militante Olga Benário e com Graciliano Ramos tornando-se uma das personagens de sua obra *Memórias do cárcere* (MELLO, 2014).

Em 1944 Nise foi reintegrada ao serviço público de saúde do Rio de Janeiro e passou a trabalhar no Centro Psiquiátrico Nacional Dom Pedro II em Engenho de Dentro. Foi a partir daí que Nise engendrou, de fato, sua luta contra as práticas que considerava agressivas na psiquiatria. Recusando-se a aplicar a técnica de eletrochoque em seus pacientes, ela acabou sendo transferida para o setor de Terapia ocupacional da instituição psiquiátrica, área que era menosprezada pela maioria dos médicos.

Na *Seção de terapêutica ocupacional* do hospital, Nise desenvolveu ateliês de pintura e modelagem. Buscando estabelecer ligação entre os pacientes e a realidade, seus trabalhos vinculavam-se à expressão por meio do simbólico. Nise concebeu a partir da criatividade dos seus pacientes esquizofrênicos a possibilidade de cura para perturbações emocionais.

²¹ Nise preferia denominar como clientes os indivíduos em tratamento, a noção de paciente não correspondia, segundo ela, ao trabalho criativo, visto que passava a ideia de um ser 'passivo' diante do processo terapêutico.

Em 1952, Nise fundou o *Museu de Imagens do Inconsciente* (MI) dentro do próprio Hospital de Engenho de Dentro. O museu se instituiu como um centro de estudos e pesquisas e destinou-se a preservar os trabalhos dos pacientes em tratamento. Nise preocupava-se em compreender o universo interno dos esquizofrênicos, por isso debruçou-se sobre o tratamento desses indivíduos com tanto esforço.

Em 1956, Nise criou a *Casa das Palmeiras*, centro terapêutico em Botafogo no Rio de Janeiro, a clínica era voltada para o tratamento de antigos pacientes de outras instituições psiquiátricas. A rotina desses pacientes se dava entre a clínica, o hospital e a reintegração da vida social. Considerada pioneira na inserção de animais, na função de coterapeutas, a psiquiatra vislumbrava a melhora dos pacientes ligada ao cuidado com os animais. A intenção era direcionar ao paciente um ponto de referência afetiva estável, nesse caso cachorros e gatos passaram a ser figuras primordiais nos ambientes terapêuticos.

Estudiosa da literatura, da crítica de arte e da psicologia, Nise aliava essas leituras às pesquisas do campo da psiquiatria. Era amiga do poeta Ferreira Gullar e do crítico de arte Mário Pedrosa. Nise compreendia o interno do homem como algo que deveria ser posto para fora, lia filosofia, existencialismo e fenomenologia em especial, mas dedicou-se, sobretudo, à Psicologia Analítica de Jung. Foi a partir desses estudos que a psiquiatra observou a relação entre imagem e inconsciente. No ateliê de Terapêutica ocupacional explorou obras de pacientes/artistas, dentre eles: Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Emygdio de Barros e Octávio Inácio.

Nise da Silveira trocou cartas e pinturas de seus pacientes com Carl Gustav Jung em 1954, a intenção dela era de colocar em prática um novo processo terapêutico que se viesasse por meio de processos criativos. Os trabalhos com seus pacientes levaram a terapeuta a escrever sua mais conhecida obra intitulada *Imagens do inconsciente* (2018). Desses trabalhos também resultou uma série de filmagens realizada por Leo Hirszman entre 1983 e 1985, a trilogia *Imagens do inconsciente* produzida pelo cineasta reúne uma série de imagens escolhidas por Nise da Silveira.

O contato de Nise com a Psicologia Analítica iniciou-se em 1954, quando a psiquiatra enviou cartas a Jung. A troca de correspondência direcionou-a aos estudos em Psicologia Analítica em Zurique, na Suíça, sob a supervisão de Marie-Louise Von Franz, assistente de Jung na época. Nise da Silveira estudou no *Instituto Carl Gustav*

Jung em dois períodos: de 1957 a 1958, e de 1961 a 1962. Foi supervisionada em estudos na área de Psicanálise e depois em Psicologia Analítica. Ao retornar ao Brasil, após o seu primeiro período de estudos no instituto, formou em sua casa o *Grupo de Estudos Carl Jung* que perdurou com a sua liderança até 1968 (MELLO, 2014).

Os trabalhos de Nise da Silveira no campo da Psiquiatria e suas pesquisas no campo da Terapia Ocupacional são reconhecidos internacionalmente, ela foi membro fundadora da *Sociedade Internacional de Expressão Psicopatológica* sediada em Paris. Publicou diversos textos, obras, realizou exposições juntamente com seus pacientes, participou de movimentos de resistência durante toda a sua atuação, em especial na década de 1970. Tudo surgiu dos questionamentos que a própria Nise realizava em prol de estabelecer condições terapêuticas humanas e afetivas. Foi por meio do estudo sobre as mandalas que Nise procurou compreender a dinâmica psíquica do esquizofrênico, religar o *dentro* e o *fora* em busca de reestruturar suas condições humanas.

Ao estudar por meio das imagens pintadas e esculpidas pelos clientes do ateliê, Nise abria leques no campo da Terapêutica Ocupacional, a saber, uma área multidisciplinar que integra diversos conhecimentos. Nos ateliês eram realizadas atividades de pintura, esculturas em argila, música, dança, literatura, entre outros. A pintura e a modelagem com argila ainda assim são as atividades mais realizadas devido à necessidade de os doentes mentais expressarem imagens advindas do inconsciente.

É nesse viés que Nise trabalhou tendo como base a Psicologia Analítica de Jung, o Existencialismo e a Fenomenologia. Tomada por essas concepções, a psiquiatra passou para a investigação das mandalas que muito frequentemente surgiam nas pinturas realizadas pelos clientes. Desse modo, a prática terapêutica se dava como um processo contínuo de produção de imagens simultaneamente à exploração do inconsciente.

Segundo Santos (2006), encontramos na Psicologia Analítica “embasamento sério e profícuo para pensarmos e trabalharmos com arte em termos terapêuticos...”

Os preceitos desta teoria vieram revolucionar o mundo da Psicologia do século que acaba de findar e para dialogar com a disciplina "arte-terapêutica" interessam, principalmente, alguns de seus conceitos fundamentais, como a concepção de psique auto-reguladora, sua noção de inconsciente como um órgão, a idéia de que o símbolo é um "transformador de energia" dentro da

psique e a questão da transferência ou relação terapeuta-paciente (SANTOS, 2006, p. 2)

A partir da ideia de símbolo, Nise da Silveira empreendeu na prática terapêutica a reinserção dos pacientes para dentro de si mesmos. Isto significa que a relação entre imagem e inconsciente consiste primariamente na transformação da vida psíquica. Santos (2006) aponta que a Psicologia Analítica nos propõe revisitar a concepção de processos psíquicos, e segundo ela, Jung não se deteve à psicopatologia, visto que o que mais importava ao psiquiatra era compreender “o fundo humano que jazia em cada um, em cada fantasia, em cada psique” (SANTOS, 2006, P. 2).

Na mesma esteira, Nise da Silveira entendia que a psique dos doentes mentais poderia ser acessada pelos conteúdos psíquicos apresentados nas imagens retratadas por eles. Segundo Nise da Silveira:

Se “as imagens tomam a alma da pessoa”, entende-se a necessidade de destacá-las tanto quanto possível do roldão invasor. Pintar seria agir. Seria um método de ação adequado para defesa contra a inundação pelos conteúdos do inconsciente. O ateliê de pintura me fez compreender que a principal função das atividades na Terapêutica Ocupacional seria criar oportunidade para que as imagens do inconsciente e seus concomitantes motores encontrassem formas de expressão. Numa segunda etapa viriam as preocupações com a ressocialização (SILVEIRA, 2018, p. 15).

Nas palavras de Nise, o mundo das imagens nos encaminha para o inconsciente, e as imagens do inconsciente carregadas de caráter simbólico tornam-se instrumento de decifração nas mãos do psiquiatra. Essa concepção de Nise advém das considerações de Jean Dubuffet que, ao retratar a arte como plano de expressão independente de cânones culturais, criou um movimento em 1945 e deu o nome de *Companhia da Arte Bruta* (SILVEIRA, 2018). Nessa esteira, o termo “arte bruta” expressa as visões originárias do homem e sua relação com a natureza. Nise via nas imagens a inserção dos indivíduos no campo sensível, um mergulho, retorno à sensibilidade interior, à própria condição de ser no mundo.

A psiquiatria vigente até então não aceitava e não atribuía valor às artes realizadas por doentes mentais, as denominava como “arte psicótica ou “arte psicopatológica”. No fim da década de 1940 muitos artistas frequentavam o Hospital de Engenho de Dentro, mais tarde dois deles tornaram-se artistas reconhecidos, são eles: Ivan Serpa e Abraham Palatnik.

Mário Pedrosa, crítico de arte e amigo de Nise frequentava os ateliês que Nise coordenava, escreveu em 07 de fevereiro de 1947 no *Correio da manhã*:

Uma das funções mais poderosas da arte – descoberta da psicologia moderna – é a revelação do inconsciente, e este é tão misterioso no normal como no chamado anormal. [...] As imagens do inconsciente são apenas uma linguagem simbólica que o psiquiatra tem por dever decifrar. Mas ninguém impede que essas imagens e sinais sejam, além do mais, harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas enfim constituindo em si verdadeiras obras de arte (SILVEIRA, 2018, p. 17).

Mário Pedrosa apoiou a concretização do Museu de Imagens do Inconsciente e marcou presença nas primeiras exposições dos clientes de Nise, tais foram realizadas no Museu de Arte Moderna, em São Paulo. Aliado à ideia de que somente a arte alcança a totalidade da vida, Pedrosa defendia a livre expressão como arte bruta, expressão dos mais puros instintos do homem. Essas reflexões se fazem presente em escritos de Nise da Silveira. Na obra *Imagens do inconsciente* percebemos a preocupação da psiquiatra com a esquizofrenia a partir da análise de imagens expressas no decorrer do processo terapêutico.

Em decorrência da busca de novas práticas que iam na contramão da violência psiquiátrica exercida no Hospital de Engenho de Dentro, Nise da Silveira percebia que a psiquiatria enquanto ciência limitava-se nas barreiras do organicismo. Desse modo, os “loucos” considerados como seres embrutecidos jamais poderiam ser seres passíveis. Por meio da visão de um tratamento afetivo e que os aproximasse de suas emoções, isto é, que ligasse o seu mundo interno ao externo, Nise propôs na década de 1940, sob a influência da Psicologia Analítica, a árdua tarefa de trabalhar com seus pacientes a expressão plástica:

Desde os primeiros anos de trabalho no Hospital de Engenho de Dentro, compreendi que a coisa que me fazia falta era uma verdadeira *psicopatologia*, uma ciência que mostrasse aquilo que estava acontecendo na psique durante a psicose. Esta ciência, que permite acesso ao mundo interno do psicótico em extensão e profundidade, foi de fato criada por Jung. Mas a psiquiatria não a aceitou ou não a entendeu. Salvo raras explorações da fenomenologia e da análise existencial, a psiquiatria continuou a mover-se na escala reduzida de variantes do organicismo, dentro do espírito de nossa época (SILVEIRA, 2018, p. 107).

É concomitante à observação de Nise da Silveira a preocupação com o inconsciente, tendo em vista que as pinturas de seus pacientes eram para ela no início muito intrigantes. A preocupação nunca foi a qualidade plástica, mas sim conhecer o

que levava eles a pintar aquelas imagens. Ao perceber que os esquizofrênicos pintavam imagens exprimindo vivências, o interesse de Nise se volta para os aspectos humanos a fim de compreender a sensibilidade desses pacientes, à qual Nise se referia como vivíssima.

A mesma natureza bruta que surgia do inconsciente dos esquizofrênicos e apresentava-se em imagens é motivo para Nise, à luz de leituras junguianas, lançar-se de início sobre a investigação da relação entre as imagens e o inconsciente. Assim, ela afirmou:

...o encontro com Kandinski trouxe dados talvez ainda mais importantes para o entendimento de numerosas pinturas abstratas surgidas no nosso atelier. Parece-me que muitas dentre essas pinturas achavam-se bastante próximas do gênero que Kandinski denominou improvisação. O achado empírico encontrava lugar nas concepções de um mestre de teoria da arte. Escreve Kandinski: "Expressões, em grande parte inconscientes e quase sempre formadas de súbito, originadas dos acontecimentos interiores, portanto impressões de *Natureza Interior*. Eu as chamo *Improvisações* (SILVEIRA, 2018, p. 23)

É a partir daí que as "improvisações" no Hospital de Engenho de Dentro passam a ser reconhecidas, elas sempre possuíram sentido, mas só se tornam expressões legítimas na medida em que Nise suscita o olhar da investigação, da ordem simbólica presente entre imagem e inconsciente.

2.2 A prática terapêutica

O processo terapêutico no tratamento de pacientes esquizofrênicos era realizado por meio de acompanhamento e observação. Enquanto a psiquiatria tradicional concebia as expressões artísticas desses indivíduos como resultados de estados psicóticos, mantinha práticas violentas como a lobotomia, o eletrochoque, o coma insulínico, dentre outros (2018).

Nise da Silveira recusou pertencer ao grupo de profissionais que exerciam essas práticas. Ao ser realocada no Hospital de Engenho de Dentro, ela percebe que a terapêutica ocupacional lá dentro era monótona e mecanizada. A concepção de ressocialização não combatia o isolamento previsto e mantido até então pelas formas de tratamento aos doentes mentais.

A terapêutica ocupacional que Nise propôs pensava a reabilitação, a autonomia e o reconhecimento do indivíduo enquanto pessoa. É desse modo que o projeto de uma terapêutica ocupacional que engendra a emancipação e a cidadania vai ao encontro de alguns dos princípios da luta antimanicomial.

Nise da Silveira não compreende que a reabilitação social do doente seja moldá-lo, tornando-o apto a um trabalho que lhe é entediante, sem sentido, porque senão ela mesma concordaria com a terapêutica ocupacional desenvolvida antes de suas atividades no hospital. Pelo contrário, sua concepção de terapêutica ocupacional para a reinserção social do doente enquanto trabalhador inclui justamente a realização de atividades que desenvolvam sua criatividade e prazer ao criar, características presentes nas atividades expressivas (Silveira, 1966, 1986). Assim, para a psiquiatra, a reabilitação por meio da terapêutica ocupacional não deve objetificar o doente, mas que ele desenvolva modos de lidar e manter seu equilíbrio psíquico e, assim, ter certa autonomia para decidir sobre seu futuro. É possível entender que para Nise da Silveira, a reabilitação do esquizofrênico envolva o desenvolvimento de estratégias de ser no mundo, a partir de seu modo de ser esquizofrênico (Schleder, 2015, p. 6).

Foi a partir de vivências e experiências com esquizofrênicos que Nise passou a questionar os métodos de tratamento. Considerou que os esquizofrênicos com os quais convivia no hospital não se conformavam àqueles descritos na psiquiatria tradicional, porque se comportavam de forma diferente. Por mais que não exercessem a linguagem verbal, tais esquizofrênicos mantinham afetividade no trato entre eles no ateliê. Enquadrados no conceito de desrazão, as expressões criativas mostravam o contrário, o contato com a realidade, com o mundo, não se constituía apenas pela linguagem racional, mas por meio de uma complexidade que deveria ser estudada.

A partir daí, Nise aproxima-se da psicopatologia fenomenológica a fim de compreender os diversos “modos de ser” e o “mundo da vida” de seus pacientes. Seguindo também uma tradição existencialista, concebeu a relação sujeito-criação por meio da ideia de Karl Jaspers em *Psicopatologia geral*, e acabou assumindo a posição de empreender um estudo sobre a totalidade do sujeito.

A Fenomenologia, o Existencialismo e a Psicologia Analítica foram referências primordiais que antecederam a prática terapêutica, visto que minuciosamente motivaram Nise frente ao problema da esquizofrenia. Os métodos de observação, análise e tratamento desdobraram-se, aos poucos, a partir de concepções primárias emergentes desses postulados teóricos.

Por meio da fenomenologia, Nise colocou a esquizofrenia “entre parênteses”. Buscou interpretar a patologia por meio de um outro viés, via o cliente como um sujeito

dotado de experiências e que se instala como um ser no mundo. A forma dialógica, a partir da qual Nise empreendia o tratamento deles, fez com que o processo terapêutico se tornasse único para cada cliente, visto que ela enxergava como eles se apresentavam cada um em sua singularidade de ser.

Mais tarde, a visão fenomênica da doença caminhou para uma análise junguiana das imagens que eram realizadas incessantemente. As pinturas denotavam em meio ao ateliê de criação multiplicidade de vivências pessoais, é por isso que Nise via com importância o papel do terapeuta no processo terapêutico. Segundo a psiquiatra, os monitores de oficinas têm papel primordial no desenvolvimento terapêutico. “Eles ocupam a função de catalisador das emoções na atividade realizada pelo esquizofrênico” (SILVEIRA, 2015, P. 32).

Mas foi somente com a teoria junguiana que Nise da Silveira pôde compreender o fenômeno esquizofrenia. A Psicologia Analítica ofereceu bases empíricas à psiquiatra para a realização de uma análise profunda do que era experimentado no espaço do ateliê.

Interpretando a esquizofrenia do ponto de vista junguiano, torna-se fácil entender que, se o consciente é invadido por conteúdos do inconsciente providos de forte carga energética e efeitos desintegrantes, as coordenadas de orientação no espaço (e no tempo) poderão deslocar-se, criando-se assim a possibilidade de múltiplas visões do mundo. Todo o sistema de coordenadas, “comparados aos fios cruzados de um telescópio” que organiza nossas experiências, fica seriamente perturbado, inclusive a orientação espaço-tempo (SILVEIRA, 2015, p. 35).

Nise da Silveira recorreu a diversas vertentes teóricas a fim de compreender a relação do indivíduo com o espaço, a partir da Fenomenologia entendeu que, para além da distância física entre o indivíduo e os objetos, também há uma distância entre ele e as experiências vividas. E, a partir da Psicologia Analítica, conseguiu aprofundar no inconsciente visando-o como dimensão da qual emergem as imagens fundamentais que dão sentido às histórias dos sujeitos.

Em seu texto *O mundo das imagens* (1992), Nise descreve o contexto do ateliê de pintura no setor de terapêutica ocupacional. A pintura no ateliê possui valor na medida em que a imagem representa a ligação entre o mundo interno do esquizofrênico e a realidade.

Atribuimos grande importância à imagem em si mesma. Se o indivíduo que está mergulhado no caos de sua mente dissociada consegue dar forma às

emoções, representar em imagens as experiências internas que o transtornam, se objetiva a perturbadora visão que tem agora do mundo, estará desde logo despotencializando essas vivências, pelo menos em parte, de suas fortes cargas energéticas, e tentando reorganizar sua psique dissociada. A pintura dos esquizofrênicos é muito rica em símbolos e imagens que condensam profundas significações e constituem uma linguagem arcaica de raízes universais. Linguagem arcaica, mas não morta. A linguagem simbólica desenvolve-se em várias claves e pautas, transforma-se e é transformadora (SILVEIRA, 1992, p.1).

O esforço de Nise para compreender a linguagem dos símbolos a fez situar-se na posição de quem aprende. O ateliê que, mais tarde, daria origem ao Museu de Imagens do Inconsciente, foi espaço de cultivo, de onde brotam inúmeras formas de expressão. Os esquizofrênicos pouco verbalizaram, a necessidade de colocar para fora tudo aquilo que os acometia aparecia em imagens, tornavam visível o não-dito, o invisível.

Quando foi aberto o setor de pintura em 1946, na Seção de Terapêutica Ocupacional, a intenção era encontrar caminho de acesso ao mundo interior do psicótico, desde que com ele as comunicações verbais apresentavam-se tão difíceis e deixavam quase sempre o pesquisador do outro lado do muro. O espantoso foi a verificação de que o ato de pintar podia adquirir por si mesmo qualidades terapêuticas, dando forma aos tumultos internos (SILVEIRA, 1992, p. 5).

Os desenhos e pinturas tornaram-se instrumentos centrais no processo terapêutico. Telas e cartolinas eram utilizadas como superfícies, na visão de Nise o processo criativo exercia uma espécie de “autocura”. Por mais que o sintoma seja importante, a pintura nunca é um mero reflexo dele, visto que o psíquico de cada paciente é complexo. A Psicanálise compreendendo as imagens expressas via processo criativo e/ou sonhos dirá que partem de conteúdos reprimidos, mas, ao contrário, a Psicologia Analítica se dispõe a estudar essas imagens e compreender o processo contínuo que as tornam conhecidas àquele que as cria.

Nise acreditava no papel dos profissionais envolvidos no processo terapêutico, o monitor por exemplo, ela via como “catalisador” de emoções. Também enxergava nos animais a figura de coterapeutas, catalisadores. Em 1955, Nise adotou a cadela Caralâmpia, o animal era cuidado pelos clientes do Hospital de Engenho de Dentro. Aberlado, um deles, chegou a construir uma casinha de madeira para servir de abrigo a cadela. Os gatos que também apareciam, eram vistos muito próximos dos

esquizofrênicos, apresentavam uma maneira peculiar de afeto, eram discretos e ariscos.

A ideia de cuidado com o animal fez com que Nise visse os benefícios do contato de seus pacientes com os bichos. Era como se os animais fossem pontos de permanência na realidade, pontos de referência afetiva. Abelardo, por exemplo, tornou imagens diversas cenas de cães sendo cuidados por seus companheiros. O bicho era intermédio com a realidade, a sensibilidade se afluía no contato com a natureza animal:

Carlos e Sertanejo eram amigos inseparáveis. O cão, sem coleira e guia, acompanhava Carlos em longas caminhadas pelos arredores do hospital, igreja da paróquia, ao cemitério. No dia 27 de agosto de 1965, logo que cheguei ao hospital, Carlos me disse: - Quero dinheiro para despesas de Sertanejo. Perguntei espantada: - Que despesas?, e Carlos respondeu: - Água oxigenada, mercúrio cromo, gaze. Sertanejo havia ferido uma das patas. Carlos fez as compras na farmácia próxima, trouxe o troco certo do dinheiro que lhe dei, e com perícia fez o curativo na pata de Sertanejo (SILVEIRA, 1992, p. 8).

O cuidado de Carlos com o cão Sertanejo é o afeto que faltava para que fosse compreendido, foi por meio desse desprendimento que Nise passou a entender o seu processo. A afetividade tornou-se provocação primordial nos processos terapêuticos aflorando sentimentos na medida em que a criatividade tomava conta do ateliê. Imagem e inconsciente fundem-se finalmente, entrelaçando vida e obra.

O ateliê era um ambiente agradável, um espaço aberto e repleto de significados para aqueles que o frequentavam. Em área externa propiciava o contato dos pacientes com a natureza desdobrando-se em imagens diversas, pinturas e esculturas que compõem séries de um grande acervo que continua sendo cultivado no Museu de Imagens do Inconsciente (MII) no Hospital de Engenho de Dentro.

2.3 Imagens arquetípicas

Em novembro de 1954, Nise da Silveira envia a Carl Gustav Jung uma carta acompanhada de uma mostra de pinturas, todas analisadas por Nise que, segundo ela, suscitaram diversas interrogações. Diante daquelas imagens, havia, primordialmente, a dúvida se aquelas pinturas eram mandalas. Jung muito gentilmente respondeu por meio de sua secretária na época, Aniela Jaffé (1984). Em

novembro do mesmo ano, 1954, Nise recebe uma carta como resposta às suas inquietações. Um trecho elucida a análise das pinturas feita por Jung:

O Professor Jung faz diversas perguntas: que significaram esses desenhos para os doentes, do ponto de vista de seus sentimentos; o que eles quiseram exprimir por meio dessas mandalas? Será que esses desenhos tiveram alguma influência sobre eles? O Professor Jung observou que os desenhos têm uma regularidade notável, rara na produção dos esquizofrênicos, o que demonstra forte tendência do inconsciente para formar uma compensação à situação de caos do consciente (SILVEIRA, 1992, p. 9).

Jung, ao analisar as imagens dos pacientes de Nise, identificou por meio do processo de criação um processo terapêutico em andamento. A série de pinturas revelou ao psiquiatra forças do inconsciente que buscavam compensar as dissociações causadas pela esquizofrenia. Com toda certeza, essa análise de Jung foi um grande passo para as pesquisas de Nise em busca de compreensão dos estados vividos na esquizofrenia.

As imagens circulares pintadas no Hospital de Engenho de Dentro inauguravam uma nova fase na terapêutica ocupacional. Muitos eram os pacientes que expressavam por meio de mandalas a busca pela totalidade psíquica. Segundo Nise da Silveira, "As imagens circulares, ou próximas do círculo, dão forma aos movimentos instintivos de defesa da psique, aparecendo de ordinário logo no período agudo do surto esquizofrênico, desde que o doente tenha oportunidade de desenhar e pintar livremente num ambiente acolhedor. Isso não indicará que, desde logo, a ordem psíquica seja restabelecida. As imagens circulares exprimem tentativas, esboços, projetos de renovação (SILVEIRA, 1992, p. 10)

Das mandalas às mais diversas imagens desconhecidas que surgiram aos poucos nas pinturas, Nise passou a aprofundar suas pesquisas em Psicologia Analítica. A análise do inconsciente tornou-se preocupação constante, uma nova forma de pensar as denominadas patologias.

Foi a partir daí que a psiquiatra começou a esmiuçar as imagens arquetípicas presentes nas pinturas realizadas pelos clientes. Muitas delas representavam arquétipos (imagens primordiais) produzidos no aqui e agora. O arquétipo é um sistema vivo assim como a nossa psique que, em suas camadas mais primárias, instaura uma horda comum de onde surgem todas as nossas experiências. O *self* como princípio e arquétipo da orientação e do sentido aparece nas mandalas como imagens da totalidade. O símbolo *self* na mandala revela uma tentativa de auto

regulação da psique, isto é, “compensação das forças psíquicas” (SILVEIRA, 2015, p.12).

Figura 18²²: *Mandala/ Fernando Diniz,*



Guache sobre papel - Sem data (33 x 48 cm)

Em regra a *mandala* ocorre em situações de dissociação ou desorientação psíquica. Em tais casos é fácil verificar como o molde rigoroso imposto pela imagem circular, através da construção de um ponto central, com o qual todas as coisas vêm relacionar-se, ou por que um arranjo concêntrico de multiplicidade desordenada de elementos contraditórios e irreconciliáveis, compensa a desordem e confusão do estado psíquico. Isso é evidentemente uma tentativa de autocura que não se origina da reflexão consciente mas de um impulso instintivo (JUNG apud SILVEIRA, 2015, p. 111)

Fernando Diniz, um dos mais emblemáticos clientes de Nise da Silveira, nasceu em Aratu na Bahia em 1918, foi para o Rio de Janeiro com a mãe aos quatro anos de idade. Morava nos fundos de casarões e barracos e acompanhava quando pequeno a mãe, costureira e doméstica, em casas de famílias ricas. Seu sonho era ser engenheiro, porém parou seus estudos no 1º ano científico, suas obras do abstrato ao concreto delineiam expressivamente essa vontade de um ser jovem. Em 1949 Fernando começa a frequentar a Seção de Terapêutica Ocupacional que Nise coordenava, atribuía a beleza de suas pinturas às tintas, dentre os que passaram pelo ateliê foi o que mais produziu, são aproximadamente 30 mil obras deixadas pelo

²² Fonte: Disponível em: <http://www.ccms.saude.gov.br/cinquentenariodomuseu>

artista, dentre elas pinturas, desenhos, tapetes e modelagens. Fernando morreu aos 81 anos, vítima de cardiopatia e câncer.

Mal levantava a cabeça, sua voz era baixinha, carregava toda a complexidade ao palavrear as emoções de artista:

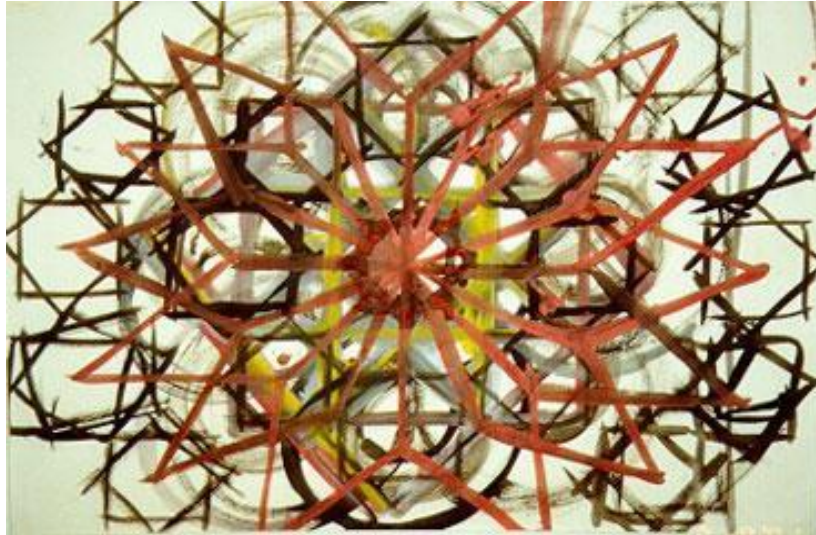
Tudo no mundo é redondo, ou se não, quadrado. Na natureza as frutas são redondas. O homem fazendo é quadrado - caixas, etc. A natureza é assim. A bola do mundo é redonda também. Para mim uma mandala é uma porção de coisas, tem tantas coisas em volta da mandala... Alguém perguntou: Um ovo estrelado é uma mandala? Cada pessoa diz uma coisa, cada mandala é diferente da outra. Eu tava pensando que uma mandala é uma roda grande com uma porção de figurinhas de ouro em volta. Tava pensando que era alguma coisa da religião (DINIZ apud SILVEIRA, 2015, p. 96).

A imagem da mandala para Fernando vai ao encontro da percepção de Jung. Denota o impulso criativo que se instala sob diversas coisas, religião, figuras, frutas, uma série de referências que despertam a forma circular. Nesse sentido, as imagens reorganizam o sentido da vida. O processo de reorientação psíquica se apresenta nas formas dispostas por meio de imagens que emergem do inconsciente. Segundo Jung, a desorientação psíquica corresponde a situações de dissociação em que o indivíduo toma o mundo de forma confusa, as imagens aparecem, desse modo, como ato de cura instintivo, visto que a autocura não surge de uma reflexão consciente, mas de forma espontânea, de um impulso instintivo (JUNG apud SILVEIRA, 2015).

Com efeito, as imagens que mais fortemente sugerem ordenação - as formas circulares - estão presentes nas manifestações expressivas do homem desde os tempos mais remotos. Na arte pré-histórica, as formas circulares aparecem sob os múltiplos aspectos: bolas de calcário, cuidadosamente trabalhadas; escavações circulares sobre pedra, em trabalhos variados; perfurações circulares sobre bastões e instrumentos rituais; pontuações vermelhas ou negras, de dimensões diferentes, sobre rocha ou sobre o corpo de animais configurados nas paredes de cavernas (SILVEIRA, 2015, p. 48).

As imagens arquetípicas na concepção de Nise da Silveira sugerem uma força ordenadora da psique. Como num jogo, a predisposição à ordem se dá por meio de um impulso involuntário que age sob a psique. Assim como as mandalas possuem uma estrutura matemática, sem que explicita isso numericamente, as pinturas de esquizofrênicos encaminharam-se para uma espécie de ordenação pré-existente, posto que a psique em si mesma preza por uma vinculação entre ordenação e aquilo que é fundamental a ela, a saber, seu caráter expressivo.

Figura 19²³: Pintura/Fernando Diniz



Guache sobre papel - Sem data (33 x 55 cm)

A pintura de Fernando Diniz nos sugere mais uma vez, por meio do emaranhado de traços, a tentativa de ordenação. Seria uma tentativa de reconfigurar-se em meio às emoções? Fernando criava imagens a partir de linhas e formas geométricas tentando romper com o caos. Segundo Nise da Silveira, as mandalas providas de pontas em seu contorno revelam um estágio do esquizofrênico, uma “espécie de autoproteção contra ameaças do mundo externo ou defesa para impedir que forças dissociativas e conteúdos perigosos do mundo interno se apoderem de todo o espaço psíquico” (SILVEIRA, 2015, p. 70).

Nesse sentido, as mandalas vão se ajustando a formas harmoniosas e complexas em decorrência do processo terapêutico. Elas surgem de uma configuração rigorosa, um molde que enseja força curativa por meio de uma mobilização das formas que vão tomando aos poucos. As forças curativas vão se conformando aos poucos, o formato da mandala vai se estruturando a partir dos complexos suscitados no processo de autocura. Digamos que os elementos pertencentes à reconfiguração da psique surgem nas imagens ao passo que

²³ Fonte: Disponível em: <http://www.ccms.saude.gov.br/cinquentenariodomuseu>

constantemente refletem suas transformações nos processos de renovação da personalidade.

2.4 Afeto e criação

O Setor de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR), dirigido por Nise da Silveira manteve uma perspectiva aberta sob a direção da psiquiatra em seu período de funcionamento (1946-1974). O método terapêutico de Nise funcionava a partir de um tripé: afetividade, atividade e liberdade. A forma humanizada e o caráter reabilitador nos trabalhos terapêuticos que Nise realizava tinham como fonte a arte. Desde a direção do Setor de Terapêutica Ocupacional no Hospital de Engenho de Dentro até a criação da Casa das Palmeiras, a terapeuta norteou seus trabalhos e pesquisas em torno da afetividade e da criação.

A fim de tornar o seu trabalho e suas pesquisas com bases científicas, Nise voltou-se para o estudo da Psicologia Analítica encontrando nela conceitos basilares que sustentavam tudo o que decorria de experiências no ateliê.

Atualmente, o uso da linguagem artística como forma de intervenção em instituições de saúde mental tem o respaldo de políticas públicas, primeiramente mediante a Lei do SUS nº 8.080 (Brasil, 1990), que prevê a saúde como bem-estar biopsicossocial, garantida por melhores condições de vida que incluem lazer, moradia, trabalho, saneamento etc. A ampliação do conceito de saúde abre possibilidades para pensar os vários aspectos que afetam os sujeitos e a comunidade (OLIVEIRA, 2017, p. 25).

A arte continua moldando novas possibilidades de tratamentos terapêuticos, hoje por lei temos a regulamentação, pela lei nº 10.216 mais conhecida como Lei Paulo Delgado (BRASIL, 2001), do tratamento de indivíduos em situação de sofrimento psíquico para a reabilitação psicossocial. Esse processo de reconhecimento das práticas terapêuticas no Brasil como tratamento para a reinserção dos indivíduos no meio social sofreu grande influência da trajetória de trabalhos e pesquisas de Nise da Silveira.

Em 22 de dezembro Nise realizou a primeira mostra de imagens reunindo pinturas de adultos e crianças que participavam das atividades. Em 04 de fevereiro de 1947 foi realizada a segunda mostra, uma exposição bem maior de pinturas que foi instalada no primeiro andar do Ministério da Educação no Rio de Janeiro. A exposição

continha 245 pinturas de adultos e crianças, todos frequentadores do STOR, contou com a participação de escritores, críticos de arte e interessados, apoiadores e defensores da arte como exercício vital.

Figura 20²⁴: Nise no ateliê na companhia de alguns clientes



Nise reestruturou a forma de lidar com a esquizofrenia, considerava os pacientes como clientes, justamente porque estabelecia relação com cada um e acreditava que cada qual carregava suas experiências, formas de sentir e agir, dentro de cada um havia um universo. Eram vários setores que compunham o STOR: trabalhos manuais, sapataria e marcenaria, oficinas de teatro, aulas de esportes variados e ateliês de desenho e pintura, todos esses espaços interligavam-se pela relação de afeto e criação.

Nise trouxe à tona uma espécie de trabalho interpretativo e de análise que reúne interpretação intelectual e emocional de compreender os diversos estados dos clientes que acompanhava.

O esquizofrênico dificilmente consegue comunicar-se com o outro, falham os meios habituais de transmitir suas experiências. E é um fato que o outro também recua diante desse ser enigmático. Será preciso que esse outro esteja seriamente movido pelo interesse de penetrar no mundo hermético do esquizofrênico. Será preciso constância, paciência e um ambiente livre de

²⁴ Fonte: Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/nise-da-silveira/arte-e-psiquiatria>

qualquer coação para que relações de amizade e de compreensão possam ser criadas. Sem a ponte desse relacionamento a cura será quase impossível (SILVEIRA, 1992, p. 4).

O papel do monitor de ateliê (catalisador e inibidor) consistia exatamente nisso, compreender os processos pelos quais os clientes passavam e propiciar o afeto como núcleo de todo o convívio, além disso era preciso criar relações de confiança com os clientes para que se sentissem acolhidos na busca sem pretensões objetivas de alcançar o inconsciente.

A comunicação com o esquizofrênico, em casos graves, não se dá no nível verbal, a terapêutica ocupacional busca esse elo entre as relações interpessoais e o inconsciente: “permitindo a expressão de vivências não verbalizáveis por aquele que se acha mergulhado na profundidade do inconsciente, isto é, no mundo arcaico de pensamentos, emoções e impulsos fora do alcance das elaborações da razão e da palavra” (SILVEIRA, 1992, p. 5).

A fim de penetrar no mundo enigmático dos esquizofrênicos, Nise da Silveira estabeleceu que seria preciso criar um vínculo, algo que fosse constante e paciente, que fosse construído num espaço aberto. Daí o tripé atividade, liberdade e afetividade carregava as condições favoráveis para o desenvolvimento dos indivíduos.

Nessa apologia do afeto, não sejamos demasiado ingênuos, pensando que será fácil satisfazer as grandes necessidades afetivas de seres que foram tão machucados, e socialmente tão rejeitados. Um deles escreveu:

"De que serve colher rosas Se não tenho a quem ofertá-las?" (SILVEIRA, 1992, p. 7).

Nise aponta em seu texto *O mundo das imagens* a dificuldade em lidar com o tratamento para esquizofrênicos, haja vista que esses seres humanos carregam uma série de contextos particulares. Sendo a esquizofrenia uma doença de rara cura e de difícil tratamento, a psiquiatra vislumbrava por meio do afeto, da atividade, da liberdade e por demais emoções a capacidade de transgredir com a racionalidade imposta pelas ciências.

Por meio da fenomenologia e da Psicologia Analítica compreendia que seria possível transgredir barreiras. Nise se intitulava como uma psiquiatra rebelde, talvez porque tivesse percebido o quão grandioso era a ligação dos esquizofrênicos com o

inconsciente. Ela dizia ser possível enxergar a partir da esquizofrenia a vulnerabilidade do ser humano frente aos impulsos arcaicos, como expressou Fernando: “Mudei para o mundo das imagens. Mudou a alma para outra coisa. As imagens tomam a alma da pessoa” (SILVEIRA, 2015, P. 15).

2.5 Esquizofrenia e pintura

Octavio Ignacio, cliente do ateliê, disse uma vez: “a esquizofrenia consiste em uma doença em que o coração sofre mais do que os outros órgãos, então ele fica maior e estoura” (IGNACIO apud MELLO, 2017, p. 1).

A esquizofrenia, doença que serviu como ponto de partida das investigações psiquiátricas de Jung, tema da sua obra *A psicologia da demência precoce* de 1907. Nessa mesma época Bleuler, conhecido psiquiatra suíço, trabalhava em torno do conceito de esquizofrenia tendo o jovem Jung como principal colaborador em suas pesquisas.

Ao compreender que a esquizofrenia é uma dissociação psíquica, Jung à luz das investigações de Bleuler passa a lançar mão do campo da experimentação. Bleuler foi responsável por atribuir à psiquiatria bases psicológicas, a partir disso a esquizofrenia é a dissociação psíquica que antes se denominava como *demência precoce*.

No segundo período em que Nise foi aluna no *Instituto Carl Gustav Jung*, realizou uma exposição no II Congresso Internacional de Psiquiatria, que ocorreu de 01 a 07 de setembro de 1957, nesse ano foram expostas pinturas em 5 salas, a exposição tinha como título *A esquizofrenia em imagens*. No segundo dia Jung fez a abertura da mostra e realizou uma fala acerca das pinturas das mandalas. Em um dos momentos quando, apontando para o centro de uma mandala, Jung disse: “O self é o princípio e arquétipo da orientação e do sentido: nisso reside sua função curativa” (JUNG apud SILVEIRA, 2015, p. 60).

Nesse sentido, o ponto de referência *self* é primordial para o tratamento do esquizofrênico, o papel do psiquiatra e do monitor influenciam na forma de contato que o cliente estabelece com as imagens e manifestações criativas. A função do monitor de catalisar os afetos dar-se-á mediante o processo terapêutico e a ligação que o cliente institui do seu mundo interno com o mundo externo. Daí a relação entre

afeto, criatividade e liberdade, Nise afirmava que a esquizofrenia é uma condição patológica muito grave, contudo que não se dá por uma ruína da inteligência nem sequer pelo embotamento da afetividade:

Numa experiência de 30 anos jamais encontrei num esquizofrênico o famoso “embotamento afetivo”. Decerto não se poderia esperar manifestações exuberantes de afetividade convencional da parte de pessoas que estão vivenciando desconhecidos estados do ser em espaços e tempos diferentes de nossos parâmetros, o campo do consciente avassalado por estranhíssimos conteúdos emergentes da profundidade da psique (SILVEIRA, 2015, p. 85).

É preciso afeto, “emoção em lidar”, com o esquizofrênico. Nise da Silveira ao preocupar-se com a condição desses indivíduos criou uma teoria afetiva para o campo da Terapêutica ocupacional. Na medida em que a psiquiatria se envolve com as ciências sociais passamos a ter um novo olhar para a loucura. No século XX, por exemplo, temos um rompimento com a perspectiva racionalista e cartesiana da relação corpo-psique, tendo em vista que a própria psiquiatria se dissolve no social à procura de compreender a ligação íntima do homem com sua natureza social.

À luz da Psicologia analítica de Jung, Nise da Silveira buscou penetrar no mundo interno dos seus clientes a fim de trazê-los à consciência do mundo externo, da realidade. À medida em que o processo criativo se estendia tornava-se possível a reconfiguração da psique por meio da decifração dos símbolos. Perscrutando o caminho junguiano da ordem simbólica às vivências sociais, Nise explorava o conceito de estruturação da psique postulado por Jung. A psiquiatria passou a investigar a profundidade das imagens criadas pelos clientes do ateliê de pintura e as semelhanças que estas carregavam com emoções arcaicas.

As camadas mais profundas do inconsciente dever-se-iam ter estruturado simultânea e inextrincavelmente com as experiências sociais primárias comuns a todos os homens, daí a denominação de inconsciente coletivo que Jung dá a esses estratos básicos da psique (SILVEIRA, 2015, p. 83).

As imagens arquetípicas na esquizofrenia surgem por meio do inconsciente pessoal de cada indivíduo, é a partir dele que emoções sufocadas, desejos e conflitos reprimidos se apresentam na camada mais superficial do inconsciente. Nos estratos mais profundos da psique o inconsciente coletivo nos liga a experiências primordiais

da humanidade por meio dos arquétipos, disposições próprias da estrutura de nossa psique que surgem retomando figuras mitológicas, religiosas, etc.

A Psicologia Analítica foi de grande valia para os estudos de caso dos esquizofrênicos. Foi a partir da teoria junguiana que Nise da Silveira postulou a importância de investigar as expressões dos seus clientes e o quão o inconsciente coletivo é fundamental para a consciência.

No homem, porém, do inconsciente emerge o consciente em grau e qualidade que talvez lhe sejam peculiares. E o tornam capaz de tomar conhecimento desse processo em desenvolvimento de acordo com o plano específico cujas linhas traz esboçadas desde o nascimento, “doloroso rascunho de si mesmo”, nas palavras de Guimarães Rosa (SILVEIRA, 2015, p. 115).

Como no caso de Adelina Gomes (1916-1984):

Adelina, quando jovem, se apaixonou por um homem, porém sua mãe não aceitou o relacionamento, reprimiu a filha e isso fez com que ela se retraísse cada dia mais. Certa vez, num surto psicótico, estrangulou a gata de estimação da família. Diagnosticada com esquizofrenia, aos 21 anos foi internada no Hospital de Engenho de Dentro.

Em 1946, quando começa a frequentar o ateliê de pintura e modelagem, Nise realiza os estudos clínicos dos símbolos que surgem em suas obras, são imagens arquetípicas femininas – como a ninfa grega Dafne e as deusas gregas Deméter e Perséfone. Aparecem com força as figuras do gato, da mãe, da filha, do homem e da mulher. No início do tratamento Adelina era considerada uma pessoa agressiva e perigosa, aos poucos tornou-se mais tranquila e centrada. Até sua morte, produziu 17.500 obras, entre o abstracionismo e a figuração.

O tema mítico de Dafne

Apolo se apaixona pela ninfa Dafne, filha do rei Ladão e da mãe Terra. Ela se esquiva, mas o deus não aceita ser recusado, Apolo persegue Dafne. Fugindo sempre, a ninfa busca refúgio junto de sua mãe, a Terra, que a recolhe e a metamorfoseia em vegetal. Por estranho que pareça, Adelina, modesta Mestiça do interior do Estado do Rio, reviveu o mito da ninfa grega Dafne, numa situação conflitiva, ela se rendeu e disse: “Eu queria ser flor”. O mito de Dafne exemplifica a condição da filha que se identifica tão estreitamente com sua mãe, a ponto dos próprios instintos não lograrem desenvolver-se. É nos mitos que se acham condensadas e polidas em narrativas exemplares as imaginações criadas pela psique quando vivencia situações típicas muito carregadas de afeto (SILVEIRA, 1986, p. 38).

O tema mítico de Dafne surgiu no processo terapêutico de Adelina na forma de imagens mitológicas. A análise de Nise da Silveira compreende desde as vivências de Adelina às imagens do mito, as formas arcaicas representam os dramas interiores. Ao penetrar na tessitura do inconsciente pessoal, a paciente alcançou uma camada mais profunda, a do inconsciente coletivo, um direcionou ao outro. Dessa forma, as imagens arquetípicas mostram que o inconsciente possui um caráter universal e que o nosso inconsciente não carrega apenas elementos conscientes. É o inconsciente que leva à consciência, ao real, ele revela a natureza da psique humana.

Figura 21²⁵: *Pintura/Adelina Gomes*



40,1 x 33,0 cm, guache sobre papel, 1955

A obra de Adelina é um misto de mulher e flor desabrochando. As suas primeiras pinturas foram imagens de gatos, *Gata no leite* e *Gata bailarina*, títulos que a própria Adelina deu às suas obras. A gata representa os instintos femininos, sedutora e lascívia.

²⁵ Fonte: /Nise/silveira-nise-os-inumeraveis-estados-do-ser.pdf

Estrangulando os instintos cujo desenvolvimento a levariam ao encontro do homem, Adelina tomou o único caminho possível – a fuga para o reino das mães. Para dizer, que a libido, introvertendo-se violentamente, seguiu o declive de antemão preparado por sua fixação materna, até alcançar as estruturas mais profundas da psique, onde foi encontrar e infundir vida àquelas *grandes mães* que estão sempre por trás da mãe pessoal (SILVEIRA, 2015, p. 224).

O grande papel do psiquiatra, como dizia Mário Pedrosa, é o de decifrar o inconsciente por meio das imagens simbólicas. Enquanto a função maior da arte é a de revelar o inconsciente. As imagens, nas palavras de Pedrosa, “harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas, constituem em si verdadeiras obras de arte” (PEDROSA, 1986, p. 46).

Figura 22²⁶: *Escultura/Adelina Gomes*



21,5 x 20,5 x 19,0 cm

Modelagem em barro transposta para gesso, 1954.

Adelina travou uma relação ambígua na figura de mãe: aspecto devorador x aspecto amoroso. Suas esculturas são imagens de deusas, algumas carregam o coração para fora do peito. As pinturas, carregadas de ligação com o *Reino das mães*, perpassaram imagens de gatos, vegetais, deusas, virgem maria até alcançar as flores.

²⁶ Fonte: Disponível em: <https://br.pinterest.com/lasmib/artistas-brasileiros>

O processo de libertação de Adelina começou quando a libido, energia psíquica, saiu para fora e se ligou à realidade. Nise relata a melhora da cliente aos poucos, a comunicação foi se tornando mais fácil, o desenvolvimento terapêutico tornou-se constante.

Em 1964 Adelina passa a pintar flores, mulher e gato. Nise, à luz de Artaud, diz que são os “inumeráveis estados do ser” em que surgem diversos elementos propiciando por meio do processo terapêutico um processo curativo. A mistura de elementos faz parte de movimentos regressivos comuns no processo terapêutico ao mesmo tempo em que revela uma contínua progressão da consciência.

O processo de retorno à realidade exterior é longo, em 1973 Adelina passou a pintar imagens de uma mulher acompanhada sempre de um homem, surgem também flores ao redor. Adelina chegou a pintar a figura religiosa de Maria e ilustrando a imagem da mulher sagrada. Pintou a imagem de um homem sozinho algumas vezes, mas em 1975 aparece a imagem de um casamento, a figura da noiva e a figura do noivo, representam finalmente a união de um casal, o reencontro do amor e a liberdade.

E as flores duraram em todo o seu processo, a moça que queria ser flor começou a desabrochar no colorido do inconsciente. Em toda a busca Adelina instigava ser flor e aos poucos foi revelando a sua natureza original. O caso de Adelina apresenta-se como um dos mais complexos e intrigantes, isto porque confunde-se a natureza do ser com as barreiras que se criaram aos poucos em suas vivências, a busca por liberdade no meio da criação. Nise da Silveira analisava com cuidado caso a caso daqueles a quem direcionava afeto e esperança, foi como no caso de Adelina, a mulher que queria ser flor.

Figura 23²⁷: Pintura/Adelina Gomes



Óleo sobre tela
1953 (33 x 41 cm)

Os trabalhos de Nise da Silveira elucidam a importância da inserção da Terapia Ocupacional no tratamento de doentes mentais. Nos casos descritos é perceptível a relação estabelecida entre os processos criativos e os arquétipos interpretados a partir da concepção junguiana.

A relação psiquismo-natureza presente nas pinturas de Adelina baseia-se na Psicologia Analítica de Jung. O funcionamento psíquico está atrelado ao sistema da natureza, o psiquismo só se deturpa a partir do adoecimento psíquico. Nesse sentido, a concepção de Jung interpreta que o homem deve ser enxergado por seu meio natural, pela sua cultura, pelas modificações, ou seja, em sua totalidade. “A natureza é um contínuo, e muito provavelmente a nossa psique também o é” (JUNG, 2013, p. 188).

O escrito abaixo denota a compreensão do percurso terapêutico de Adelina. A metamorfose da mulher é o resgate das figuras primordiais na pintura do vegetal à flor. As observações realizadas por Nise da Silveira no prontuário de Adelina resgatam elementos entre a mulher, a planta e a flor.

²⁷ Fonte: Disponível em: <http://www.ccms.saude.gov.br/cinquentenariodomuseu/adelina-gomes.php>

Figura 24²⁸: Observações feitas por Nise da Silveira, prontuário de Adelina Gomes

Um dia Adelina pintou formas abstratas em tons rosa e lilaz. Entreguei a pintura à monitora, dizendo na sua habitual voz quase inaudível, como se traduzisse a significação das formas pintadas - "eu queria ser flor".

As pinturas seguintes revelam claramente a transformação da mulher em vegetal. A cabeça e o busto são o calice da flor e a parte inferior do corpo é a própria corola que encerra o gineceu. De ramo lançado no espaço, nascem flores e uma delas é face de mulher. Da corola de grande flor, emerge e muitas outras pinturas mostram as mais diversas modalidades entre a mulher e a planta e mesmo sua completa metamorfose vegetal.

Como, por que, aconteceu transformações tão profundas do ser dando passagem para outros reinos da natureza?

²⁸ Fonte: Disponível em: <http://www.ccms.saude.gov.br/nisedasilveira/preservacao-memoria.php>

O pano de fundo da psique é a natureza. A própria natureza se constitui a partir da atualização dos arquétipos, assim como os fenômenos da vida são reconstruídos no ato da criação

CAPÍTULO III

O PROCESSO CRIATIVO COMO ATO TERAPÊUTICO

Figura 25²⁹: Sessão de terapia realizada por Lygia Clark



²⁹ Fonte: Disponível em: Imagem publicada no acervo <https://portal.lygiaclark.org.br>

Preâmbulo

A discussão que nos interessa aqui é a relação entre a obra de Lygia Clark e as práticas terapêuticas de Nise da Silveira através dos parâmetros da Psicologia analítica que entra, certamente, como fundamento que evidencia essas experiências como formas que aproximam o sujeito de si mesmo, sejam elas denominadas como criativas ou terapêuticas. Desse modo, a fase clarkiana *Estruturação do self* é ressaltada nesse processo como ponto central de uma discussão que busca estabelecer a arteterapia e a terapia ocupacional como perspectiva una, a de enlaçar símbolo, experiência e criação terapêutica.

3.1 A Estruturação do self

A fase em que Lygia Clark desenvolve a partida dos objetos do meandro artístico para a prática terapêutica foi nomeada como *Estruturação do self* e teve seu início em 1976 perdurando até 1988, fase aberta como território do possível, a artista enunciava o seu interesse logo no início: “Eu quero descobrir o ‘corpo’. O que me interessa fundamentalmente é o corpo. E atualmente eu já sei que é mais do que o corpo (...) Então, *por trás da coisa corporal*, é o que vem de mais profundo que interessa (LYGIA apud ROLNIK, 2012).

A fala de Lygia é muito profunda no que tange a tentativa de descoberta sobre o possível no campo terapêutico, o corpo se tornou para ela campo de experiências com os objetos relacionais, o que veremos mais adiante. Em conversas com psicoterapeutas, ela exprime a necessidade de descobrir o corpo, no documentário *Memória do corpo*, dirigido por Mário Carneiro, é possível assistir a essas e outras indagações da arteterapeuta.

Lygia Clark teve como primeiros pacientes, Gina Ferreira e Lula Wanderley, estudantes de Psicologia e Medicina na época e interessados no trabalho realizado com os clientes psicóticos. Em sua obra *O dragão pousou no espaço*, Lula descreve o período em que esteve como auxiliar de Lygia Clark na fase *Estruturação do self*, em atendimentos no seu apartamento em Copacabana.

Hoje Lula Wanderley é considerado um dos continuadores do legado deixado por Lygia Clark. Atuando como médico psiquiatra e artista plástico no *Espaço aberto ao Tempo*, espaço terapêutico que fundou no Instituto municipal Nise da Silveira, contribui com o tratamento de pacientes diversos. Ademais, dissemina práticas terapêuticas que aprendeu também com Nise da Silveira, em seu período tardio de atuação no Museu de imagens do inconsciente.

Na fase *Estruturação do self*, a preocupação em deslocar o objeto da arte para o corpo e uni-lo à clínica torna visível todos os tipos de corpos. Diferentes daqueles corpos que frequentavam museus, o corpo da sessão terapêutica é um corpo diverso assim como suas questões íntimas levadas às sessões. Numa carta de 1971, Lygia escreveu: “não importa cor, idade, nacionalidade, estado de sanidade mental, burgueses, proletários, não importa, eu quero é gente e gente é que é importante” (CLARK, 1998, p. 213). Logo no começo interessava a ela atender todo o público, com

o tempo suas delimitações foram criadas, Lygia seguia uma linhagem psicanalítica lacaniana e compreendia os objetos como extensão do corpo do cliente, nem todos estavam dispostos a encarar o processo dessa maneira.

O que importa na *Estruturação do self* é a dinâmica de um corpo exposto às sensações, às memórias sensoriais: sopro, luz, áspero, leve, pesado, pano, mel, conchas, pedra. Entre o 'aqui' e o 'agora', a sessão terapêutica torna vigente a fantasmática do corpo com as lembranças, entre ir ao passado e estar no presente. Desde a instalação *A casa é o corpo*, 1968, Lygia buscava técnicas terapêuticas no processo criativo, a experiência psicótica vivida por clientes tornou-se importante, porque havia um interesse social sobre os corpos num período repressor, no qual vivia o Brasil sob o regime da ditadura militar, além, claro, da provocação causada pela arte no processo terapêutico.

O corpo vivencia o mundo, não existe só o interior como não existe só o exterior, o corpo é a superfície. Essa é uma noção de corpo literal sobre a sensibilização do corpo, a reestruturação do indivíduo está no sujeito limiar entre a neurose e a psicose, termos elencados pela Psicanálise de Freud. É importante ressaltar que Lygia não via muito bem a ideia de chamar os clientes de paciente, isto porque, para ela, paciente vivencia um papel passivo na submissão da terapia. O trabalho terapêutico era assistido por médicos psiquiatras e terapeutas interessados em enxergar o processo de reestruturação psíquica.

O self, encarado por Lygia, é o corpo inteiro somado à psique, potencialmente um ser inteiro e não apenas o "eu". A partir dos anos 70 há um fortalecimento das relações interpessoais, da possibilidade das experiências poéticas fortalecerem os indivíduos. Por isso, o trabalho terapêutico inicia uma nova busca de Lygia quando ela se questiona sobre a função da arte. É interessante ver que o coletivo é primordial numa dada época e, logo, depois o indivíduo surge não mais como público, mas como coadjuvante do processo criativo em busca da individuação. Restaurar esse indivíduo é proporcionar a ele, a partir da arte, condições emocionais para lidar com as experiências cotidianas.

À luz de reflexões muito próximas a essas, Jung postulou o campo das imagens como meio de estudos e pesquisas a fim de entender os processos psíquicos advindos de uma possível fragmentação do inconsciente. É possível, a partir daí, buscar o elo entre a ideia de fantasmática do corpo muito falada por Lygia Clark à luz da Psicologia

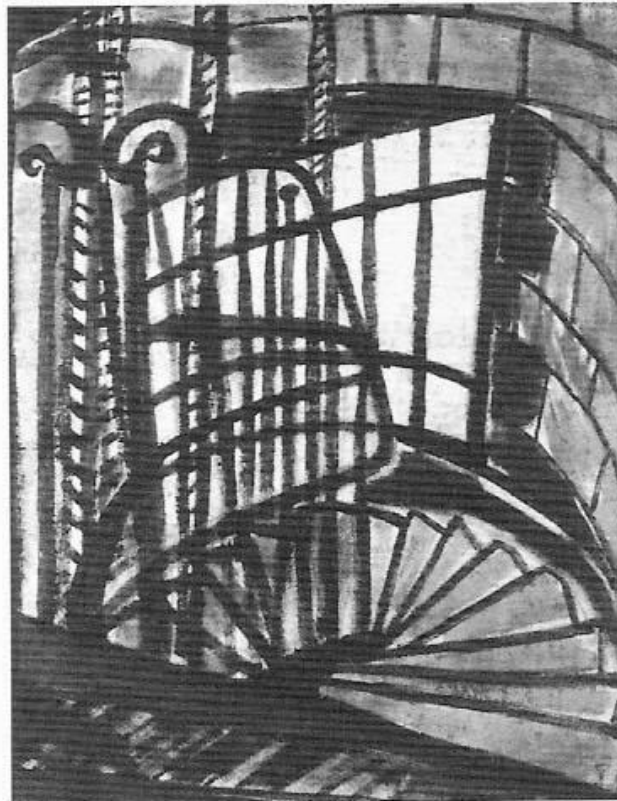
Analítica, visando os processos simbólicos engendrados pela arteterapeuta e a noção junguiana de individuação.

É importante ressaltar que Lygia Clark foi analisada por Pierre Fédida, um dos mais importantes psicanalistas franceses que deu continuidade aos trabalhos de Jacques Lacan. Foi por meio de suas vivências como analisanda que também pôde perceber na arte uma forma de tratar as angústias e materializar nos objetos sua relação com o mundo.

Há, sobre isso, um trecho enigmático que Lygia escreveu no seu diário pessoal que pode ser relacionado à pintura feita no início de seu processo:

Gostaria de pegar todos os meus cadernos de apontamentos e fazer uma ligação com a obra que fazia no momento de cada sonho ligando a obra, a realidade e os sonhos como processo de toda essa minha luta de integração de tudo (Trecho dos diários 25/12/1968).

Figura 26³⁰: Escada, 1950.



55.4 x 46.4 cm

³⁰ Fonte: Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/145956>

Herkenhoff elucida a pintura da artista junto ao simbolismo de escada. Entre o “dentro e o fora”, o “subir e descer” é perceptível a tentativa da artista em representar as dimensões traçadas na busca de si mesma.

Las escaleras de Clark son un lugar de paso, el flujo ambivalente de subir y bajar, un tránsito de opuestos. Conforman la génesis de las dualidades que preocuparán a la artista en el futuro: “Soy el dentro y el fuera: el derecho y el revés. (Paulo Herkenhoff. In: Lygia Clark. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997. p.36).

A arte, de maneira efetiva, explicita o inconsciente da artista e, atrelado ao seu diário pessoal, percebemos que as expressões tomam forma no processo criativo. Entendemos que a noção de “estruturação do self” visa ser, na proposta de Lygia Clark, um processo de autoconhecimento terapêutico à luz do simbólico. Mediante a sua própria experiência como artista, ela reconheceu o alcance da psique ao inconsciente por meio dos símbolos. Por isso, torna-se importante esclarecer o propósito de pensar a arteterapia clarkiana como terapia que se firma à luz da Psicologia Analítica.

3.2 Os objetos relacionais

Lygia Clark denominou como objeto relacional todo elemento utilizado nas sessões terapêuticas da fase *Estruturação do self* -1976 a 1988. A experiência do corpo é o meio de realização terapêutica dos objetos, os quais servem cada um à sua função curativa e simbólica no inconsciente do cliente.

No documentário *Memória do corpo*, dirigido por Mário Carneiro, mostra uma sessão terapêutica realizada por Lygia em sua clínica dos afetos. As suas proposições já garantiam de antemão a necessidade de tratar das emoções por meio do simbólico, mas na fase *Estruturação do self*, o corpo individual é o ponto de maior enfoque.

A sessão proposta e mediada por Lygia era uma espécie de ritual terapêutico que continha possibilidades de sensações corporais. A prática multisensorial direcionava-se aos corpos proporcionando experiências individuais, formando símbolos, imagens, e assim expressando seus conteúdos íntimos do inconsciente.

Figura 27³¹: Objetos relacionais sob o corpo de um cliente



O desdobrar da sessão acaba por revelar o aspecto terapêutico e curativo da obra de arte na medida em que a obra de arte envolve processos psicológicos e sociais que se modificam por meio da experiência estético-terapêutica e da transição da condição humana. Os clientes revelavam angústias, memórias e complexos psíquicos do inconsciente que precisavam ser manifestos.

³¹ Fonte: Disponível em: <http://brmenosmais.blogspot.com>

Figura 28³²: A ação da artista nas regiões diversas do corpo



Diversos objetos eram utilizados e envolvidos, acoplados ao corpo do cliente. No documentário *Memória do corpo*, único documento sobre as sessões, é possível ouvir Lygia contando suas experiências como terapeuta e a de seus clientes como submersos à fantasmática do corpo, duas expressões marcantes ditas por clientes são lembradas por Lygia: “você acabou de quebrar todo o gelo que envolvia as minhas pernas” e “essa é a pele de meu pai”.

Essas falas são relatos de memórias de experiências corpóreas de clientes que, por meio da ação simbólica dos objetos, tiveram memórias reativadas. Nesse sentido, podemos dizer que os objetos relacionais são também parte do corpo do sujeito.

É perceptível essa ligação entre objeto e corpo desde a fase *Nostalgia do corpo*: Máscara-Sensorial (1967), projeção de espelhos voltados para os olhos das pessoas que a vestem; Cesariana (1967), macacão com barriga falsa que simula um nascimento a partir do corpo do participante; O Eu e o Tu (1967), vestimentas com diversos compartimentos para serem abertos por outra pessoa, num processo exploratório de si mesmo; Máscara-Abismo (1968), que desloca o centro de equilíbrio e sugere um mergulho sem fim. A Casa é o Corpo (1968), espécie de instalação a ser penetrada com a entrada do participante no útero e evocando a sensação de um novo nascimento.

³² Fonte: Disponível em: <http://brmenosmais.blogspot.com>

Os objetos relacionais já presentes nas instalações denotam a preocupação da artista com a experiência corpórea e a relação com o psiquismo no processo criativo em torno desses objetos.

Figura 29³³: Cliente envolvido por objetos relacionais



Vários dos objetos inseridos no processo terapêutico fizeram parte do processo criativo da fase *Nostalgia do corpo*. As bolas, redes, sacos e conchas entram e saem em períodos de desenvolvimento da “estruturação” da pessoa que se submete às experiências, os objetos não são apenas de Lygia, mas são do corpo de cada um que os experimenta.

Rompe-se a dicotomia sujeito-objeto, há só um corpo que toma o mundo como sua extensão. Os objetos entranham-se no corpo, passeiam por ele como se estivessem deslizando por uma superfície aberta, integram-se tornando a relação sujeito-objeto uma ligação 'corpo a corpo', um só Corpo. Os objetos sensoriais criados em 1966 ressurgem na *Estruturação do self*, todos com função terapêutica. Sobre a

³³ Fonte: Disponível em: <http://brmenosmais.blogspot.com>

fase do método terapêutico, segue abaixo escritos de Lygia sobre um caso clínico de 1978.

Transcrição de brevíário sobre a vida e processo terapêutico do cliente³⁴:

ENTREVISTA

Idade: 28 anos

Americano

RELAÇÃO COM A MÃE: A mãe morreu em 1970, (ele estava na Itália nessa ocasião e voltou a Nova Iorque). Nunca soube como foi alimentado quando bebê. Relação estranha com a mãe – nada aconteceu. Ele teve este privilégio: a mãe era muito amorosa.

Gosta do seio bom. Não se lembra de nenhum contato com o corpo da mãe. Ela era medrosa.

RELAÇÃO COM O PRÓPRIO CORPO: Quase se suicidou em Nova Iorque (na mesma época que perdeu a mãe). Voltava da Itália, onde estava trabalhando. O pai avisou-o por telefone que a mãe estava doente e ele foi vê-la: estava um monstro, com catapora. Tinha câncer e ele não sabia.

RELAÇÃO COM SUA IMAGEM: Dependendo do dia, às vezes se sente bem, sobretudo quando trabalha. Toma droga, quanto tem. Tomou tanta heroína (pico) em Nova Iorque, que ficou em estado de coma. (Tem o nariz vazado, (a cartilagem gastou-se) de tanto cheirar cocaína). Bebe demais. Passou quase um ano na fossa. Veio para o Brasil para morrer (isso em 1975). Estava com pneumonia dupla e com uma doença no sangue e sentia-se numa fase afetiva ruim. Fez tratamento psiquiátrico quatro ou cinco vezes com pessoas diferentes. Começou com 12 anos (estado de ajustamento). Jogou um sanduíche na cara da mãe (fantasia); aos 15 anos deixou a casa, não se lembra de outro tratamento a não ser do último; estava namorando uma menina de 15 anos, o pai dela era psicanalista e a mãe, psiquiatra. Voltava de Paris (aos 16 anos ficou 8 meses em Paris). Tinha 13 anos, era a terceira vez que voltava de Paris. Procurou um psicanalista pela 4ª. vez, porque estava triste, (ele é tão confuso que a entrevista também está confusa. Fala mal o português. Acho que também é um gozador. Atenção! Fez essa análise durante seis meses, três vezes por semana). Gosta do mar – o maior respeito. Gosta da terra – acha uma coisa suja, mas gosta. Gosta muito de plantas. Gosta de passarinhos, sobretudo de um papagaio, que conversa com ele.

É importante destacar os tópicos elencados por Lygia na elaboração de suas anotações sobre o processo terapêutico: relação com a mãe, relação com o próprio corpo, relação com a sua imagem.

³⁴ Transcrição da imagem do Breviário disponível no acervo <https://portal.lygiaclark.org.br>

Em suas sessões toda experiência era revitalizada, pertencendo à reestruturação simbólica todas as subjetividades, fragilidades, medos, emoções e memórias passavam pela resignificação. O empenho de Lygia Clark traduz a necessidade humana de se conectar ao mundo por meio do sensorial. Os misteriosos 'objetos relacionais' e suas proposições provocam infinitas possibilidades de sentir o mundo, de retomar o 'arquivo de memórias', de projetar o futuro e de se reestabelecer perante o meio circundante.

A teoria psicológica de Jung sobre os símbolos, sobre o instinto criativo e sobre os arquétipos que surgem nas manifestações humanas imprime às experiências de Clark um novo entendimento para elas, pois aquilo que a artista almejava como sendo uma conduta terapêutica através da arte fica referendado na possibilidade do surgimento das manifestações arquetípicas/simbólicas dos espectadores/participantes.

A obra de Lygia Clark atinge a nossa complexa condição humana, de existência, na medida em que nos transporta para o fora e o dentro. Entre o real/externo e o inconsciente/interno, suas proposições suscitam o simbólico nas camadas mais originárias da psique em busca da totalidade humana.

Figura 30³⁵: Objeto relacional - Concha



³⁵ Fonte: Disponível em: <http://brmenosmais.blogspot.com>

A concha como objeto relacional exerce a função sonora de desligamento do sujeito com o mundo em busca de uma reconexão consigo mesmo. No documentário *Memória do Corpo*, Lygia explicita a função sensorial de cada objeto relacional e a importância de uma sequência a ser realizada na sessão.

Figura 31³⁶: Objeto relacional – mangueira sanfonada



O objeto relacional surgiu a primeira vez na obra *Respire comigo*, experimentação coletiva de 1966. O objeto é um pedaço de mangueira sanfonada utilizada em aparelhos de mergulhadores que, quando movimentado, evocava a respiração. Segundo Lygia Clark:

Quando ativada perto do ouvido, essa mangueira de borracha proporciona uma medida da respiração do corpo, revelando o próprio pulmão vivo. Quando nos tornamos conscientes do ritmo do corpo não o esquecemos rapidamente (CLARK, 1966).

O período de criação da instalação é o mesmo da ditadura militar no Brasil, sendo a metáfora da respiração como elemento e direito fundamental da vida:

É um tempo em que colegas e amigos de Lygia Clark e pessoas em geral estão sendo encarceradas, estão desaparecendo, onde corpos sob repressão, sob vários tipos de supressão e manipulação, eram parte da experiência das notícias, diárias e do dia-a-dia. Portanto, de alguma maneira, podemos entender *Respire Comigo*, como uma experiência da respiração para dentro e fora – a simples atividade do corpo humano, mas também de constrição e liberação (BUTLER in MOMA, 2010).

³⁶ Fonte: Disponível em: Imagem publicada no acervo <https://portal.lygiaclark.org.br>

Fazem parte da sessão sacos leves e pesados, e vários objetos ordinários de materiais do cotidiano serviam como elementos sensoriais. Nesse momento, em que o sujeito estava coberto de objetos, Lygia pingava mel em sua boca e acendia uma lanterna para aquecê-lo. Uma integração do corpo com o mundo, visto pela arteterapeuta como preenchimento do corpo em suas faltas, “buracos”. A pedra, segundo Lygia, trazia relação com a realidade, com o palpável, como se trouxesse o sujeito para a sua inteireza, cumprindo o papel de tornar consciente os processos sensoriais.

Figura 32³⁷: Corpo coberto pelo objeto relaciona - saco de isopor



Os sacos e almofadas preenchiam os espaços ao redor do corpo trazendo sensação de abraço, segurança. Lygia via a necessidade de rodear o corpo do cliente a fim de que nenhum espaço ficasse vazio. Segundo as suas anotações, buscava sempre colocar as mãos nos espaços vazios a fim de preenchê-los.

³⁷ Fonte: Imagem publicada no acervo <https://portal.lygiaclark.org.br>

Segundo a arteterapeuta, do inconsciente do cliente era possível resgatar camadas primordiais de seus afetos pessoais. Todo o processo terapêutico se enriquecia com as mãos de Lygia, sendo possível observar uma sincronicidade³⁸ entre os objetos relacionais, as memórias reativadas e o inconsciente pessoal da artista despertado na culminância da criação de cada um deles.

Muitos dos Objetos Relacionais resultavam de migrações de trabalhos anteriores, criados a partir de 1966, isto é, do momento que a própria artista batizou de “Nostalgia do Corpo”, desde o qual suas investigações voltaram-se para a experiência corporal, deslocando-se definitivamente da “pintura” e da “escultura” (embora o trabalho desenvolvido até então pela artista tampouco se enquadrasse exatamente nestas categorias).¹⁵ Outros, Lygia foi criando ao longo de seu percurso, os improvisando em função do que lhe diziam os corpos, muitas vezes como variações e desdobramentos de seus trabalhos anteriores. Outros enfim eram criados ou trazidos pelos próprios clientes os quais, geralmente, Lygia incorporava ao trabalho (ROLNIK, 2006, p. 5).

A estrutura do processo terapêutico baseava-se nas ânsias do cliente, mas o que interessava à Lygia? A vivência terapêutica na potência do corpo, a ruptura de um todo que é o mundo para fazer surgir o indivíduo íntimo. “Ela teve a sensação de que fazia parte de um todo harmonioso e ao mesmo tempo sentia sua individualidade. Parecia-lhe que poderia ter uma comunicação sem barreiras com qualquer pessoa”, relata Lygia sobre a experiência de uma de suas clientes (CLARK apud ROLNIK, 2006).

³⁸ Conceito criado por Jung para designar eventos que ocorrem simultaneamente sem uma explicação causal.

Figura 33³⁹: Sacos de areia



Lygia não realizava classificações acerca das estruturas mentais, não lhe interessava seguir protocolos porque via o processo como experimento constante. Nas suas anotações deixa claro que o borderline e o psicótico lhe são mais interessantes, isto porque adentram o campo simbólico facilmente. Um ponto importante de alcance metafilosófico é que a artista atribuía mais importância ao que observava e realizava do que aos estudos teóricos. Mesmo dizendo que seguia uma linha lacaniana, num determinado momento abandona a Psicanálise e emerge no inconsciente como espaço total de exploração sem determinações, é o total rompimento da dicotomia cartesiana sujeito-objeto, corpo-consciência.

A *Estruturação do self* está relacionada à teoria junguiana na medida em que habita o impulso da criação e desfaz o paradoxo que citamos acima, incorpora os arquétipos em cada indivíduo tornando o corpo mediador da realidade.

³⁹ Fonte: Imagem publicada no acervo <https://portal.lygiaclark.org.br>

Ao final de cada sessão Lygia entregava um saco cheio de ar ao cliente. E sem fazer interrupções deixava à deriva o momento de encerrar. Era a escolha de esvaziá-lo ou não. Isso só teria significado para o agente da ação.

Figura 34⁴⁰: Saco de ar



Houve um paciente de Lygia nomeado por Rolnik de Glauber. Nos escritos Lygia o descrevia como neurótico, aquele que dificilmente se desgarra do mundo material e de suas desconfianças. Glauber na primeira sessão não adentrou suas sensações, Lygia passava em suas costas folhas secas, mas ele fazia questão de dizer que sentia folhas e que aquilo não representava mais do que folhas secas. O cliente não submergia diretamente ao inconsciente. Ela pediu, primeiramente, que o cliente contorcesse o corpo, fazendo movimentos. Com a coluna para baixo, sentado, então ela jogou entre suas pernas plásticos cheios de água, caule de flores secas sob suas costas, ali se iniciou o processo terapêutico (ROLNIK, 2006).

Os objetos relacionais despertavam macro e micro percepções como a alquimia descrita, de forma análoga, por Jung, no processo de individuação, “os alquimistas não hesitaram em atribuir à sua pedra qualidades verdadeiramente divinas” (JUNG,

⁴⁰ Fonte: Imagem publicada no acervo <https://portal.lygiaclark.org.br>

2003, p. 83). Opondo-se às determinações patológicas, Lygia vislumbrava saúde mental na criação de experiências.

O alquimista manifesta uma certa inclinação para utilizar os símbolos produzidos pelo inconsciente, tais como nomes mágicos encantatórios, o homem moderno emprega da mesma forma conceitos intelectuais com a meta contrária, isto é, no intuito de aniquilar o inconsciente mediante a razão e o intelecto (JUNG, 2003, p. 321).

Lygia não reduz o inconsciente, e na contramão de qualquer concretude, foi ao encontro da alquimia, produziu os objetos como elementos significativos imbuídos de cura.

Como uma criadora e investigadora, Lygia buscava acessar a fantasmática do corpo. Os fantasmas eram as emoções recolhidas em cada corpo que se submetia aos seus cuidados afetivos. O corpo vibrátil, como nomeia Rolnik, suscitava figuras primordiais, a mãe, o pai, a imagem de si mesmo e a relação com o mundo. Lygia acolhia as sombras que esses corpos carregavam, compreendia as necessidades do outro como uma cuidadora, papel que ela dizia ser a “maternalização maciça”, era uma recomposição, a qual Glauber, seu cliente neurótico, denominou por fim como um “bálsamo” para as dores vivas (CLARK, 1987).

Podemos dizer que Lygia realizava “magia”, termo que ela apreciava por enxergar nos objetos a possibilidade de transformação, a força e imaginação criadoras que impulsionava nos corpos a reintegração das emoções.

3.3 Os inumeráveis estados do ser

“O ser tem estados inumeráveis e cada vez mais perigosos” (Artaud apud SILVEIRA, 1986, p. 1). A afirmação citada por Nise da Silveira refere-se à pintura de Victor Brauner, artista surrealista que exprimia condições de estados psíquicos, seus quadros revelando o hibridismo do inconsciente. São mulheres, animais e objetos, entre o fantasma e a fantasia existem inumeráveis fragmentações que apenas uma psiquiatria não descritiva conseguiria enxergar.

Figura 35⁴¹: Taça da dúvida – Brauner



Dois rostos sobrepostos, um olho ao encontro do outro, o terceiro olho abaixo da mão foca ao centro, uma taça surge dos seios da mulher de onde sai um líquido. Na mão da mulher tem um anel que desperta a atenção do cachorro que se encontra no canto direito, uma de suas patas traseiras esbarra na vestimenta feminina, em cima de sua cabeça há uma vela e olhando para trás equilibra o instrumento, em sua boca há ainda a flor. Elementos ciganos, medievais aludem a símbolos alquímicos e presentes no oráculo tarô. O que sentia Brauner ao pintar a *Taça da dúvida*?

Sabe-se que era amigo e um admirador de Henri Bergson, o filósofo do tempo, da matéria e da memória. E para que tantos olhos? Ao suspender a composição de surrealismos, a experiência de vida falava mais alto. O olho não é da *Dióptrica* de René Descartes, é o olho que tudo vê e que tudo sente.

As visões do artista abarcam a totalidade da natureza humana: o homem, o espírito e a história. Isto porque nos permite conhecer a natureza íntima do olho da

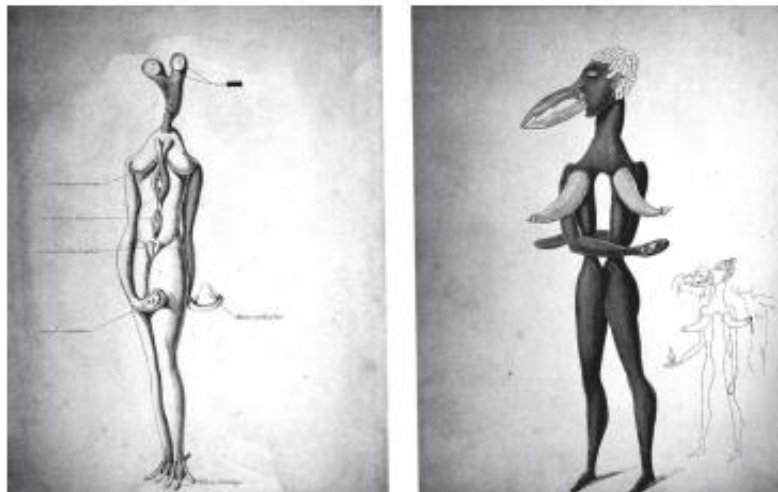
⁴¹ Fonte: Disponível em: <https://masp.org.br/>

Têmpera a cera sobre Eucatex, 1946. Museu de Arte de São Paulo.

intuição, do inconsciente. Se parafraseamos Bergson à luz de Jung, diríamos que o tempo é um ser nascente, é feito de estruturas, organizações, é um espaço no qual todas as coisas se desenham numa maneira de durar, a união entre corpo e espírito se consolida no conceito de duração (BERGSON, 1974).

O corpo era destaque nas obras de Brauner, como na criação de *Le monde paisible*. O olho aparece junto ao sexo, nos corpos femininos sobressaem elementos masculinos, as mulheres exacerbam potencialidades, além da força denotam poder, a junção de anima e animus:

Figura 36⁴²: A anatomia do desejo – Brauner



Em *O homem e seus símbolos*, Jung diz: As mulheres de *Anatomia do Desejo* podem muito bem ilustrar qualquer manual de sadomasoquismo contemporâneo, nela o artista procura trabalhar o feminino e o masculino sob diversos elementos. Brauner passeou por diferentes “estados de ser” e os representou na arte.

A interpretação de Jung sobre as diversas imagens realizadas por Brauner, artista esquizofrênico, evidencia um processo criativo repleto de arquétipos, conteúdo pessoal que toca o inconsciente coletivo, objetivo primordial de investigação da Psicologia Analítica. (JUNG, 1964, p. 32).

Na psiquiatria interpretativa, Nise compreendeu que era possível observar cuidadosamente os diferentes estados de ser na esquizofrenia:

Uma coisa é o observador, situado do lado de fora, registrar elementos que emergem aqui e acolá, originários de uma trama em desdobramento na

⁴² Fonte: Disponível em: <https://masp.org.br/>. Nanquim, 1935-1936.

escuridão do inconsciente. Outra coisa completamente diferente será vivenciar essa própria trama. Densa objetividade para quem as experimenta, essas estranhas vivências internas apresentam-se àqueles que estão do outro lado do muro como inconscientes fantasias (SILVEIRA, 1986, p. 6).

Essa foi a força motriz para que a psiquiatra buscasse entender o interior dos sujeitos a partir das imagens e símbolos. Nos casos de esquizofrenia, Nise da Silveira reuniu diversos conhecimentos para estudar a doença como um problema social. Segundo a psiquiatra, as questões do mundo interno devem ser compreendidas a partir das imagens universais que se encontram na mitologia, na religião e na arte.

É fundamental destacar a compreensão de Jung acerca dos “estados do ser”, ele considera a psique um órgão saudável que possui condição de auto regulação. Somos psiquicamente saudáveis e ao adoecermos a nossa psique exerce a função de reestruturar-se. Desse modo, Jung e Nise encaravam os trabalhos dos doentes mentais como possibilidades de auto regulação da psique.

Na exposição *Os inumeráveis estados do ser*, elaborada por Nise e seus pacientes e realizada em 1987, temos Dafne, Dionisos e Sol. Os artistas Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Emygdio de Barros, Fernando Diniz e Isaac Liberato são protagonistas de uma história que ultrapassa o olhar clínico, eles não pintavam porque eram “loucos”, mas porque tinham além do inconsciente revelado uma vocação, se assim podemos dizer.

Nise teve ao seu lado Mário Pedrosa apoiando a legitimidade de uma produção artística realizada por esses artistas. Ninguém pinta porque é louco, mas porque vivencia imagens que precisam ser mostradas de alguma forma, seja na pintura, na escultura ou no artesanato do tecer com as mãos a trama das próprias vivências.

Ademais, o grande objetivo de Nise não era formar artistas no ateliê, mas que cada um pudesse expressar sua condição psíquica, os impulsos e símbolos que permeavam a “loucura” de cada um. O caso de Emygdio de Barros é um exemplo, depois de 23 anos de mudez alcançou potencialidades tornando-se um artista:

A pintura não o curou, mas permitiu-lhe superar o mutismo em que se trancara, a ponto de certo dia, manifestar o desejo de voltar para casa. E o fez de maneira muito especial, ao dizer a dra. Nise que, naquele Natal, queria como presente um guarda-chuva. Após um primeiro momento de surpresa, ela entendeu que, se queria um guarda-chuva, é que deseja sair do hospital, já que lá dentro não chove (GULLAR, 2009, p. 1)

O propósito nunca foi a cura, foi o processo criativo, assim como o caso de Carlos Pertuis que identificou o sol e o vento como símbolos que modificavam qualquer coisa, como disse uma vez: “O sopro de meu nariz muda qualquer circunstância”. Elencando a espontaneidade de um instinto particular, há na projeção deles o impulso, elã vital, vontade inconsciente de transformação da vida.

3.4 Mundo externo – Mundo interno

“Será preciso estar de antenas ligadas e conhecer algo da linguagem dos símbolos para acompanhar o processo que se desdobra em séries de imagens, tornando "visível o invisível" (Paul Klee)”. (SILVEIRA, 1992, p. 12). A elucidação de Nise nos faz emergir dentro da linguagem simbólica. Ela compreendia as formas de expressão de maneira intersubjetiva, percebia que a imagem era para cada paciente uma forma de mostrar a sua relação com o mundo, com a realidade que habitavam.

Tornar visível o invisível significa pôr para fora o que há dentro. Se partirmos da ideia junguiana de que o inconsciente surge a partir do real interno e do real externo, a interioridade faz então parte de uma estrutura psíquica que se movimenta constantemente, de fora para dentro e de dentro para fora.

Os sonhos observados em séries, diz C. G. Jung, revelam surpreendente repetição de motivos e a existência de uma continuidade no fluxo de imagens do inconsciente. Exatamente o mesmo acontece na expressão plástica dos psicóticos examinadas em séries, tomando-se em conta que, na produção da psique dissociada, os conteúdos do inconsciente apresentam-se mais tumultuados e imbricados uns nos outros, as imagens são mais estranhas e arcaicas que nos sonhos. Entretanto, se dispusermos as pinturas em séries não será necessário possuir paciência extraordinária para encontrar o fio que lhes dá sentido. Esta é a lição aprendida na escola viva que é para nós o ateliê de pintura (SILVEIRA, 1992, p. 3).

Não há nada de doentio nas imagens, a linguagem silenciosa das que criam alcança imagens advindas do inconsciente. Os psicóticos, dispersos da realidade, alcançam nessas camadas figuras primitivas. Por isso, o processo criativo encarado como uma transitoriedade entre estados de ser deve ser encarado como um processo simbólico pelo qual torna-se muito mais compreensível.

Jung trouxe à tona uma nova visão sobre o binômio saúde – doença mental, calcada numa *Weltanschauungs* humanista, que vê na psique humana sadia a condição *sine qua non* para uma vida plena... Postula a psique – e por conseguinte, o inconsciente – como um órgão, da mesma forma que temos

os outros órgãos do corpo. Ela tem sua fisiologia própria e também adocece, como os outros órgãos. E possui uma grande capacidade de regeneração e auto-regulação. A psique sendo encarada desta forma, os sintomas de uma doença psíquica passam a ser, ao mesmo tempo de uma tentativa de cura, símbolos daquilo que se quer ser curado (SANTOS, 2008, p. 71).

Como elucidada Nádya Santos, a tentativa de cura desprendida pela psique na visão de Jung sugere que a doença também é uma tentativa de reintegração. Desse modo, o adoecimento psíquico remonta símbolos do inconsciente que precisam vir à consciência.

A terapêutica ocupacional está no nível não-verbal, no campo daquele que se vê rodeado de símbolos arcaicos e de pensamentos que são inexprimíveis. A interrogação de Nise que remonta a essa forma de linguagem é a seguinte: “Que validade terá o tão arraigado conceito de demência na esquizofrenia, ruína da inteligência, embotamento da afetividade? (SILVEIRA, 1992).

Nise mostra, seguindo a teoria de Jung, que a condição do esquizofrênico não se reduz a isso, pois o inconsciente, em desequilíbrio, ativa a função de autorregulação da psique, a busca pelo *self*, centro de sustentação que foi muito expressa nas mandalas pintadas pelos artistas, pacientes de Nise da Silveira nos Ateliês de Terapêutica Ocupacional no Hospital onde ela trabalhava.

A Psicologia Analítica exerce função arqueológica na medida em que busca compreender as raízes do inconsciente quando não só analisa as imagens visíveis como adentra o avesso, o campo invisível da psique.

Jung praticou, na psique, investigações de tipo arqueológico em dimensões até então ainda não realizadas. Suas principais descobertas fizeram-se na área das camadas subjacentes ao inconsciente pessoal, nas profundas camadas psíquicas que constituem o lastro comum a todos os homens e onde nascem as raízes de todas as experiências internas fundamentais, das religiões, teorias científicas, concepções poéticas e filosóficas. Desde o início ele via o inconsciente num constante trabalho de revolver conteúdos, de agrupá-los e de reagrupá-los. A imagem arquetípica representa não somente alguma coisa que existiu num passado distante, mas também alguma coisa que existe agora, isto é, o arquétipo não é exatamente um vestígio, mas um sistema vivo funcionando no presente (SILVEIRA, 1992, p. 13).

Ao contrário de Freud que reduziu o inconsciente às manifestações de desejos e afetos, Jung o compreendeu como parte determinante da nossa estrutura psíquica. Isto porque, além do inconsciente pessoal, postulou que o inconsciente se movimenta sob os espíritos de época e de forma coletiva, sob a humanidade. Jung alcançou uma questão intrigante, pensar o que permitia o nosso contato com a realidade de uma

forma única e que representasse todo o mundo interno de nossos conflitos, daí chegou aos arquétipos. Eles surgem e nos acompanham por uma necessidade natural que satisfaz a nossa condição humana. Nise empreendeu toda a sua obra por esse viés, por isso a denominamos uma psiquiatra de vertente junguiana:

A psicologia Junguiana não se interessa unicamente em fazer achados arqueológicos nas produções do inconsciente e em interpretá-los como sobrevivências de mundos mais antigos. Afigura-se a esta psicologia ainda mais importante descobrir, acompanhar, nessas produções, o contínuo processo de elaboração dos conteúdos da psique (SILVEIRA, 1992, p. 14).

Dentre tantas pesquisas e leituras que Nise engendrava, práticas terapêuticas e processos interpretativos, a relação entre o mundo externo e o mundo interno sempre foi uma preocupação basilar. Isto porque, cabia a ela a tarefa de instigar em seus pacientes o processo criativo, ou seja, trazer à tona para a consciência os conteúdos do inconsciente.

Em linguagem psicológica, Jung interpreta os rituais como recursos instintivos de defesa para apaziguar a ansiedade diante das grandes forças originadas na profundidade do inconsciente: "Com esse objetivo, o homem arcaico construiu instintivamente as barreiras dos rituais, e ainda hoje, em situações psíquicas de ameaçadora desordem, os mesmos procedimentos são postos em ação" (SILVEIRA, 1992, p. 15).

À luz dos processos criativos em *O mundo das imagens*, Nise da Silveira se empenhou em interpretar a ligação entre a esquizofrenia e sua natureza instintiva, a saber, os arquétipos que explodiam nos inconscientes arraigados de força e iluminação à consciência.

Foram tantas as imagens, que muitas chegaram às mãos de Jung, todas repletas de um processo singular que preencheu espaços vazios naqueles que necessitavam de expressão e, sobretudo, de um "afeto catalizador", como dizia Nise.

Todas as criações se cristalizaram no ritual, entre o interior e o exterior formando uma unidade de coisas que se enraíza em nós, se reverteu e se transformou em imagens, pura concretização do "ser" humano.

O Brasil em meados da década de 50 passa por grandes transformações no âmbito da clínica e da arte. Vimos até aqui um deslocamento engendrado de um lado por Nise e de outro por Lygia. Uma transforma a clínica em ateliê e outra desperta na arte o seu caráter terapêutico.

Valendo-se da teoria junguiana, afirmamos a consistência do processo criativo como ato terapêutico. O trabalho de aproximar Nise e Lygia à luz da Psicologia Analítica se desdobra por uma série de questões e enfrentamentos de paradigmas.

Em conversa com o atual diretor do Museu de Imagens do inconsciente, 2019, foi possível extrair a grandiosidade do trabalho da psiquiatra. Contudo, a percepção que os mantém em torno de Nise como terapeuta, é a de que ela não era junguiana propriamente dito. Também de que o trabalho de Lygia jamais teria alcançado o terapêutico proposto por Nise. Sabemos que tanto Nise quanto Lygia caminharam por diversas correntes, leituras e experimentações, sobretudo percorrendo o simbólico. E se direcionaram pelo viés fundamental: a arte como instrumento terapêutico.

Foi na busca de compreender a relação entre processo criativo/terapêutico e Performances Culturais que adentramos a concepção de Jung acerca do simbólico. A estruturação do *self* não cabe apenas à Lygia, mas também a um ser inteiro que Nise buscava reintegrar. O *self* é o ser inteiro, por isso o corpo entra em jogo e se une à psique.

Nise e Lygia impulsionaram potencialidades múltiplas da arte no processo terapêutico. Nise como cientista, psiquiatra e observadora das questões da psique, empenhou-se em buscar na Psicologia Analítica o método as bases que fundamentassem suas práticas terapêuticas. E Lygia, artista que se enveredou pela arteterapia, propôs o processo criativo como parte de uma investigação teórica, sobretudo, viu no corpo inteiro a força motriz de todo o processo.

CAPÍTULO IV**PRÁTICAS TERAPÊUTICAS – ATOS PERFORMÁTICOS****Figura 37⁴³**: O ateliê - Hospital de Engenho de Dentro

⁴³ Fonte: Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br>

Preâmbulo

Nesse capítulo iremos relacionar a prática criativa com a área das Performances Culturais. Nos interessa aqui pensar atos performáticos, isto é, ações e processos criativos que podem ser interpretados como parte dessa área interdisciplinar. É importante ressaltar que propomos uma terapêutica dentro das Performances culturais como temática a ser explorada. Para isso, buscamos elos a partir de teóricos que examinam e elencam conceitos fundamentais para as Performances culturais, a saber Richard Schechner, Victor Turner, entre outros. Encaramos essa discussão tendo como base os processos terapêuticos desenvolvidos por Lygia Clark e Nise da Silveira. Daí surge a seguinte questão: é possível interpretar o processo criativo como um ritual de cura?

4.1 Performances culturais e transformação

Performances Culturais configuram-se em e como intersecções interdisciplinares que empreendem estudos comparativos dos produtos culturais das civilizações em suas múltiplas denominações, visando o estabelecimento dos processos de seus desenvolvimentos e de suas possíveis contaminações. Além disso, tem como finalidade o entendimento das culturas através de seus produtos, em sua profusa diversidade; ou seja, como o ser humano as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir a ser (SANTOS, CAMARGO, REINATO, 2020, p. 12).

Segundo Richard Schechner, performance é "execução, desempenho, façanha, proeza, representação, função, espetáculo, atuação. Capacidade de realizar trabalho, rendimento, maneira de agir a estímulo, cumprimento de uma promessa, competência" (SCHECHNER, 2003). As performances encontram-se nas ações humanas, individuais e coletivas, emergindo de uma teia de significados culturais e simbólicos.

Nas proposições de Lygia Clark e no ateliê de Nise da Silveira entendemos esse sentido a partir do processo de desenvolvimento das ações que os sujeitos realizam. Pensar a performance nesses processos consiste em analisar as possíveis transformações que ocorrem no próprio desenrolar da performance.

O conceito de performance será aqui interpretado com vistas ao processo criativo como comportamento revitalizador. Podemos abordar esse conceito desde as proposições de Lygia que suscitam a unidade entre sujeito e objeto, reestruturação psíquica que permeia possibilidades de cura ao conjunto de sensações, prazer, dor e expressão, experimentações que podemos denominar como happenings (evento ou acontecimento, como suscita a obra de Allan Kaprow).

Segundo Turner, os símbolos medeiam a relação homem-mundo, os humanos os empregam para dar ordem ao universo. Os símbolos estão envolvidos em processos sociais e psicológicos, eles "são formas e possibilidades de significados, ações, afetos e desejos de 'brincar' " (TURNER, 2015).

As performances carregam em si o comportamento simbólico advindo da relação homem-mundo, elas são formas de resistência a tudo aquilo que às produz, são ações, interações, relações, construções.

A partir da década de 1960, o corpo vai se tornando o centro das proposições de Lygia Clark, a partilha entre os espectadores gera uma arte coletiva, possibilidades

de performances permeadas por um 'jogar'. Um tipo de jogar nietzscheano, como elucidada Ligiéro ao traduzir Schechner: “os deuses podem mudar as regras do jogo a qualquer momento e, portanto, nada é certo” (SCHECHNER apud LIGIÉRIO, 2012, p. 57). O jogo cria o 'como se', as proposições de Lygia são, de certo modo, happenings, performances, proposições com base na incerteza.

Desde a mitologia, símbolos traduzem a nossa “presença eterna no mundo”, como diz Campbell. A nossa condição humana de estar no mundo e de participar de um jogo constantemente nos desperta para o Deus que há em nós. Os nossos órgãos entram em conflito, são regulados entre a ação e a transcendência, entre o exprimível e o inexprimível ou, ainda, entre o que é representado e cognoscível (CAMPBELL, 1990, p. 13).

A afirmação perante a vida, o dizer sim, consiste em perceber a nossa situação primordial de possuir impulsos, de se mover na temporalidade da eternidade do presente que é o aqui e o agora.

Todas as nossas potencialidades são fruto de uma vitalidade humana que ultrapassa a experiência comum. As Performances culturais enquanto área de pesquisa se propõe, em certa medida, a lidar com o mistério das práticas humanas, com o mito, a religião, a arte, o ritual, a dança, o teatro, com manifestações do visível e do invisível, do dito e não-dito.

As relações entre arte-vida, arte-experiência superam os dualismos impostos culturalmente, visto que a arte não é uma mera representação da vida, mas antes uma transformação, a arte é viva, “intrínseca e dinâmica na criação, tornando-se e cessando”. Assim como Schechner afirma que “a arte pode ser considerada uma coordenação específica do jogo e do ritual”, o 'jogo' e o 'ritual' também fazem parte da arte (SCHECHNER, 2003, p. 47).

Contra-pondo-se à concepção platônica e ensejando uma discussão baseada na filosofia aristotélica, Schechner, em *Performance Theory*, descreve que “Fazer arte é o processo de transformação da experiência bruta em formas palpáveis, esta transformação é mimética, uma representação”. Contudo, “na arte não-mimética, os limites entre 'arte' e 'vida' – crua e cozida – são embaçados e permeáveis” (SCHECHNER, 2003, p. 83).

Retomando a antropologia de Lévi-Strauss e a arte não-mimética, Schechner procura ressaltar a proximidade entre performance e 'ser bruto' ou 'selvagem', o que nos permite pensar a obra de Lygia Clark por esse viés, o da antiestrutura, do impulso,

da ruptura com as dicotomias culturais. Nesse sentido, a arte e a vida não são “cruas” nem “cozidas”, elas estão em processo dialético de transformação, como enuncia Schechner.

Na obra *Between theater e anthropology*, Schechner elucida dois conceitos, o de performance enquanto transporte e o de performance enquanto transformação. Segundo o teórico, o performer sai do mundo cotidiano em direção ao mundo 'performativo', ele é transportado ao mundo performático por meio da transição. De um espaço-tempo simbólico próprio, o sujeito passa, ainda, por uma transformação nesse processo de transporte, visto que ele entra num outro 'estado', num transe, e sai desse mundo performático transformado, retornando para o mundo habitual.

Os modos de se retornar ao mundo habitual são liminares, pois segundo Schechner, todas as performances são transportes do mundo habitual ao mundo performativo, mas nem todas causam transformações nos sujeitos.

As performances transformativas são muito comuns em rituais, o sentido fundamental dos ritos é transformar status, condição ou identidade social dos sujeitos. Mas há performances de transformação também na área da performance art, como elucida Schechner no capítulo *Performers e espectadores – transportados e transformados*:

As pessoas estão acostumadas a chamar de performances de transporte por 'teatro', e as performances de transformação por 'ritual'. Mas esta separação não se sustenta, já que, na maior parte das vezes, os dois tipos de performance coexistem no mesmo evento... O trabalho do transportado é entrar na performance, fazer o seu papel, vestir a sua máscara – usualmente atuando como agente de forças maiores, ou possuído diretamente por elas – e sair... Espectadores de uma performance transformadora, geralmente têm o objetivo de testemunhar que a performance funcionou... Assim, nas performances de transformação a atenção dos transportados e a dos espectadores convergem no transformado (SCHECHNER, 2011, p. 167).

O “entrar” e “sair” demarcam os instantes do processo performático, nas proposições e na *Estruturação do self* de Lygia Clark vimos que há um “entre”, uma liminaridade nas vivências dos sujeitos. De um modo diferente, mas provocando distintos modos de ser, a terapêutica ocupacional de Nise da Silveira produziu mudanças que partiam também do viver de seus pacientes. De certo modo, todos os partícipes eram transportados e transformados.

O filósofo Dilthey distingue o processo de experiência vivida, *erlebnis*, em cinco diferentes estágios: primeiro, a experiência se passa pelo nível da percepção sensível;

segundo, a memória reativa imagens do passado e as reorganiza; terceiro, emoções do passado são revividas; quarto, o passado se encontra com o presente; quinto, a experiência se concretiza pelo ato da expressão, da ação (performance). Esse processo é descrito por Turner de maneira esmiuçada na obra *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*, na qual o autor refere-se de forma elogiosa a Dilthey.

Todo esse processo de desdobramento da performance tem como fundamento central a experiência, conceito central da obra antropológica de Victor Turner, em especial em suas reflexões dialéticas sobre drama social e fenômenos liminares. À luz da antropologia da experiência de Turner, John Dawsey discute o papel da performance:

Nos momentos de suspensão das relações cotidianas é possível ter uma percepção mais funda dos laços que unem as pessoas. Despojadas dos sinais diacríticos que as diferenciam e as contrapõem no tecido social, e sob os efeitos de choque que acompanham o curto-circuito desses sinais numa situação de liminaridade, pessoas podem ver-se frente a frente. Sem mediações. Voltam a sentir-se como havendo sido feitas do mesmo barro do qual o universo social e simbólico, como se movido pela ação de alguma oleira oculta, recria-se (DAWSEY, 2005, p. 166).

A interpretação de Dawsey suscita tramas coletivas frente à construção de sentidos. O símbolo possui aí um papel elementar, visto que irrompe a cadeia causal de acontecimentos cotidianos. A ‘suspensão da vida cotidiana’ ocorre quando há uma certa efervescência social, ele usa essa descrição para se aproximar do conceito *communitas*, tensões sociais que movem novas redes de significados.

A arte promove essas ações coletivas na medida em que, de forma espontânea, revitaliza momentos de crise social. O trabalho com o coletivo, realizado por Lygia e Nise surge, por exemplo, num momento de contínua repressão social no Brasil. Pois, dos corpos privaram a liberdade, os desejos, e os instintos que foram destituídos da expressão até que os símbolos reativassem uma série de vivências, ora com os objetos relacionais presentes no cotidiano dos clientes, outrora na STOR (sessão de terapêutica ocupacional e reabilitação).

4.2 Símbolo, inconsciente e criação

Pintar o que vemos diante de nós é uma arte diferente de pintar o que vemos dentro de nós (JUNG apud SILVEIRA, 2015). Para Jung, o ato de pintar sonhos,

imaginação e emoções significa integrar à nossa consciência as vivências dolorosas e perturbadoras. Além disso, faz parte do amadurecimento da personalidade constituir-se de imagens que se delineiam e são bem representadas simbolicamente a nós. A questão não é fazer arte, mas pensar que a arte é um processo que nos conduz a nós mesmos, isto é, à nossa formação psíquica.

A situação modifica-se bastante quando se trabalha com psicóticos. Ainda que estejamos trabalhando com esquizofrênicos, Jung atribuiu à pintura função terapêutica. Por intermédio da pintura, “o caos aparentemente incompreensível e incontrolável da situação total é visualizado e objetivado [...]. O efeito deste método decorre do fato de que a impressão primeira, caótica ou aterrorizante, é substituída pela pintura que, por assim dizer, a recobre. O tremendum é exorcizado pelas imagens pintadas, torna-se ofensivo e familiar e, em qualquer oportunidade que o doente recorde a vivência original e seus efeitos emocionais, a pintura interpõe-se entre ele e a experiência, e assim mantém o terror a distância (JUNG apud SILVEIRA, 2015, p. 146).

Retomando os passos de Dilthey, podemos analisar a tomada de consciência por meio das imagens representadas nas pinturas dos pacientes de Nise da Silveira. A pintura como ritual terapêutico é performático porque reinscreve-se na experiência vivida e retoma estratos do inconsciente a fim de tornar visível o sentido das imagens.

Segundo Jung, todo drama vivenciado quando representado em imagens acaba perdendo o seu potencial aterrorizador, isto porque aos poucos as imagens antes aprisionadas vão aparecendo. Para Nise da Silveira, seguindo os passos de Jung que foi o primeiro a dizer isso, esse movimento criativo é um processo de autocura (SILVEIRA, 2015). Como elucida Santos:

Jung procurou desvendar a psicologia normal, não se detendo na psicopatologia, embora tenha trabalhado diretamente com doentes mentais na base de sua profissionalização, no Hospital Burghölzli de Zurique. Preocupava-se sempre em ver o lado sadio até mesmo das fantasias, delírios e alucinações dos pacientes psicóticos, pois ele parte da noção de saúde e não da noção da doença. Considera que o ser humano é a priori saudável psicologicamente, estruturalmente saudável, como a própria natureza. E foi por ter esta visão que ele, mais tarde, pôde postular o conceito de ‘inconsciente coletivo’, pois viu que no material simbólico dos delírios e alucinações dos doentes mentais havia muitas semelhanças com os temas mitológicos, religiosos, da psicologia dos povos primitivos, desde os tempos mais remotos, simbolismos estes pertencentes à humanidade. É este substrato, o inconsciente coletivo, que dá origem aos processos psíquicos. E, de forma alguma, este substrato é patológico; ele possui, na realidade, contido em si, toda a gama de experiências humanas desde os tempos mais remotos e também todas as possibilidades do que está por vir. Pois também é no inconsciente que estão, em potencial, os germens criativos do ser humano, levando-o a postular que há um sentido nos processos psicológicos (SANTOS, 2007, p.15).

De outro modo, a pintura e outras expressões plásticas podem ser um caminho para a reorganização do mundo interno, sendo possível, ainda, que essa reestruturação ocorra primeiro pela linguagem mítica (referente aos arquétipos) para que aos poucos retome o mundo da consciência. As imagens arquetípicas na esquizofrenia são materializações de um inconsciente em busca da autorregulação. Nise compreendia que há uma força-motriz que nos condiciona à saúde mental dentro de um processo que respeita as etapas dos símbolos que surgem em cada um de nós.

Na arte de Lygia Clark, os espectadores também são participantes e tornam-se propositores na medida em que criam, como dizia a arteterapeuta:

Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora (CLARK, Lygia, 1968, p. 1).

O corpo na construção clarkiana forma uma unidade com a consciência e, a partir das proposições, passa pela 'liminaridade', pelo 'entre', visto que as instalações de Lygia suportam o prazer, o entreter e a transformação, sugerem uma fusão do 'eu' para o não 'eu', como sugere Schechner a partir da psicologia de Winnicott. Essa transformação, na obra de Lygia Clark, só é possível por meio de uma fusão ou síntese do 'eu' com o 'não eu', Turner afirma, em sua obra *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*, que o comportamento é simbólico e que os símbolos estão presentes nos processos individuais e simbólicos.

A metáfora 'corpo performático' adentra o cerne da relação arte-vida, o corpo performa 'comportamentos' (formas) de uma estrutura, esses comportamentos são transformados. Os símbolos, no entanto, fazem parte de estruturas sociais e culturais, de dicotomias e padrões que se modificam na sociedade. Desse modo, são atribuídos aos símbolos diversos sentidos, individual e coletivamente, e a obra clarkiana ao empregar os 'objetos relacionais' à experiência sensorial, acaba por tornar a arte performance na medida em que os objetos enquanto símbolos são possibilidades de 'ser' e de 'brincar' de um jogo.

Consideramos performance, nesse sentido, como reestruturação e ação transformadora:

Porque o melhor que pode acontecer é ter o ator completamente tomado pela peça. Depois, independentemente de sua vontade própria, ele vive o personagem sem notar como ele sente, sem pensar o que está fazendo, e tudo acontece sem intervenção externa, subconscientemente e intuitivamente (STANISLAVSKI apud SCHECHNER 2011, p. 155).

Retornamos à questão inicial: é possível compreender o processo criativo como ritual performático de cura?

4.3 O processo criativo como ritual de cura

“Somos da mesma matéria de que são feitos os sonhos, nossa breve vida está rodeada por um sono” (SHAKESPEARE apud MEIER, 1999, p. 5). Segundo Meier⁴⁴, autor de *Sonho e ritual de cura: incubação antiga e psicoterapia moderna*, os filósofos da antiguidade se viam como deuses, com capacidade de cura, Hipócrates foi um deles.

Para os filósofos antigos o sonho era um evento natural e simbólico, de caráter premonitório. Na modernidade os sonhos passam a ser encarados como experiências imaginárias provocadas pela percepção sensível. René Descartes na obra *Meditações metafísicas* chega a apontar a existência de um gênio maligno em contraposição à capacidade humana de sonhar. A concepção racionalista que separava a noção de corpo da psique impediu por muito tempo o olhar para a condição psíquica.

As pesquisas de Meier nos apresentam o processo de incubação realizado desde a antiguidade que, segundo o teórico, servia, na concepção dos antigos, para tratar apenas doenças relacionadas ao corpo.

A incubação era um método de indução ao sono e foi realizado em cerca de 400 templos gregos, dedicavam ao deus Esculápio (Asclépio), que nas mitologias grega e romana é o deus da cura. Era um ritual muito comum, os doentes pediam aos deuses que os curassem de doenças enquanto dormiam. “Quando estamos dormindo, há algo na consciência que declara que o que está se apresentando no momento não passa de um sonho” (ARISTÓTELES apud LABERGE, 1990, p. 31).

⁴⁴ Carl Alfred Meier foi um psiquiatra suíço, psicólogo junguiano, estudioso e primeiro presidente do Instituto C. G. Jung, em Zurique. E como sucessor Carl Jung, ocupou o cargo de Professor Honorário de Psicologia no Instituto Federal Suíço de Tecnologia em 1949.

O assunto só passou a ser discutido no século XIX, momento em que as ciências perdem o total espaço e as preocupações filosóficas passam a rodear a existência humana.

O ritual de incubação na antiguidade pode ser interpretado como um ritual de cura, porque visava o encontro do sujeito com o seu inconsciente. “O fator autônomo da psique revelado em tais imagens e sonhos curativos merece o nosso maior respeito. Assim, Aristóteles refere-se à incubação como um método terapêutico” (MEIER, 1999).

É fascinante a maneira como os antigos valorizavam os sonhos como uma manifestação do sujeito e da sua condição. A tentativa primária de curar doenças do corpo não permaneceu por muito tempo, Aristóteles viu na incubação uma prática de autoconhecimento. A sincronicidade, formulada por Jung, vai ao encontro da ideia de sintoma formulada por Cícero na antiguidade. “sintoma é o ponto de correspondência entre o interior e o exterior” (MEIER, 1999).

Filósofos pré-socráticos viam nos sonhos realidades distintas vivenciadas por cada indivíduo como mundo interior. Demócrito e Heráclito forneceram elementos para compreender o sonho como um evento: “os que estão acordados têm um mundo comum, mas quando dormem cada um se afasta dele indo para seu mundo próprio” (HERÁCLITO apud MEIER, 1999). Essa reflexão vai ao encontro da visão cosmogônica porque admite crenças subjetivas. Segundo Meier, Heráclito desenvolve um pensamento que posteriormente somente Jung postulou continuidade.

Seu mundo *próprio*, portanto, deve ser seu mundo de sonhos, onde ele está inteiro junto de si mesmo, em uma condição original, em outras palavras, aquele que sonha encontra-se em um reino mitológico e o que acontece aí é na realidade cosmogonia. Nesse sentido, o dito de Heráclito corresponde exatamente ao conceito de Jung do sentido dos sonhos “no nível subjetivo” (MEIER, 1999, p. 133).

O mundo próprio de cada indivíduo passa a ser vivenciado pela alma⁴⁵ quando o corpo adormece, a separação corpo-psique só é superada na contemporaneidade com a Psicologia Analítica e a Fenomenologia. Antes disso, a filosofia aristotélica já havia dado passos largos na busca pela compreensão dessa relação.

⁴⁵ Noção antiga apresentada pelos gregos e interpretada por Meier. Na modernidade se traduz por mente e, na contemporaneidade, para alguns filósofos psique ou consciência. Para Jung, alma traduz-se por inconsciente, noção bem fundamentada na Psicologia Analítica.

Agora, para esboçar a abordagem médica aos sonhos na Grécia, retornamos ao século V a.C onde encontramos um escritor hipocrático que trata do problema em *Peri enyption*. Segundo esse tratado, a alma está absorvida com as funções corpóreas durante o estado de vigília, ao passo que no sono ela é a governante irrestrita da casa, uma vez que o corpo dormindo não tem nenhuma percepção. Enquanto o corpo dorme, a alma, que está sempre acordada, tem todas as funções psicológicas e fisiológicas à sua disposição, de forma que aquele que é capaz de julgar corretamente seu relacionamento possui boa dose de sabedoria. Hipócrates também admite que pode haver influências divinas nos sonhos pelos quais conhecemos coisas que de outra forma não poderíamos conhecer (MEIER, 1999).

Meier correlaciona os sonhos com o poder simbólico que eles possuem, em suas discussões à luz da psicologia junguiana alcança a função simbólica da psique. A alma, de certo modo, pode conceber causas, sintomas de doenças por meio de imagens, esse é o valor simbólico dos sonhos.

“Quando Hipócrates está particularmente interessado pelo aspecto médico, mostra de maneira muito clara que a saúde de quem sonha reflete-se em seu sonho” (MEIER, 1999). Podemos ir além e dizer que as imagens do inconsciente expressadas pelo processo criativo não só levam à consciência do estado psíquico como também funcionam como processo curativo. Segundo Santos:

O surgimento de uma “neurose” ou “psicose” acontece com a finalidade de restabelecer o equilíbrio psicológico perdido em alguma situação extrema, ou num momento de crise: “O médico não deve jamais perder de vista o seguinte: as doenças são processos normais perturbados e nunca *entia per se*, fotafod fr uma psicologia autônoma”. Além disso, “estar louco”, é uma concepção extremamente relativa. Estar louco é um conceito social, explica Jung (SANTOS, 2008, p. 71).

É importante ressaltar a pesquisa de Santos e sua compreensão da loucura à luz da Psicologia Analítica. O desajustamento psíquico faz parte da reestruturação da psique em busca da sua condição originária que é ser saudável.

Pela terapêutica de Nise da Silveira vimos no processo de seus pacientes a cristalização dos afetos por meio do desenvolvimento de símbolos da mitologia, da religião, que de alguma maneira ocupavam em suas pinturas e esculturas transitórias diversos estados de ser. Suas práticas vão ao encontro das Performances Culturais na medida em que propiciam por meio do processo criativo/terapêutico a reintegração, transformação, isto porque reestruturam a psique mediante a criação e elaboração psíquica dos símbolos. O que podemos denominar como reestruturação do self, si mesmo.

Na fase de proposições e como arteterapeuta, Lygia Clark utilizou símbolos, os objetos relacionais. A experimentação que promovia vivências a seus espectadores e, posteriormente aos clientes, pode ser compreendida como processo criativo, isto porque o inconsciente se submetia a reativações constantes de vivências. No âmbito das Performances Culturais, o trabalho de Lygia se insere no contexto de tornar a arte uma força motriz que modifica comportamentos, pois reinsere os símbolos nos sujeitos, tornando-os conscientes daquilo que sentem e percebem em todo o processo criativo/terapêutico por meio do self, corpo inteiro.

O processo criativo pode ser considerado então, como um ritual de cura? A ação dos símbolos sobre nós evidencia a transformação terapêutica ocorrida:

Há certamente sonhos *divinamente* inspirados, cuja interpretação ele deixa inteiramente ao especialista em sonhos. Mas quando há as influências *naturais* pelas quais a alma percebe a condição corpórea e assim se torna um sistema higiênico que funciona da seguinte maneira: à medida que o sonho simplesmente repete o que aconteceu durante o dia, o corpo está obviamente em ordem. Mas quando as representações do sonho discordam e conflitam as coisas semelhantes, significa desordem no corpo (MEIER, 1999, p. 134).

A interpretação dos sonhos realizada por Jung foi de fundamental importância para compreender o sonho como um processo, ritual, que causa em nós transformações psíquicas. O processo criativo acompanhado por Nise permitiu que fosse possível conjecturar no mundo das imagens a subjetividade, campo de pouquíssima investigação na psiquiatria até os dias de hoje.

Podemos dizer que as reflexões acerca do sonho como instrumento de conhecimento da alma denotam uma preocupação muito antiga sobre a psique. Desde os filósofos antigos até Jung, é visível a importância e o destaque em problematizar as variadas formas de expressão das vivências humanas.

Propomos até aqui uma discussão sobre os processos criativos tratados dentro da área de performances culturais. Entretanto, a questão fundamenta-se tendo como base os preceitos de Jung e suas contribuições para a temática.

Jung via o chamado “mal do século”, a depressão, a infelicidade, o embotamento, a automatização e a alienação da natureza e da vida, como perda do significado que ligava o homem a uma realidade maior e transcendente. Ele afirmou que o materialismo e o racionalismo contribuíram para a negação do lado transcendente da psique e a alienação de suas raízes mais profundas. Por isso, Jung incluiu na sua meta terapêutica o resgate do sentido espiritual perdido, pois só assim seria possível a busca do sentimento de plenitude, de totalidade, e de pertencer a uma realidade transcendente

que só a ligação com o *self* pode dar, a experiência do processo de individuação (CAVALCANTI, 2000, p. 158).

A experiência com o transcendental, o simbólico ou *numinoso*, como aponta Jung é imprescindível para a relação do homem com as profundezas da psique. A busca da psicologia junguiana e dos processos criativos é a individuação, conceito discutido anteriormente, a reintegração do sujeito, reestruturação do seu *self* para que possa inteirar-se novamente. O ritual terapêutico da arte permite a religação do homem com a sua própria natureza íntima, com o seu divino, em sua totalidade.

A experiência do processo de individuação pode ser interpretada no ritual de cura pela manifestação dos símbolos do inconsciente pessoal, visto que os símbolos são universais e habitam, a priori, o inconsciente coletivo. São pelas formas de fazer ver as imagens que Nise e Lygia superaram a questão da doença mental. Isso denota a total relação do inconsciente trabalhado por elas com a perspectiva junguiana.

O processo criativo completamente calcado nas imagens universais revela que somos e estamos vinculados aos arquétipos na própria condição humana. Ora pela pintura, outrora pelo corpo, não obstante surgem nos experimentos a importância do afeto e da criação coletiva. O que em momento algum se distancia da íntima subjetividade de cada um daqueles que vivenciou o processo. De forma singular a plural, Lygia e Nise condensam-se nas Performances Culturais.

“Os símbolos trazem para os indivíduos a possibilidade de conhecer, compreender, refazer, recuperar, recordar, reparar estruturas e transcender” (PHILIPPINI, 2008, p. 16). A arteterapia e a terapêutica ocupacional proporcionam caminhos de expressividade, mediadas por símbolos, levam luz ao inconsciente em busca de alargar a consciência da vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa tese se propôs a investigar o processo criativo como ato terapêutico à luz dos trabalhos de Lygia Clark e Nise da Silveira tendo como fundamento-base a Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung. É visível a correlação entre os experimentos e proposições de Lygia com a terapêutica ocupacional de Nise. Aliás, o Movimento Neoconcretista surge logo após a proposta rebelde de um trabalho artístico com os denominados loucos que habitavam o Hospital de Engenho de Dentro.

Sabemos que foram vários os críticos de arte e artistas que se influenciaram com os trabalhos terapêuticos de Nise, na contramão de uma psiquiatria violenta e indiferente às questões humanas ela revolveu seus pacientes ao contexto do inconsciente. De um modo diferente, mas com viés também humano, Lygia Clark despertou na arte o convívio do espectador com o processo de desmembramento da criação.

Partia-se dali duas grandes enfrentadoras de um determinismo científico e de uma vanguarda tradicional no campo da expressão humana. Criavam uma nova vanguarda, todos dessa época abandonaram a rigidez na arte e se apoiaram numa concepção existencialista, fenomenológica, junguiana.

Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Abraham Palatnik, Hélio Oiticica, Lygia Pape, todos esses companheiros de Lygia Clark no novo movimento artístico se encantaram quando avistaram as artes dos pacientes de Nise da Silveira pela primeira vez no Museu de Imagens do Inconsciente em meados de 1946. Abraham Palatnik soltou:

Quando eu cheguei lá, no ateliê de pintura, fiquei chocado com aquilo, as obras eram de uma densidade, cores, e eu comecei logo a me questionar, a minha atuação era de estímulos externos e eu senti que aquilo não tinha nada de externo (PALATNIK apud SILVA, 2006, p. 77).

As palavras de Palatnik refletem bem o espanto do grupo de artistas que passou a apoiar Nise, em especial Almir Mavignier. Esse elo entre a terapêutica de Nise e a arteterapia que Lygia desenvolveu posteriormente partiu da arte. O espanto surgido em meio aos que pintavam de forma concreta fez com que essas formas de expressões dessem lugar ao vazio, ao primitivo e ao inconsciente coletivo em cada um daqueles que foram resumidos à loucura. Mas que loucura é esta que faz pintar coisas tão grandiosas?

Lygia Clark com o seu papel de propositora nos convoca a pensar o estado da arte em tempos sombrios e emite sua nova concepção, chamada também de loucura em meio à vanguarda tradicional, a artista denomina a sua experimentação como magia. A criação de símbolos imagetivamente despertados pela consciência e pelos seus sonhos dobrou-se sob um novo lugar, o qual todos estavam abertos a conhecer, mas ainda não teriam descoberto sua origem, o inconsciente.

A discussão aqui busca emergir de um processo que chamamos ritual, porque toda produção e criação até então nos levou a esse ponto. Àquele que Schechner e Turner nos demonstra de forma clara, mas que antes da racionalidade para compreendê-lo é preciso, antes de tudo, vivenciá-lo.

Frente às dicotomias corpo-psique, ciência-arte, teremos sempre o breve e irracional espanto de Palatnik diante da potencialidade do inconsciente profundamente estudada por Jung:

Do mesmo modo que o corpo humano é um agrupamento completo de órgãos, cada um o termo de longa evolução histórica, também devemos admitir na psique organização análoga. Tanto quanto o corpo, a psique não poderia deixar de ter sua história (JUNG apud SILVEIRA, 1992, p. 15).

É nesse sentido e por ele que esse trabalho se desenvolveu. Não bastasse a Filosofia para empreender essa árdua tarefa, Jung foi além e descortinou os mistérios do espírito, entre o visível e o invisível, título de uma das mais belas obras do fenomenólogo Merleau-Ponty. O psiquiatra suíço saltou da consciência para as raízes mais profundas, aquilo que o francês tentou denominar como fundo inumano na sua fenomenologia sobre a percepção humana se revela por inconsciente coletivo.

Nesse trabalho enunciamos a trajetória e obra da artista mineira, a genealogia de suas proposições e experimentações a fim de compreender em que medida o seu trabalho carrega elementos simbólicos para a construção de um processo criativo que pode ser elaborado a partir do sujeito que vivencia relações com os objetos. Partimos do Movimento Neoconcreto para entender o panorama brasileiro no campo das artes e suas contribuições para a arteterapia, tendo como ponto central a correspondência com a Psicologia Analítica. Para tal, nos detemos também à discussão da História e crítica da arte a fim de entender os movimentos realizados por Lygia, à relação corpo-objeto, e, sobretudo, às reativações inconscientes da artista no ato da criação.

Ademais, na tentativa de alcançar uma aproximação com os trabalhos realizados por Nise da Silveira, realizamos uma lembrança dos passos da psiquiatra para a realização de um novo campo, a Terapia Ocupacional.

Vislumbramos a partir de suas discussões acerca da Esquizofrenia, uma discussão sobre os processos criativos e da importância do afeto catalisador. Ainda, trazemos à tona conceitos junguianos que se fazem presentes em toda a produção de Nise e que, sobretudo, se reverberam na arte de seus pacientes esquizofrênicos por meio das imagens.

Na concepção do processo criativo como ato terapêutico, temos uma perspectiva de penetração da *Estruturação do self nos Inumeráveis estados do ser* na reflexão. Apontamos a ligação entre as sessões terapêuticas de Lygia Clark e o campo das imagens esmiuçado por Nise da Silveira. Desta forma, passamos de estruturas intelectuais para formas de expressão condicionadas ao sujeito e mediadas por experimentações. A relação entre o corpo e os objetos relacionais, e a transitoriedade nos processos inconscientes deram margem a essas discussões baseadas na obra de Jung.

Às Práticas terapêuticas como atos performáticos, demos nome ao que pretendemos desde o início, pois consideramos os processos de Lygia e Nise como atos performáticos, isto porque a discussão nos levou ao conceito de ritual. A fim de compor toda vivência criativa como possibilidade de ser performance, o processo criativo dispõe disso devido suas características elementares e potencialidades coletivas.

Ao pensarmos Jung e todo o aparato teórico que buscamos compreender cuidadosamente e entrelaçar ao nosso propósito inicial, não foi possível deixar de perceber o teor filosófico que remonta todas as aproximações e tentativas de explanação contidas no processo.

A área Performances Culturais nos apresenta a necessidade de expandir conceitualmente as aplicações de suas temáticas, tendo em vista a facilidade com que caminha por outras vertentes do saber. Não obstante, ainda nos insere em diversos contextos conferindo inúmeras possibilidades de reflexão e ação.

Aqui chegamos à questão do processo criativo como ritual, para isso, remontamos a discussão inicial a partir de Schechner e Turner. Este propósito gera possibilidades do pensar e do experimentar que reverberam sob a seguinte pergunta:

É possível pensar o processo criativo, terapêutico, como ritual de cura? Essa é uma questão que somente as Performances Culturais podem responder.

Enquanto isso buscamos correlacionar as Performances Culturais à Psicologia Analítica, em especial aos vislumbres que conferimos às práticas de Lygia Clark e Nise da Silveira. É importante ressaltar que cada prática terapêutica é um ato performático, porque realiza intervenções no inconsciente e gera transformações nos sujeitos que vivenciam essas ações propostas.

Ação e transformação, dois pilares fundamentais presentes nas práticas terapêuticas pensadas à luz da Psicologia Analítica. No processo criativo muitas nuances aparecem, dentre elas o inconsciente da artista, do espectador, do cliente, do proponente, do terapeuta, todos dentro da experiência do ritual.

O processo criativo como ato terapêutico é um ritual, porque se estabelece desde um momento primeiro direcionado a transformar algo, propor à consciência o entendimento do inconsciente, e com ele projetar inúmeras formas de ver a si mesmo e o mundo. Também porque se dispõe a transportar por meio das imagens e com elas subsidiar uma série de emoções não compreendidas.

A perspectiva apontada até aqui nos leva à confirmação de que Nise e Lygia se aproximam da Psicologia Analítica, cada qual num processo de desenvolvimento de práticas. Essas práticas pensadas como atos performáticos constituem uma possível nova temática para reflexão dentro das Performances Culturais. Não obstante, o espaço e o lugar nos quais Lygia Clark se entrelaçam é o entrelugar das Performances Culturais.

A proposta de finalização desse trabalho vislumbra novos estreitamentos teóricos que possam promover novas reflexões e ações. Para tal, denominamos de atos performáticos toda e qualquer ação terapêutica e passível de ser um instrumento de cura, desde que se instaure como processo criativo. Afinal, para Jung, o processo criativo como ato terapêutico é um ritual de cura.

REFERÊNCIAS

Obras de Jung

- JUNG, Carl. **Fundamentos da Psicologia Analítica**. Editora Vozes, 2a ed, 1996.
- JUNG, Carl. **Memórias, Sonhos, Reflexões [1964]**. Editora Nova Fronteira, 3a ed, 1996b.
- JUNG, Carl. **O Homem e seus Símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho. 2a ed. Editora Nova Fronteira, 2008.
- JUNG, Carl. **Psicologia e Alquimia**. Editora Vozes, 2a ed, 1994.
- JUNG, Carl. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Editora Vozes, 2a ed, 2000.
- JUNG, Carl. **A natureza da psique**. Tradução: Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. 5a ed. Editora Vozes, 2000.
- JUNG, Carl. **Símbolos da transformação**. Editora Vozes, 5a, 2013.
- JUNG, Carl. **O espírito na arte e na ciência**. Editora Vozes, 3a, 1985.
- JUNG, Carl. **O eu e o inconsciente**. Editora Vozes, 4a, 2018.
- JUNG, Carl. **Ab-reação, análise dos sonhos e transferência**. Editora Vozes, 5a, 2018.
- JUNG, Carl. **A prática da psicoterapia**. Editora Vozes, 4a, 2019.
- JUNG, Carl. **A vida simbólica**. Editora Vozes, 3a, 2013.
- JUNG, Carl. **Estudos alquímicos**. Editora Vozes, 2a, 2003.

Outras obras

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: Itinerário crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Abril Cultural, 1974, (Coleção Os pensadores).
- BRASIL (2001). **Lei n. 10.216 (2001, 6 de abril)**. Dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental. Brasília, DF.
- BORTOLON, Flavia Jakemiu Araujo. **A nostalgia do corpo: a construção do corpo na obra de Lygia Clark**. Dissertação de mestrado, Ufpr, 2015.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
CAVALCANTI,

CHAUI, Marilena. **Experiência do Pensamento: Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 22ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CLARK, Lygia. **Objetos relacionais**. In: acervo Lygia Clark, 1978.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

CLARK, Lygia. **Arte Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

CLARK, Lygia. **A propósito da magia do objeto**, 1965. **Nós somos os propositores**, 1968. **Caminhando**, 1964. **Estamos domesticados?**, 1964 . In: Associação cultural Mundo de Lygia.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark: a coragem e a magia de ser contemporâneo**. Entrevista concedida ao jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1971. Caderno especial.

CLARK, Lygia. Encontro de Lygia com psicoterapeutas (entrevista). In: DISERENS, Corinne; ROLNIK, Suely (orgs.). **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopra**. Catálogo de exposição organizada pelo Musée des Beaux-Arts de Nantes, França (8 de outubro a 31 de dezembro de 2005) e pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil (25 de janeiro a 26 de março de 2006), com curadoria de Suely Rolnik e Corinne Diserens. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. Disponível em:
<http://www.lygiacklark.org.br/defaultpt.asp>.

CLARK, Lygia. **Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Lygia Clark**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

DAWSEY, John. **Victor Turner e antropologia da experiência**. In: Cadernos de campo, n. 13: 163-176, 2005.

DIDI-HUBERMAN, G. (2010). **O que vemos, o que nos olha** (2a ed.) São Paulo, SP: 34.

DIONÍSIO, Gustavo Henrique. **Museu de Imagens do Inconsciente: considerações sobre sua história**. In: Psicol. cienc. prof. vol.21 no.3 Brasília Sept. 2001.

FREUD, Sigmund. **Interpretação dos Sonhos** – vol.VII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

GULLAR, Ferreira. **Relâmpagos [dizer o ver]**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

GULLAR, Ferreira. **Os inumeráveis estados do ser**. Artigo publicado na Folha de São Paulo, 2009.

HOLANDA, Adriano Furtado; SCHLEDER, Karoline Stoltz. **Nise da Silveira e o enfoque fenomenológico**. Rev. Abordagem, Gestalt. vol.21 no.1 Goiânia jun. 2015

LABERGE, S. **Sonhos lúcidos**. São Paulo: Siciliano, 1990

LÉVI-STRAUSS. **O pensamento selvagem**. São Paulo, 1989.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Seleção de ensaios organizados por Zeca Ligiéro; Tradução [Augusto Rodrigues da Silva Jr.et al.]. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

MALUF, Daniela Pinotti. **Lygia Clark e Merleau-Ponty: Paralelos**. Dissertação de mestrado, Unicamp, 2007.

MANNARINO, Ana de Gusmão. **Amílcar de Castro e a página neoconcreta**. 147 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MEIER, Carl A. **Sonho e ritual de cura: incubação antiga e psicoterapia moderna**. São Paulo: Editora Paulus, 1999.

MATESCO, Viviane. **Corpo: identidades, memórias e subjetividades**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

MELO, Walter. **Nise da Silveira**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

MELLO, Luiz Carlos. **Nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatra rebelde**. Rio de Janeiro: Automática edições, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MILLIET, Maria Alice. **“Lygia Clark: obra-trajeto”**. São Paulo, EDUSP, 1992.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

OLIVEIRA, Patrícia Fonseca; MELO, Walter; SILVA, Marcos Vieira. **Afetividade, liberdade e atividade: o tripé terapêutico de Nise da Silveira no Núcleo de**

Criação e Pesquisa Sapos e Afogados. Pesqui. prá. psicossociais vol.12 no.1 São João del-Rei jan./março 2017.

OTTO, Cinthia Elizabeth. **Lygia Clark e a Arte-Terapia: A Arte pela Arte.** Artigo desenvolvido como prática reflexiva no Programa de Formação Continuada com ênfase em Arte Terapia. Faculdades Itecne, Cascavel, Pr, Brasil. 2009 – 2010.

PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em Crise.** São Paulo: Perspectiva. 1986.

PEDROSA, Mário. **Arte, forma e personalidade.** São Paulo: Kairós, 1979.

PHILIPPINI, Ângela. **Para entender Arteterapia: Cartografias da coragem,** 4ª ed. Rio de Janeiro: Wak, Ed., 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** In: Urdimento, Revista de estudos em Artes.

ROLNIK, Suely. **Por um estado de arte. A atualidade de Lygia Clark.** In: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 456-467.

ROLNIK, Suely. **Afinal, o que há por trás da coisa corporal?** Revista PucSp, 2012.

ROLNIK, Suely. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. IN: DISERENS, Corinne; ROLNIK, Suely (orgs.). **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro.** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

SANTOS, Nádia Maria Weber; REINATO, Eduardo José; CAMARGO, Robson Corrêa de (Orgs.). **Performances Culturais, volume 2: Memória e Sensibilidades** [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

SANTOS, Nádia Maria Weber. **Histórias de sensibilidades: espaços e narrativas da loucura em três tempos (Brasil, 1905/1920/1937).** Editora: UFRGS, 2008.

SANTOS, Nádia Maria Weber. **Imagem do sentido: psicologia analítica e arteterapia, uma relação fértil.** In: Terapias expressivas ou arteterapia: vivências através da arte, Orgs: Blauth, Lurdi; Wosiack, Raquel Maria Rossi. Novo Hamburgo: Feevale editora, 2006, p. 35-46.

SANTOS, Nádia Maria Weber. **Arte, loucura e instinto criativo: incursões na psicologia analítica.** In: Blauth, Lurdi; Wosiack, Raquel Maria Rossi. (Orgs.) Hamburgo: Feevale editora, 2007, p. 9-22

SANTOS, Nádia Maria Weber. **Loucura e sanidade psíquica, duas faces do desenvolvimento humano – alguns aspectos historiográficos (Brasil, 1808-2008).** In: Saúde e Desenvolvimento Humano, v. 1, n. 1, p. 61-72, 2013.

SCHECHNER, Richard. **Between theater e anthropology**. University of Pennsylvania, 1985.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. Routledge Classics, 2003.

SCHECHNER, Richard. “**O que é performance?**”. O Percevejo, ano 11, 2003, n. 12, p. 25 a 50.

SCHECHNER, Richard. **Performers e Espectadores: Transportados e Transformados**. In Revista Moringa Artes do Espetáculo. Vol 2. N1 (2011).
Silva, José Otávio Motta Pompeu. **A psiquiatra e o artista: Nise da Silveira e Almir Mavignier encontram as imagens do inconsciente**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

SILVEIRA, Nise da. **O mundo das imagens**. São Paulo: Ática, 1992.

SILVEIRA, Nise da. **Emoção de lidar**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

SILVEIRA, Nise da. **Imagens do inconsciente**. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

SILVEIRA, Nise da. **Os inumeráveis estados do ser: 40 anos de experiência em terapêutica ocupacional**. IBM Brasil, 1986.

SILVEIRA, Nise da. **Jung: vida e obra**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SILVEIRA, Nise da. **Cartas a Spinoza**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

SILVEIRA, Nise da. **A esquizofrenia em imagens**. In: Ferreira, Martha Pires. (Org.). *Senhora das Imagens Internas: escritos dispersos de Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

WADI, Yonissa Marmitt (org). **Narrativas sobre loucuras, sofrimentos e traumas**. Curitiba: Máquina de Escrever, 2016.

WANDERLEY, Lula. **O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico, e o Objeto Relacional de Lygia Clark**. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

Sites

<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/nise-da-silveira/arte-e-psiquiatria/>

<http://www.ccms.saude.gov.br/nisedasilveira/preservacao-memoria.php>

<http://www.ccms.saude.gov.br/cinquentenariodomuseu>

<https://portal.lygiaclark.org.br>

Vídeos

BBC. **Jung Face to Face**. 40 min. Londres, 1959

CARNEIRO, Mário. **Lygia Clark: Memória do corpo**. Documentário. MEC-SEP-FUNART-INAP

BERLINER, Roberto. Nise - **O Coração da Loucura**. Produção de Rodrigo Letier e Lorena Bondarosvsky. 109min. 2016

HIRSZMAN, Leon. **Imagens do Inconsciente**. 205min. 1983-86