



CORPO-ESCULTURA

Um diálogo entre Eu e o Outro



Universidade de Brasília

Departamento de Artes Visuais

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE - MESTRADO

LINHA DE PESQUISA: POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS

PRITAMA MORGADO BRUSSOLO

CORPO-ESCULTURA:

Um diálogo entre Eu e o Outro

BRASÍLIA

2011

PRITAMA MORGADO BRUSSOLO

CORPO-ESCULTURA:
Um diálogo entre Eu e o Outro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte, do Departamento de Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na Linha de Poéticas Contemporâneas.

Orientador:

Prof.^a Dr. Nelson Maravalhas Jr.

Co-orientadora:

Prof.^a Dr.^a Tania Cristina Rivera

BRASÍLIA
2011

B912c Brussolo, Pritama Morgado.

Corpo-escultura : um diálogo entre Eu e o Outro/
Pritama Morgado Brussolo. Brasília: PPG - Arte, 2011.
155 p.

1. Arte. 2. Psicanálise. 3. Corpo humano.
4. Esquizofrenia. I. Título.

CDD 150.195

Catálogo na fonte: Carolina Perdigão CRB1-1898



Universidade de Brasília

Departamento de Artes Visuais

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE - MESTRADO

LINHA DE PESQUISA: POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS

PRITAMA MORGADO BRUSSOLO

CORPO-ESCULTURA:

Um diálogo entre Eu e o Outro

Comissão examinadora:

Prof. Dr. Nelson Maravalhas Jr. (UNB-VIS)

Presidente

Prof. Dr. Pedro de Andrade Alvim (UNB-VIS)

Titular

Prof^a. Dr.^a Cristiane Ferreira Mesquita - (PPG - Anhembi Morumbi)

Titular

Prof. Dr. Emerson Dionisio de Oliveira (UNB-VIS)

Suplente

Dedico

À minha avó, Olga Ferreira, e sua mãe, Corinta de Oliveira,
pela memória que pode ser sentida através das coisas,
que perpassa o tempo e nos traz a lembrança
de que a vida continua.

Agradecimentos

Ao Mar de Navalhas, que me orientou a cada passo deste trabalho e me fez acreditar que eu era capaz e
A Tania Rivera, pelo suporte poético e psicanalítico.

À minha querida mãe, pelo suporte no qual, muitas vezes, pôde me oferecer um “ambiente suficientemente bom”.
Ao Samuel, pelo seu amor incondicional, e ao Rafael, pela inspiração.

A Sandra Baccara, que me acolheu nos momentos mais difíceis e importantes e que continua me acolhendo.

A Renata Homem, pela diagramação, incentivo, amizade, e, principalmente, companheirismo.

A Raquel Nava, pelo vídeo, legendas e amizade contínua.

A Mariana Botão pelo *Abstract* e pelos conselhos fraternos.

Ao Serginho, pelas conversas íntimas, e

Aos amigos, que me deram roupas, ideias e amizade: Carol Galli, Marcio Ito, Renata Homem, Raquel Nava, Denise Dias e Taigo Meirelles.

Ao Leonardo Rodrigues pela paciência de me ajudar durante esses dois anos.

A Cristiane Mesquita, pela sua disposição em se fazer presente.

A Rose, pela sua amorosidade, e a Kátia, por toda ajuda que me deu no ISM.

Às Estagiárias Lorena e Hildete, pelo gás do dia a dia.

A todos os meus pacientes, pelo olhar, pelo sorriso, pela troca, pela sinceridade e pelo simples fato de existirem: Samuel, Noemi, Wanderson, Carliene, Luís Enrique, Henrique, Alfredo, Ana Maria, Cláudia Regina, Diego, Simone, Doralice, Edson, Eládio, Érika, Greg, Hugo, Késia, Lidineide, Marcos Mariano, Maria Augusta, Maria Clarice, Marlene de Andrade, Mirelle, Regina, Ronald, Washington, Vilma e Zé Roberto.

E, por último, mas não menos importante, a meus orixás!

“[...] as coisas que ela tocou a cada dia e conservou em seu contexto próprio,
pelo ato de manipulá-las, começam a adquirir vida própria:
uma vida própria louca e terrível.
Seus vestidos vestem agora seus próprios eus.”

(*Stallybrass*, 2000)

RESUMO

O desenvolvimento desta dissertação começou com a possibilidade de promover a interação entre arte contemporânea e a psicanálise. Assim, me inspirei no trabalho da artista Lygia Clark, os *Objetos Relacionais*, para criar oficinas com os pacientes diagnosticados com esquizofrenia, e durante dois anos estive com eles para mimetizar e apropriar dos elementos formais de suas produções espontâneas. Para fundamentar a parte teórica, utilizei o Simbolismo como uma tentativa de acessar o “primitivo”, e, ainda, utilizei os fundamentos da psicanálise para apresentar um procedimento para examinar as produções dos pacientes através da análise de elementos visuais e verbais da sua obra. Por último, apresento minha produção artística criada a partir dessa pesquisa: *corpos-esculturas*.

Palavras-chave: Mimese. Apropriação. Lygia Clark. Pacientes diagnosticados com Esquizofrenia. Corpo-Escultura.

ABSTRACT

The development of this dissertation started with the possibility of promoting the interaction between contemporary art and psychoanalysis. Therefore, I was inspired by Lygia Clark's work, *Relational Objects*, in creating workshops for patients diagnosed with schizophrenia, and for two years I have been with them to make mimesis and to appropriate on the formal elements of their spontaneous productions. To underlie the theoretical part, I used Symbolism as an attempt to access the "primitive", and also used the foundations of psychoanalysis to come up with a procedure to examine the productions of patients by analyzing their work's visual and verbal elements. Finally, I present my artistic production originated by this research: *body-sculptures*.

Keywords: Mimesis. Appropriation. Lygia Clark. Patients with Schizophrenia Diagnosed. Body-Sculptures.

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

- Ilustração 1 - *Repose* (1881) - Max Klinger
- Ilustração 2 - *Mahana No Atua* (1894) - Paul Gauguin
- Ilustração 3 - *La Vague Violette* (1895) - George Lacombe
- Ilustração 4 - *Deux dossiers* (1890) - Paul Ranson
- Ilustração 5 - *Bretonnes avec algues* (1892) - Émile Bernard
- Ilustração 6 - *Me abra* (2010) - Pritama Brussolo
- Ilustração 7 - *Paraíso 1: Os guardiões* (2010) - Pritama Brussolo
- Ilustração 8 - Instituto de Saúde Mental (2009)
- Ilustração 9 - Casa do Barro (2009)
- Ilustração 10 - *Objeto Relacional* (1976) - Lygia Clark
- Ilustração 11 - Distribuição dos materiais nas mesas da Casa do Barro (2010)
- Ilustração 12 - *Eu, mim mesma* (2010) - Pritama Brussolo
- Ilustração 13 - *Sem título* (2010) - "Mulher do Pato"
- Ilustração 14 - *Sem título* (2010) - "Mulher do Pato"
- Ilustração 15 - *Sem título* (2010) - "Menina Abstrata"
- Ilustração 16 - *Quando é que a natureza fala?* (2010) - "Mulher Natureza"
- Ilustração 17 - *Filho de Abraão* (2010) - "Mulher do Pato"
- Ilustração 18 - *Sem título* (2010) - "Mulher Heroika"
- Ilustração 19 - *Desenho Desconhecido* (2009) - "Menino Espada"
- Ilustração 20 - *Sem título* (2010) - "O Criador dos Mundos"
- Ilustração 21 - *Sagrados Coração de Jesus* (2009/2010) - "Jesus, Minha Casa e Eu" .
- Ilustração 22 - *Sem título* (2010) - "Jesus, Minha Casa e Eu"
- Ilustração 23 - *Sem título* (2009) - "Menina Bela"
- Ilustração 24 - *Sem título* (2009) - "Menina Bela"

Ilustração 25 - *Sem título* (2010) - "Menina do Desenho Importante"

Ilustração 26 - *Sem título* (2009) - "Esqueletóide"

Ilustração 27 - *Esqueletóide* (2009) - "Esqueletóide"

Ilustração 28 - *Sem título* (2010) - "Esqueletóide"

Ilustração 29 - *Sem título* (2009) - "Esqueletóide"

Ilustração 30 - *Sem título* (2010) - "Mar de Leme"

Ilustração 31 - *Este desenho é muito importante* (2010) - "Menina do Desenho Importante"

Ilustração 32 - *Espelho vaziln* (2009) - "Homem pequeno"

Ilustração 33 - *Sem título* (2010) - "Menina Maçã"

Ilustração 34 - *Sem título* (2009/2010) - "Poeta"

Ilustração 35 - *Sem título* (2010) - "Esqueletóide"

Ilustração 36 - *Sem título* (2010) - "Esqueletóide"

Ilustração 37 - Banca na Torre de TV onde o "Poeta" trabalha (2009)

Ilustração 38 - *Sem título* (2010) - "Esqueletóide"

Ilustração 39 - *Sem título* (2010) - "Esqueletóide"

Ilustração 40 - *Sem título* (2010) - "Cigana das Cobras"

Ilustração 41 - *Sem título* (2010) - "Cigana das Cobras"

Ilustração 42 - *Sem título* (2010) - "Cigana das Cobras"

Ilustração 43 - *Sem título* (2010) - "Cigana das Cobras"

Ilustração 44 - *Sem título* (2006) - "Poeta"

Ilustração 45 - Formas desenhadas por mim no início do processo (2009)

Ilustração 46 - Formas recortadas em processo de seleção (2009)

Ilustração 47 - Tecidos em processo de tingimento (2009)

Ilustração 48 - *Diálogo Eu-Tu* (2010) - Pritama Brussolo

Ilustração 49 - *Cobra Imperatriz* (2010) - Pritama Brussolo

Ilustração 50 - *Diálogo Eu-Tu* (2010) - Pritama Brussolo

Ilustração 51 - *Eu, mim mesma* (2010) - Pritama Brussolo

Ilustração 52 - Corpo-escultura com o objeto "Arranjo de casamento" acoplado (2010)

Ilustração 53 - Bolinhas de gelatina em processo de hidratação (2009)

Ilustração 54 - Ossos utilizados para a confecção dos corpos-esculturas (2010)

Ilustração 55 - Esqueleto de um sapo e de um inseto (2010)

Ilustração 56 - Colar de dentes (2010) - Pritama Brussolo

Ilustração 57 - *Sem título* (2010) - "A Mulher que Engoliu sua Chave"

Ilustração 58 - *Open Me* (2010) - Pritama Brussolo

Ilustração 59 - Apêndice no corpo-escultura (2010)

Ilustração 60 - *Outro-que-não-o-eu* (2010) - Pritama Brussolo

Ilustração 61 - *Spiral Woman* (2003) - Louise de Bourgeois

Ilustração 62 - *Híbrido Corporativo* (2009) - Julia Csekö

Ilustração 63 - *Série Híbridos* (2009) - Julia Csekö

Ilustração 64 - *The Sea and the Mountains: Juju 1* (2004) - Janaína Tschäpe

Ilustração 65 - *Livia 2* (2002) - Janaína Tschäpe

Ilustração 66 - Processo de construção dos manequins (2010)

Ilustração 67 - Exposição "Pele e Osso"

Ilustração 68 - Exposição "Pele e Osso"

Ilustração 69 - *Oferenda a Omulu* (2010) - Pritama Brussolo

Ilustração 70 - Cena final do Vídeo *Lou:cura* (2010) - Pritama Brussolo e Raquel Nava

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1 - SIMBOLISMO	05
1.1 CAMINHANDO EM DIREÇÃO AO MUNDO INTERIOR	05
1.1.1 Analogias entre o “primitivo” e a loucura	09
1.1.2 Cloisonismo: pintura decorativa, abstrata e sintética	17
1.2 TEORIA DA EQUIVALÊNCIA: EQUIVALENTES PICTÓRICOS E EXPRESSIVOS.....	25
CAPÍTULO 2 - PROCESSO CRIATIVO DO OUTRO	29
2.1 AS ETIOLOGIAS DO SOFRIMENTO PSÍQUICO	33
2.2 SINTOMAS: ANGÚSTIA DE UMA NOVA REALIDADE	38
2.3 ATUAÇÃO NO CAMPO DO OUTRO	41
2.3.1 Relação com o outro.....	45
2.3.2 Pretensão de cura.....	48
2.3.3 Produção plástica espontânea	56
2.4 ANÁLISE DOS ELEMENTOS VISUAIS E VERBAIS.....	63
2.4.1 Reflexo de mim mesma	64
2.4.2 Análise de procedimentos	66
CAPÍTULO 3 - TRABALHO POÉTICO.....	91
3.1 IMITAÇÃO CRIADORA	91
3.2 AQUILO QUE É DO OUTRO, É MEU	93
3.2.1 Apropriação com Oswald de Andrade.....	93
3.2.2 Apropriação com cunho psicanalítico.....	95
3.2.3 Apropriação com Richard Wollheim	98
3.3 CORPO-ESCULTURA	99
3.3.1 Apropriação de elementos: formas, cores, tecidos e texturas	100
3.3.2 Apropriação de memórias: em busca pelos materiais sensoriais	109
3.3.3 Corpo-escultura: pele e osso	116
3.3.4 O ato de expor.....	127

IN-CONCLUSÃO	133
REFERÊNCIAS	137
ANEXOS	143
ANEXO A - FOLHA DE ROSTO PARA PESQUISA ENVOLVENDO SERES HUMANOS	144
ANEXO B - PARECER COMPLEMENTAR III	145
ANEXO C - TERMO DE CONCORDÂNCIA	146
ANEXO D - PARECER Nº 159/2009	147
ANEXO E - CARTA Nº 178/09 - CEP/SES	148
ANEXO F - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	149
ANEXO G - DECLARAÇÃO DE RESPONSABILIDADE DOS PESQUISADORES E DE QUE OS DADOS DEVEM SER TORNADOS PÚBLICOS	150
ANEXO H - VÍDEO DA EXPOSIÇÃO "PELE E OSSO"	151

INTRODUÇÃO

“A desconstrução seria a possibilidade de se abrir para o outro.”

(Greiner, 2005)

O trabalho de Lygia Clark (1920-1988), pintora e escultora carioca me acompanha há alguns anos, posto que desde minha graduação tenho pesquisado sobre ela, sobre sua trajetória e sobre as possibilidades que suas criações perpassam por um novo território, onde clínica e arte estão em diálogo. Não posso deixar de dizer que ela é fundamental para esta pesquisa, como minha grande inspiradora, pois foi em função dela e de seu trabalho que cheguei ao mestrado.

Lygia Clark inicia seus estudos artísticos em 1947. Em 1954 ela se integra ao Grupo Frente¹, quando elege o ritmo, o espaço e a materialidade como elementos fundamentais para o seu trabalho. O rompimento do espaço representacional em sua trajetória agia no sentido da quebra do estatuto vigente, dos esquemas formais dominantes e liberava o artista para uma experimentação de forma mais efetiva. Em 1959, a artista plástica se junta a I Exposição de Arte Neoconcreta, sendo uma das fundadoras do Grupo Neoconcreto, ao lado de Ferreira Gullar e outros, que pedia a restituição do valor da intuição, da expressão e da subjetividade.

Sua obra, por volta de 1964, caminha em direção à tridimensionalidade e à relação entre artista e espectador chega a um novo limite. Inicia uma nova poética, na qual os trabalhos são voltados para o corpo, apresentados por proposições sensoriais. “Em 1972, é convidada a ministrar um curso sobre comunicação gestual na Sorbonne. Suas aulas eram verdadeiras experiências coletivas apoiadas na manipulação dos sentidos, transformando estes jovens em

¹ O Grupo Frente, sob a liderança do artista carioca Ivan Serpa, um dos precursores da abstração geométrica no Brasil, abre sua primeira exposição em 1954, e participam da mostra apresentada pelo crítico Ferreira Gullar, os artistas Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vicent Ibberson, a maioria alunos ou ex-alunos de Serpa nos cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ).

objetos de suas próprias sensações”². De volta ao Brasil, em 1976, ela muda a característica de seu trabalho, reafirmando o caráter psicoterapêutico, saindo “da brincadeira e do experimento para a cura”³. Entretanto, ela não se autodenomina nem artista nem terapeuta, mas sim pesquisadora, ou, propositora.

A criação dos Objetos Relacionais, no fim de sua trajetória, levou-me a crer que eles poderiam ser utilizados como um instrumento de cura, e assim busquei criar instrumentos que pudessem ser utilizados para dar nova significação ao sentido de existência do meu objeto de pesquisa. Achei que seria possível o preenchimento do que neste trabalho denominam-se lacunas corporais, e durante a pesquisa busquei revestir de significados os vazios de cada sujeito.

De alguma forma, Lygia Clark levou-me até os meus pacientes, e, a partir desse momento, eles se transformaram em meu mote de criação. Posso dizer também que se transformaram “em minha natureza”, já que a natureza para o artista é apenas um estado de sua própria subjetividade⁴, e um local onde acontece a mimese. Assim, escolhi um movimento artístico que buscasse a representação mimética da natureza, como uma forma de reprodução, não por mera imitação, mas sim como uma tentativa de acessar seus ancestrais - os “primitivos” - e por este motivo escolhi o Simbolismo. O primeiro capítulo é, então, uma tentativa de se aprofundar nos conceitos deste movimento do século XIX, entendido como um movimento idealista que se afasta dos princípios do realismo e da objetividade científica; que rejeita a representação da realidade na pintura e o Naturalismo, em busca de uma arte mais autoconsciente de seus próprios meios, focando na subjetividade de cada artista. Nas palavras da crítica norte-americana Gill Perry, “a arte simbolista era aquela na qual o artista transmitia ideias e emoções, em vez de observações, por meio do uso de linhas, cores e formas”⁵.

Assim, o Simbolismo será visto neste trabalho como um recuo frente à civilização moderna, um movimento artístico que caminha em direção a um

² Site Oficial da própria artista

³ BRETT, Guy. *Brasil: Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 96.

⁴ “Subjetividade não é algo abstrato, trata-se da vida, mais precisamente, das formas da vida, das maneiras de sentir, de amar, de perceber, de imaginar, de sonhar, de fazer, mas também de habitar, de vestir-se, de se embelezar de fruir”. PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2000, p. 37.

⁵ PERRY, Gill. O primitivismo e o ‘moderno’. In: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, cubismo e abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p.16.

passado, na busca da ideia do primitivo. Desta forma, o primitivismo criará relações com o que neste trabalho entende-se como loucura, como uma forma de estranhamento ao conceito da arte vigente.

Ainda neste capítulo, o recuo ao primitivo será relacionado a partir da apropriação de elementos da gravura japonesa, no Cloisonismo. Nesta linha de pensamento, apresentarei os conceitos de “decorativo”, de “abstração” e de “síntese”. Para finalizar, utilizarei a teoria da equivalência no contexto primitivista como uma forma de criar um equivalente expressivo a cada estado emotivo do artista.

Já no segundo capítulo relato um breve histórico sobre os conceitos que permeiam a loucura e designo o “objeto” de referência desta pesquisa. “Indivíduos em sofrimento psíquico grave” foi o termo escolhido para nomear aqueles com quem trabalhei durante dois anos. Abordo também a etiologia do sofrimento psíquico e os possíveis sintomas dos pacientes que habitaram minhas oficinas. Para fazer esta pesquisa utilizei o *Termo de Consentimento Livre e Esclarecido* que consta nos anexos, exigido pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Secretaria de Estado de Saúde do Distrito Federal (SES/DF), no qual os indivíduos assinaram, assegurando sigilo.

O ambiente desta pesquisa, Instituto de Saúde Mental (ISM), foi essencial para que eu pudesse construir uma relação com os pacientes e assim criar uma abertura para perceber o processo criativo deles. Desta forma, tive duas fases distintas na atividade, saindo de uma pretensão de cura para um olhar mais plástico, o qual é explicitado neste capítulo através do trabalho da Lygia Clark. Por último, apresento uma análise de procedimentos dos elementos visuais e verbais, criada a partir da observação das produções espontâneas e expressivas dos indivíduos e, ainda, explicito o conceito de projeção.

O terceiro e último capítulo discute os conceitos utilizados para o processo de criação, na construção dos corpos-esculturas e todos os outros elementos que foram sendo construídos para a exposição “Pele e Osso”: mimese e apropriação. Proponho, então, uma reflexão sobre a representação no ato criativo e sobre a forma que os artistas fazem apropriações e empréstimos de elementos e imagens das obras de outros.

Para completar, ainda neste terceiro capítulo entro no processo de criação em si, dividido em cinco partes constitutivas, começando pelas formas, passando pela procura das cores, indo em direção aos materiais sensoriais e às escolhas dos elementos de que me apropriei, e, por último, chegando ao conceito dos corpos-esculturas apresentados na exposição "Pele e Osso".

CAPÍTULO 1 - SIMBOLISMO

1.1 CAMINHANDO EM DIREÇÃO AO MUNDO INTERIOR

“Como se o pintor tivesse se tornado a ação de pintar
e ele fosse tão intensamente este ato que nada sobrasse dele
para representar o papel de pintor,
ou mesmo para observá-lo.
Seu corpo e seu espírito seriam o próprio ato de pintar”
(Sant’anna, 2001)

Em diversos momentos da história da arte houve situações que levaram os artistas a sentirem questões existenciais e estas, serviram como ponto propulsor para suas criações e para as quebras dos padrões estéticos vigentes. O primeiro movimento artístico a lidar com essas questões foi o Romantismo, com ênfase na década de 1830, quando há na arte um reconhecimento do “irracional”, como uma crítica das convenções sociais, opondo ao racionalismo, apreciando, assim, os marginalizados e excluídos. Como exemplo, Théodore Géricault (1791-1824), na fase derradeira de seu trabalho dedicou-se à pintura dos pacientes de seu psiquiatra, pintando uma série de dez retratos desses pacientes, enquanto Francisco Goya (1746-1828) retrata o universo da emoção e do irracionalismo nas pinturas “Saturno devorando o seu filho” (1820-1823) e “Casa de loucos” (1815-1819). Ainda, nesta mesma época, havia uma admiração dos românticos por Shakespeare, na falta de sentido de mundo em *Hamlet* ou nas loucuras do *Rei Lear*. Em outro momento da história da arte, no Expressionismo, essas questões serão novamente retomadas para sua abordagem teórica, porém o recorte desta pesquisa está no recuo pela busca da autenticidade e do primitivismo, efetivados no Simbolismo.

Em primeiro lugar, é preciso lembrar como se deu este movimento iniciado em 1880. Parte dos intelectuais franceses da época acreditava que a realidade era

complexa⁶ demais para ser apreendida e descrita de maneira objetiva e racional. Por esse motivo, declararam que seria mais apropriado para a arte, tanto literária quanto plástica, focar no que designo aqui de “mundo interior”, que são os estados de consciência e emoções, os quais se sobrepunham, às vezes, ao mundo objetivo, das aparências externas. Tal movimento privilegiava os sentimentos do artista como a fonte de significado da obra, assim, a subjetividade de cada pintor e seus aspectos não racionais, como o misticismo, seriam também valorizados e sobrepostos. No final do século XIX nasce o Simbolismo na França.

Esse movimento, nas artes plásticas, possuía uma estreita ligação com a poesia de Verlaine (1844-1896), Mallarmé (1842-1898) e Rimbaud (1854-1891). Segundo Verlaine, as “palavras que *implicam* emoção são mais poderosas ao comunicar a emoção do que as palavras que as designam”⁷. Esse pressuposto atinge uma realização plena em sua poesia no ato de escolher as palavras, pois o seu interesse era pelo som, e não necessariamente pelo sentido transmitido. Não seria uma palavra isolada que colocaria em movimento na mente do leitor associações de imagens ou provaria emoções, e sim associações de combinações especiais de palavras que continham as recorrências de certos sons.

A sinestesia era muito recorrente nas poesias de Mallarmé, por exemplo: o uso “concreto” das cores, sons e formas fazia as palavras vibrarem, por possuírem a essência do som, dando maior visualidade à poesia, em oposição a uma importância menor dada ao significado das palavras.

Os poetas foram os primeiros simbolistas a se afastarem dos princípios, das escolas realista e parnasiana, caminhando em direção a uma estrutura musical, dando uma nova dinâmica ao poema. “Os próprios simbolistas, empolgados com a ideia de produzir efeitos semelhantes aos da música, tendiam a considerar tais imagens como que dotadas de um valor abstrato, como o de notas e acordes musicais”⁸.

Em relação ao contexto social da época, é importante ressaltar a crise financeira de 1873, quando as maiores potências do Ocidente passavam por um

⁶ O que houve, na verdade, foi uma redefinição dos termos, do que seria uma sociedade complexa ou simples.

⁷ VERLAINE *apud* BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 53.

⁸ WILSON, Edmund. *O castelo de Axel - estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 45.

período de modificações sociais e políticas provocadas, fundamentalmente, pela expansão do modo de produção industrial, e, por conseguinte, pelo capitalismo. A decadência econômica daquele momento exerceu grande influência na vida dos artistas simbolistas, ativando questões existenciais que serviram como mote gerador para suas criações. Atingidos pelo desespero da crise presente no fim do século, eles tinham um acentuado interesse pelo mórbido e perverso além de atitudes hostis à sociedade burguesa, a partir do pensamento de que o artista era um ser superior.

Anna Balakian, estudando a literatura da época, utiliza a proposta de Rimbaud como referência conceitual do movimento, ao sugerir que o poeta cultivava seus recursos interiores, devendo “perturbar conscientemente os sentidos”⁹. Assim, a ideia de desregramento a que Rimbaud se refere está ligada a uma alteração das regras que governam o mundo interior, num enveredamento pela subversão e isolamento, adentrando-se na fase da negação, do protesto e do individualismo.

Pode-se dizer então que, enquanto o Romantismo sonha com um ideal, o Simbolismo decai ou recua, recuo¹⁰ este que pode ser visto pelas quebras dos padrões estéticos vigentes, vivenciados nesta crise. Dessa forma, os intelectuais da época preconizam o fim do realismo objetivo e do positivismo por terem a clareza de que seus valores não faziam mais sentido em suas vidas e, conseqüentemente, em suas criações.

Seguindo esta linha de pensamento, na verdade existente desde o Romantismo, algumas obras começaram a ser vistas sob um novo olhar: determinadas pinturas eram feitas a partir da espontaneidade e da simplicidade, com faturas “toscas”, “falta de acabamento” em sua superfície, distorções das formas e utilização de cores não naturais. Os artistas rejeitavam o conceito de que a arte só poderia ser realizada através de imagens que representassem com fidelidade o mundo real, assim, o objeto de sua observação é transformado em

⁹ VERLAINE *apud* BALAKIAN, op. cit., p. 50.

¹⁰ Utilizo o conceito de “Simbolismo como recuo” tal como o concebe o professor Nelson Maravalhas Jr., de acordo com apresentações orais na disciplina “Tópicos em Poéticas Contemporâneas” realizada no 1º semestre de 2009.

ideias, pensamentos e sentimentos. Mas como era feita essa rejeição da representação da realidade¹¹ na pintura?

Para responder a essa pergunta, vejo o exemplo de Max Klinger (1857-1920). Este artista criou sua série de luvas em 1881 transfigurando o mundo real por meio da criação de símbolos e de um clima etéreo e onírico, como se pode ver na Ilustração1. Ele se preocupa com as particularidades da linguagem da imagem e não com a representação; com a necessidade de ter uma arte mais autoconsciente de seus próprios meios, que busque mais autonomia para si. Assim, os simbolistas agregam valores, fazem transposições e inversões, não ilustram; sugerem com os próprios meios da visualidade.

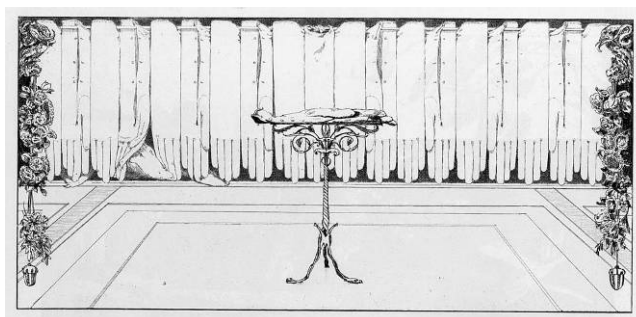


Ilustração 1 - *Repose* (1881).

Edmund Wilson, historiador e crítico literário norte-americano, sugere “duas formas alternativas do ideal simbolista: retraimento para a inação e o sonho ou vôo para a realidade, afastando-se da literatura”¹². Aqui, o “retraimento para a inação ou para o sonho” será entendido como um movimento em direção ao passado, um recuo frente à civilização moderna, ao crescimento desordenado das cidades e da industrialização. Por isso mesmo, alguns artistas e poetas simbolistas caminhavam em direção ao recuo ao quebrar padrões vigentes, como se deu quando negaram o desenvolvimento científico, ao recusar as teorias da cor correntes naquela época. Contudo, esse ceticismo em relação ao progresso e ao aperfeiçoamento da crítica da civilização moderna iniciou-se já com o Romantismo.

¹¹ Retomando a nota de rodapé nº 6, houve novamente, uma redefinição do termo “realidade”, com uma nova concepção do conceito, pois este se tornou mais complexo e mutável para um simbolista do que era para um naturalista.

¹² WILSON *apud* BALAKIAN, op. cit., p. 49.

Nesse recuo, os artistas proclamavam um elo com a tradição, não pela continuação de uma série acadêmica ou de um saudosismo sem fim, mas a uma volta ao primitivo (este conceito é explicitado mais adiante) e à autenticidade. Em função disso, eles buscaram comunidades isoladas e “primitivas”, à procura de novos temas para se libertar dos condicionamentos culturais da Europa, como foi o caso do pintor Paul Gauguin (1848-1903), que entrou em contato primeiro com a “vida simples” dos camponeses bretões de Pont-Aven, na Bretanha. Depois foi para o Panamá, Martinica e, por último, o Taiti, em busca de reencontrar-se “numa natureza e entre pessoas não corrompidas pelo progresso a condição de autenticidade e ingenuidade primitiva, quase mitológica, na qual ainda pode desabrochar a flor da poesia”¹³.

É preciso lembrar que embora os artistas simbolistas tenham algumas características em comum, muitos deles não aderiram a nenhuma uniformidade estilística, sendo possível observar uma flutuação da predominância na pintura deste período, entre a abstração e o figurativo, entre a cor e a linha.

Com o posicionamento de negação frente à modernidade, torna-se possível fazer uma ponte, uma nova ligação com o primitivismo. Portanto, o recuo ao primitivo está relacionado neste texto de duas formas: a partir da loucura e das formas fechadas típicas do Cloisonismo.

1.1.1 Analogias entre o “primitivo” e a loucura

“O artista deixou um vestígio visível da atividade física de fazer o quadro, sugerindo um modo mais direto, imediato de expressão.”
(Perry, 1998)

Primitivismo é um termo utilizado na história da arte ao se descrever obras italianas e flamengas dos séculos XIV e XV. O termo é também utilizado de uma forma eurocentrista, para descrever uma multiplicidade de objetos artísticos não ocidentais, produzidos pelas antigas culturas egípcia, persa, indiana, javanesa,

¹³ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 130.

peruana e a chamada “arte tribal” da África e Oceania¹⁴. Essa visão eurocêntrica considera o primitivo como a manifestação artística que permanece, de algum modo, isolada, externa e independente da cultura que está em vigor, que está à margem dos valores vigentes nas sociedades ocidentais economicamente avançadas.

A partir dessa consideração, no final do século XIX, este conceito foi explorado pelo Simbolismo¹⁵, pelo exotismo e por se afastar das convenções acadêmicas, razões pelas quais os simbolistas o apreciavam. Esta apreciação se deve ao fato de eles reconhecerem seus próprios antecedentes artísticos naqueles povos, estreitando a relação com essas culturas, antes vistas de modo distante e estereotipado.

Outro fator de apreciação se relaciona ao contexto da época. Neste momento da história da arte, havia a necessidade de “visões mais positivas da pureza e da bondade essencial da vida primitiva”¹⁶, em contraste com a decadência das cidades europeias. Então, o primitivismo se tornou a porta de saída para buscar-se uma fonte de inspiração artística às margens de uma cultura urbana.

Contudo, quem são aqueles que estão “externos” no conceito de civilização moderna? “No início do século XX o mundo ocidental também passou a ter seus próprios “primitivos”, aqueles que viviam à margem da sociedade: os loucos, os criminosos, os perversos e os camponeses”, conforme diz a historiadora Marta Dantas¹⁷.

Nessa linha de pensamento, encontrei na literatura alguns pesquisadores que fizeram determinadas relações entre a loucura e o primitivo, porém, não se trata aqui de listar todos aqueles que fizeram essas mesmas relações¹⁸. Assim, elegi o médico alemão Hans Prinzhorn, como recorte teórico desta pesquisa, pela sua importância histórica e por ter sido o primeiro a detectar um valor estético nos trabalhos dos pacientes psiquiátricos, em 1921. Minha escolha se deve, também, porque ele estabeleceu um procedimento de comparação entre os desenhos dos

¹⁴ PERRY, op. cit., p. 5.

¹⁵ Os antecedentes históricos do primitivismo Simbolista se encontram no Romantismo.

¹⁶ PERRY, op. cit., p. 5.

¹⁷ DANTAS, Marta. Arte primitiva e arte moderna: afinidades eletivas. *Maquinações: Idéias para e Ensino das Ciências*, Londrina, v. 1, n. 1, p. 62-63, 2007.

¹⁸ O médico alagoano, Arthur Ramos, e o médico paraibano, Osório César, foram pesquisados para este trabalho.

pacientes diagnosticados com esquizofrenia e dos “primitivos”, tentando compreender os processos psíquicos patológicos em analogia ao pensamento primitivo¹⁹.

Prinzhorn teve, ainda, o mérito de ter sistematizado os desenhos feitos por esses indivíduos. Ele reuniu cerca de cinco mil peças para a coleção da Clínica Psiquiátrica da Universidade em Heidelberg, na Alemanha, hoje chamada de “Coleção Prinzhorn”, da qual 75% dessas obras foram feitas por pacientes diagnosticados com esquizofrenia.

O psiquiatra considerava que as imagens produzidas por eles tinham muitas qualidades e se aproximavam de uma obra de arte, que segundo Prinzhorn:

o grupo esquizofrênico é proporcionalmente dominante, e as suas qualidades artísticas atraem o observador de maneira muito forte, devido à sua variedade, encanto e abundância, de forma tal que o resto (os outros 25%) são usados somente para comparação²⁰.

O psiquiatra e historiador da arte, Hans Prinzhorn, encontrou dentre os principais traços, o que ele nomeou de “tendência lúdica”, como sendo um primeiro estágio onde se encontram as crianças, “os adultos não treinados”, os “primitivos” e até os grandes artistas, como Hieronymus Bosch (1450-1516), Conrad Lycosthenes (1518-1561), Pieter Bruegel (1525-1569) e Alfred Kubin (1877-1959) – artistas citados pelo autor. “O desenho lúdico prova apenas a presença de um impulso para a liberação mecânica que não é dirigido pelo intelecto”²¹ e com base no exposto, percebe-se que todos esses grupos mencionados, são dirigidos pelas próprias atitudes psíquicas, muitas vezes não conscientes para aqueles que executam o desenho.

¹⁹ Prinzhorn fez essa comparação em um artigo intitulado “Sobre os desenhos dos doentes mentais e dos primitivos”, publicado em outubro de 1921, no *Wiener Psychoanalytische Vereinigung*.

²⁰ PRINZHORN, Hans. *Artistry of the mentally III: a contribution to the psychology and psychopathology of Configuration*. Translated by Eric von Brockdorff from the second German edition, with an introduction by James L. Foy (Wien, New York: Springer-Verlag), 1995, p. 37. “The schizophrenic group is proportionally dominant, and its artistic qualities attract the observer so powerfully by their variety, charm and abundance that the rest are used only for comparison” (tradução livre).

²¹ PRINZHORN, op. cit., p. 263. “Playful drawing proves only the presence of an urge for mechanical release which is not directed by intellect” (tradução livre).

Em diversos momentos do seu livro *Artistry of the Mentally Ill*²², Prinzhorn encontra possíveis paralelos, entre os desenhos dos internados em hospitais psiquiátricos e daqueles feitos por pessoas saudáveis - como as representações dos seres humanos e do espaço - acreditando ser difícil distinguir entre os autores dos desenhos. É possível também, criar um paralelo entre os artefatos dos povos "primitivos", no qual os "motivos estranhos" e os princípios formais como, os "arranjos lineares", padrões regulares, simetria e proporção, teriam muitas semelhanças com as produções feitas pelos pacientes diagnosticados com esquizofrenia. Quando numerosas esculturas, feitas pelos pacientes e pelos povos "primitivos", provam ter uma semelhança expressiva e formal entre elas, sabendo ainda que os pacientes não usaram as esculturas dos "primitivos" como modelos, "vemos um forte argumento a favor da ideia que há conceitos comuns à humanidade, e contra a ideia de disseminação de conceitos vagando entre as tribos e povos pelo contato direto"²³.

Por último, o médico/historiador alemão acredita ser possível encontrar facilmente sintomas da esquizofrenia em obras de arte, como um estreitamento da relação entre os artistas e pacientes psiquiátricos, pois existe uma "configuração instintiva" entre os seres humanos que surge naturalmente quando, estes grupos mencionados acima, se dispõem a criar:

Quando a configuração instintiva emerge espontaneamente em pessoas doentes mentais, depois de anos de hospitalização, a explicação, com base no exposto, pode ser o seguinte: uma habilidade comum a todos os homens que geralmente permanece latente ou murcha e de repente é ativada²⁴.

Diante disso, é visível perceber que no início do século XX pensadores e estudiosos encontraram relações entre a loucura e as culturas ditas "primitivas".

Arnold Hauser, sociólogo da arte, acredita que "o homem primitivo pensa tão racionalmente quanto o civilizado. Mas para entendê-lo é preciso conhecer sua

²² PRINZHORN, op. cit., p. 250, 252-254.

²³ PRINZHORN, op. cit., p. 254. "We see a strong argument favoring the idea that there are concepts common to humanity, and against the idea of wandering concepts spread between tribes and peoples by direct contact" (tradução livre).

²⁴ PRINZHORN, op. cit., p. 270. "When the configurative instinct emerges spontaneously in mental ill persons after years of hospitalization, the explanation, based on the foregoing, might be as follows: an ability common to all men which usually remains latent or withered is suddenly activated" (tradução livre).

visão de mundo e seus valores, fatores também necessários para interpretar suas manifestações artísticas”²⁵. Portanto, para entendê-lo, é necessário abordar um fator importante sobre a sua visão de mundo, que é a magia e a forma como o homem primitivo lida com ela.

De acordo com o psicanalista e pediatra inglês D.W.Winnicott, no estado mais primitivo o “objeto comporta-se de acordo com as leis mágicas, ou seja, existe quando desejado, aproxima-se quando nos aproximamos [...] desaparece quando não mais o desejamos”²⁶. Assim, fazendo uma relação com a arte primeva, esta não se define apenas como decorativa ou expressiva, pois muitas das pinturas dos animais representados nas cavernas pré-históricas se encontravam em locais escuros e de difícil acesso, o que reforça a ideia de que o caçador-pintor tinha uma função outra, além da estética, fazendo da arte um instrumento mágico.

O homem primitivo usava a magia com a finalidade de encontrar proteção contra tudo que eventualmente poderia ameaçá-lo, segundo Prinzhorn. Ele acredita, ainda, que a relação mágica que se pode ter com a pintura e/ou objetos é comum às crianças, aos “primitivos” e a quase todas às pessoas criativas.

O médico alemão observou, ainda, que na vida psíquica de seus pacientes, a religião é “muito mais proeminente que - para expressar-nos com cuidado - em pessoas saudáveis”²⁷. Concluiu, então, que a manifestação expressiva dos pacientes diagnosticados com esquizofrenia e dos “primitivos” pode ser vista com certo estranhamento pelos adeptos ao conceito de arte contemporânea. Estranhamento esse que foi fundamental no trabalho que desenvolvi, o corpo-escultura. Tratarei mais do assunto, costurando a visão de mundo primitivista, no último capítulo.

Para finalizar, temo entrar em uma área nebulosa e de difícil compreensão e acordo entre os pensadores, mas entendo que é inevitável, pelo menos, apontar este caminho, para dar suporte à questão de ser ou não ser Arte, a produção dos pacientes psiquiátricos. A partir da colocação do pintor Emil Nolde (1867-1956),

²⁵ HAUSER apud PARDAL, Paulo. *A escultura mágico-erótica de Chico Tabibuia*. Rio de Janeiro: UERJ: ERCA, 1989, p. 41.

²⁶ WINNICOTT, D. Desenvolvimento emocional primitivo. In: WINNICOTT, D. W. *Da pediatria à psicanálise: obras escolhidas* (p. 218-232). Rio de Janeiro: Imago, 2000. (Originalmente publicado em 1945).

²⁷ PRINZHORN, op. cit., p. 241. “Are much more prominent than we notice - to express ourselves carefully - in healthy persons” (tradução livre).

perpasso neste território para tentar definir o que exatamente pode ser chamado de arte:

Não muito tempo atrás apenas alguns períodos artísticos foram pensados adequadamente para museus. Então eles se juntaram para a exposição de Copta e do início da arte Cristã, dos vasos Gregos, da arte Islâmica e Persa. Mas, por que a arte Indiana, Chinesa e Javanesa ainda é classificada pela etnologia ou antropologia? E por que a arte do povo primitivo não é considerada arte?²⁸.

Como uma tentativa de definir o que pode ser classificado como arte, optei por não me aprofundar na diferenciação dos termos existentes, já discutidos em outros livros que tratam do tema. Apenas citarei os termos e suas definições, para, logo em seguida, dar o embasamento necessário para o que acredito ser um bom critério de definição da arte "primitiva".

O termo *Art Brut* foi utilizado na década de 1940 pelo artista francês Jean Dubuffet, no sentido de arte "crua", "pura"; a produção "realizada por indivíduos sem cultura artística formal e que retiram os temas de suas próprias profundezas e não dos estereótipos da arte clássica ou da arte do momento"²⁹. Na XVI Bienal de São Paulo, de 1981, este termo foi traduzido como Arte Incomum, significando "as múltiplas manifestações individuais da espontaneidade de invenção não-redutíveis a princípios culturais estabelecidos"³⁰.

Já, na década de 1970, o termo *Outsider Art* foi criado pelo pesquisador inglês Roger Cardinal para substituir o termo em francês e foi definido como "um tipo de arte produzida por indivíduos sem formação artística, não totalmente integrados ao tecido social e em sua maioria sofrendores de algum tipo de doença mental"³¹. Em ambos os conceitos abordados, esses produtores de arte não teriam nenhuma intenção mercadológica ou artística e, ainda, muitos deles criariam em

²⁸ NOLDE, Emil. *On Primitive Art*. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in theory: 1900-1990: an anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell Publishers, 1995, p. 102. "Not long ago only a few artistic periods were thought suitable for museums. Then they were joined by exhibitions of Coptic and early Christian art, Greek terracottas and vases, Persian and Islamic art. But why is Indian, Chinese and Javanese art still classified under ethnology or anthropology? And why is the art of primitive peoples not considered art at all?" (tradução livre).

²⁹ PARDAL, op. cit., p. 21.

³⁰ PARDAL, op. cit., p. 21.

³¹ MARAVALHAS, Nelson, Jr. O engenho de dentro: sumário de estudos de caso de Arte Marginal Psicótica. *VIS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB*, v. 6, n. 1, p. 94, jan./jun. 2007.

função de sua necessidade criadora, não tendo alguma relação com os possíveis fruidores.

Em espanhol se utiliza o termo Arte Marginal, do qual o artista plástico Nelson Maravalhas Jr. se apropriou para criar o termo ambivalente Arte Marginal Psicótica, que se refere àqueles “indivíduos assim diagnosticados e internados”³².

Entretanto, busquei outro caminho para esta definição, apropriando-me do discurso de um dos principais críticos modernistas, Clive Bell, que criou uma teoria da arte visual, que tenta estabelecer certos critérios para nomear os objetos de arte. Sua postura de aceitação da arte “primitiva” é significativa, pois indica a postura modernista em relação a esta questão.

Ele explica qual deve ser o ponto inicial para o sistema da estética: o da experiência pessoal de uma emoção específica.

Os objetos que provocam esta emoção chamamos de obra de arte. Todas as pessoas sensatas concordam que há uma emoção peculiar provocada pelas obras de arte. Não me refiro, é claro, que todas as obras provocam essa mesma emoção. Pelo contrário, cada trabalho produz uma emoção diferente³³.

Porém, há um tipo particular de emoção provocado pela obras de artes visuais, chamada de “emoção estética” (*aesthetic emotions*). É exatamente esta emoção, quando sentida, que define a diferença entre a obra de arte e outros tipos de objetos. Bell discorre em seu texto se há alguma qualidade sem a qual uma obra de arte não pode existir, e se questiona sobre que qualidade é essa. “Que qualidade é compartilhada por todos os objetos que provocam as nossas emoções estéticas? [...] Apenas uma resposta parece possível - forma significativa”³⁴.

O crítico chama de “forma significativa” (*Significant Form*) aquilo que pertence ao campo das relações e das combinações entre as linhas e as cores, e

³² MARAVALHAS, op. cit., p. 94.

³³ BELL, Clive. ‘The Aesthetic Hypothesis’ In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in theory: 1900-1990: an anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell Publishers, 1995, p. 113. “The starting-point for all systems of aesthetics must be the personal experience of the peculiar emotion. The objects that provoke this emotion we call work of art. All sensible people agree that there is a peculiar emotion provoked by works of art. I do not mean, of course, that all works provoke this same emotion. On the contrary, every work produces a different emotion” (tradução livre).

³⁴ Idem. “What quality is shared by all objects that provoke our aesthetic emotions[...] Only one answer seems possible - significant form” (tradução livre).

como os princípios formais de uma pintura irão “agitar as nossas emoções estéticas”³⁵. Ele ainda afirma que esta hipótese faz com que a “forma significativa” seja a qualidade essencial de uma obra de arte, pois ela está carregada com o poder de provocar a “emoção estética” em qualquer um capaz de sentir, sendo a “única qualidade comum a todas as obras de arte visual”³⁶.

Há, ainda, outro termo muito importante, que Bell designa como “Pintura Descritiva - isto é, pintura em que as formas não são utilizadas como objetos de emoção, mas como meio de sugerir emoção ou transmitir informações”³⁷. O crítico de arte trilha um caminho sem saída quando afirma que diversas “pinturas descritivas” podem ter diversas qualidades, pode nos mover de cem maneiras diferentes, mas se ela não nos provocar uma emoção estética, segundo sua hipótese, não são obras de arte.

Bell é mais um autor, dentre outros citados até agora, que admira a arte “primitiva” e, para ele, esta arte é sempre boa, porque são encontradas apenas “formas significativas”, não se encontrando nenhuma representação precisa ou técnica, já que o crítico acredita que se uma forma tem valor, ela o tem como forma e não como representação. Os “primitivos” se concentram em criar a única coisa necessária, no ponto de vista do autor, que são as formas. “Assim, eles têm criado as mais belas obras de arte que possuímos”³⁸.

Na próxima seção abordarei os conceitos “decorativo”, “abstrato” e “sintético”, que permeiam as obras dos simbolistas, começando pelo primeiro pintor que foi em busca de subsídios no mundo primitivo para criar.

1.1.2 Cloisonismo: pintura decorativa, abstrata e sintética

“É, portanto, por uma abstração que se pode construir a obra de arte, e essa abstração é [...] mais ou menos fácil de definir, na medida em que os elementos tomados da realidade sejam porções dela mais ou menos complexas.”
(Valéry, 1998)

³⁵ Idem. “Stir our aesthetic emotions” (tradução livre).

³⁶ Idem “The only quality common to all works of visual art” (tradução livre).

³⁷ Ibidem, p. 114. “‘Descriptive Painting’ - that is, painting in which forms are used not as objects of emotion, but as a means of suggesting emotion or conveying information” (tradução livre).

³⁸ Idem. “ Thus have they created the finest works of art that we possess” (tradução livre).

Gauguin buscou um elo com seus ancestrais para revigorar-se, reavivando as memórias do vasto mundo que ele experimentara no Peru, quando criança. Almejava “captar indicadores culturais ameaçados”³⁹, em Martinica e no Taiti, estando bastante atento aos detalhes dessas culturas “primitivas”, rompendo com o ideal de avanço da civilização moderna da sua época. Ele utilizava a noção de “solo fértil” como metáfora para atingir seu potencial artístico desejado e restabelecer seu instinto criativo: “Só desejo criar uma arte simples. Para fazer isso é necessário que eu mergulhe na natureza virgem, para ver apenas selvagens”⁴⁰.

Como se pode ver na obra “Mahana No Atua”, três mulheres estão sentadas à beira de um lago, perto de diversos formatos recortados e coloridos “que flutuam” nas águas, com suas formas decorativas, abstratas, sintéticas e orgânicas. Assim, Gauguin abandona a limitação naturalista da representação, para se expressar com seu intenso cromatismo, que ganha, então, autonomia quando a cor não se sujeita mais à forma. Mas, o que significa ser uma forma decorativa, abstrata e sintética, neste desejo de fazer uma “arte simples”?

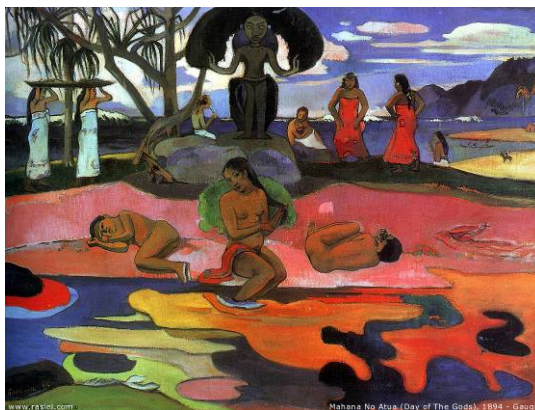


Ilustração 2 - *Mahana No Atua* (1894).

Para o pintor e crítico de arte, Albert Aurier, o termo decorativo se refere a uma manifestação artística, primordial e espontânea, vindo dos “primitivos” (tal como foi concebido no começo desde capítulo), sendo que ela é ao mesmo tempo subjetiva (signo de uma ideia percebida pelo sujeito), sintética (signos escritos segundo um modo de compreensão geral), simbolista (ideia por meio de formas) e

³⁹ THOMSON, Belinda. *Pós-impressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 29.

⁴⁰ PERRY, op. cit., p. 29.

ideísta (expressão da ideia). Em 1891, Aurier escreve em seu texto que “a pintura decorativa é a verdadeira pintura. A pintura só pode ter sido criada para *decorar* com pensamentos, sonhos e ideias as banalidades parietais dos edifícios humanos”⁴¹.

O crítico de arte francês defendeu as tradições “primitivas”, dando ao artista “o direito de exagerar ou deformar as linhas, cores e formas de acordo com as necessidades da ideia que estava por trás da pintura”⁴², para assim se construir a “verdadeira pintura” por meio da qualidade, da qual a “pureza” e o potencial expressivo de uma obra poderiam ser medidos.

Já o teórico e pintor Maurice Denis, em 1890, chamava a arte decorativa de “grande arte”⁴³, por ser decididamente superior à arte moderna, pela sua simplicidade e síntese definitiva (explicitarei mais tarde este conceito). Para conceber o reconhecimento da função decorativa da arte, Denis fundou, em 1888, o grupo Nabis (“profetas” em hebraico), um desdobramento do Simbolismo. Assim como os simbolistas, eles eram contra a vertente naturalista, e junto com os artistas Paul Ranson (1861-1909), Pierre Bonnard (1867-1947), Édouard Vuillard (1868-1940) e George Lacombe (1868-1916) aplicavam seus conceitos artísticos, além das pinturas que expunham, com composições bem distintas entre os participantes, também para fins práticos, projetando cenários e figurinos para teatro, cartazes e papéis de parede.

Na obra “La Vague Violette” é perceptível como Lacombe caminha em direção à abstração por meio de formas orgânicas bem delimitadas, cores brilhantes e sintéticas, identificadas em suas paisagens que tendem a se comportar como um elemento puramente decorativo.

⁴¹ AURIER, “Le Symbolisme em Peinture: Paul Gauguin”. In: CHIPP, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 88.

⁴² PERRY, op. cit., p. 21.

⁴³ DENIS, Maurice. “Definiton du Neo-Traditionnisme”. In: CHIPP, H.B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 896.



Ilustração 3 - *La Vague Violette* (1895).

Outro desdobramento do Simbolismo surgiu no final da década de 1880: o cloisonismo tratava os elementos formais de maneira decorativa e simplificada, assim como os Nabis. O pintor Louis Anquetin (1861-1932) criou o cloisonismo a partir da apropriação dos contornos pretos, precisos e evidentes da gravura japonesa⁴⁴, à época considerada como arte “primitiva”, e integrou este elemento em seu modo de pintar, compreendendo a imagem através da valorização do conceito de primitivo, afastando-se da representação naturalista.

O artifício de criar zonas de superfícies aplainadas, utilizando-se de cores brilhantes e intensas com compartimentos simplificados, possibilitou a distorção da figura e da paisagem, à maneira que foi depois explorado pelos ilustradores do *Art Nouveau*⁴⁵. *Cloison* foi o nome dado pelo poeta simbolista Edouard Dujardin (1861-1949) a esses contornos fechados, sabendo que *clôturer* remete à ação de cercar, delimitar⁴⁶.

Ao se utilizar desta prática, o pintor Ranson teve seu auge de criação nas artes decorativas em 1893. Seu estilo, linear e sinuoso, contém uma afinidade muito forte com a estamparia japonesa⁴⁷, como se pode ver na pintura “Deux dossiers”.

⁴⁴ Da mesma forma como haviam feito impressionistas e pós-impressionistas anteriormente.

⁴⁵ PUGLIESE, Vera. O conceito de cloisonnisme e sua utilização por Henri Matisse. *Coletivo do Mestrado em Artes do Instituto de Artes/Unb - CoMA*, 2004.

⁴⁶ O termo *cloison* remete-se à antiga prática do *cloisonné*, presente na ourivesaria dos nômades indo-europeus, na qual tiras finas de metal são coladas sobre uma superfície, formando um desenho composto por vários pequenos compartimentos preenchidos pelo esmalte.

⁴⁷ Renoir Fine Art Inc, *Paul Ranson: Biografy*, USA, 2004.



Ilustração 4 - *Deux dossiers*

Por mais que se possa perceber o início do *cloison*, nesta pintura de Ranson, o desenvolvimento deste conceito só surgirá efetivamente nas pinturas de Émile Bernard (1868-1941), pintor e escritor francês que desenvolveu um vocabulário plástico definido, a partir do enclausuramento das figuras com formatos orgânicos e contorno decorativo, permitindo a alteração da figura em direção à abstração. O contorno escuro era usado para circundar e separar as áreas aplainadas de cores intensas, com “efeito de neutralizar qualquer sugestão de espaço ou profundidade tridimensional, e contribuía para um sistema pictórico [...] como a ‘abstração’ da natureza”⁴⁸.

Para exemplificar o processo de alteração, são visíveis as formas sintéticas de Bernard, como no quadro “Bretonnes avec algues” (Ilustração 5), que vêm de uma relação reflexiva entre o artista e a natureza, no qual ele foi gradualmente eliminando todos os efeitos de perspectiva e sombra, manipulando o espaço; reduzindo, achatando, simplificando a figura e criando padrões na composição, para manter apenas a síntese: tal procedimento é o cerne do processo de abstração na arte. Portanto, a pintura cloisonista “trata as figuras como formas decorativas simplificadas com apenas uma referência vestigial à lógica do esboço; a composição do quadro se realiza por formas que se harmonizam, mas por pouca ou nenhuma narrativa”⁴⁹.

⁴⁸ PERRY, op. cit., p. 20.

⁴⁹ THOMSON, op. cit., p. 30.

A escolha do tema também foi muito importante, pois elegendo os bretões tradicionais, retratando a vida simples desses camponeses, ele afirmava estar buscando “um paralelo em sua pintura para a vida primitiva que havia encontrado na Bretanha”⁵⁰, rompendo com a sociedade moderna e recuando no tempo. É importante ressaltar que há uma sofisticação nesta busca pelo simples, seja no uso dos padrões decorativos orientais ou nas combinações inesperadas de cores.

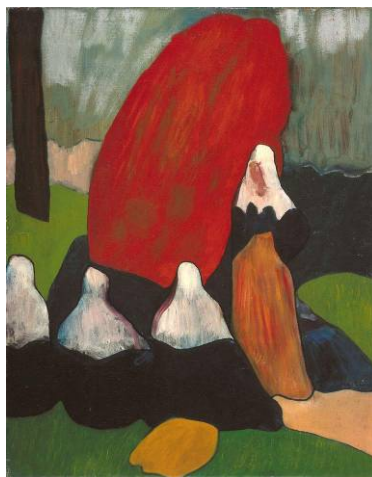


Ilustração 5 - *Bretonnes avec algues* (1892).

Em 1888, Gauguin entrou em contato com o cloisonismo em Pont-Aven, na Bretanha, quando trabalhava e compartilhava suas ideias com os artistas Bernard e Anquetin, apesar de nunca ter adotado esse estilo, era evidente a influência cloisonista em algumas pinturas da época. Em cartas a Van Gogh (1853-1890) e Schuffenecker (1851-1934), Gauguin discutia sobre as possibilidades e a abrangência do cloisonismo e dava um conselho: “não copie a natureza muito fielmente, a arte é uma abstração”⁵¹.

A partir das palavras de Gauguin, elucidado o conceito de abstração, que é muito importante no desenvolvimento deste trabalho. Desta forma, procurei um paralelo no teórico da arte alemão Wilhelm Worringer e no artista russo Wassily Kandinsky (1866-1944).

Primeiramente, procurei o conceito de “abstração” e “abstrato”, para ter maior clareza sobre o assunto. Portanto, o verbete *abstrato* se refere à “manifestação artística de conteúdo e forma alheios a qualquer representação

⁵⁰ PERRY, op. cit., p.15.

⁵¹ THOMSON, op. cit., p. 30.

figurativa, que é característica de diferentes épocas, culturas ou correntes estéticas e transcende as aparências exteriores da realidade". Já o verbete *abstração* é o "ato de separar mentalmente um ou mais elementos de uma totalidade complexa (coisa, representação, fato) os quais só mentalmente podem subsistir fora dessa totalidade"⁵².

Aprofundando a pesquisa, etimologicamente "abstrato" vem do latim e significa "tirado de", "extraído de" e, segundo a etimologia, pode-se compreender "por abstração o fato de extrair-se algo da realidade natural - uma forma ou um conjunto de formas - para transportá-lo para o quadro"⁵³. É importante ressaltar que o termo abstrato pode ter dois sentidos: para se referir às obras não figurativas, que não se basearam na observação direta da realidade, ou para se referir ao processo que certos meios da pintura são enfatizados em sua essência, em detrimento de outros.

Worringer segue a linha de pensamento deste segundo sentido e, em 1908, escreve sua tese de doutorado com a teoria da "Abstração e Empatia" (*Abstraktion und Einfühlung*), dizendo que a abstração retira "o objeto do mundo externo, fora do seu contexto natural" e faz com que ele se torne necessário e irrefutável, aproximando de "seu valor absoluto"⁵⁴.

O desejo de abstração "é o resultado de uma grande agitação interior inspirado no homem pelos fenômenos do mundo exterior"⁵⁵, e a maneira que o homem encontrou para tentar responder ao mundo, pela dificuldade de lidar com o caos externo, foi se desprender de cada "coisa individual do mundo externo fora da sua arbitrariedade e aparente casualidade, e eternizá-lo por aproximação a formas

⁵² SEGALL, Maurício. *Controvérsias e dissonâncias*. São Paulo: Edusp: Boitempo, 2001, p. 16.

⁵³ FALABELLA, Maria Luiza, *História da arte e estética: da mimese à abstração*. Rio de Janeiro: Elo, 1987, p. 42.

⁵⁴ WORRINGER, Wilhelm. "From Abstraction and Empathy". In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in theory: 1900-1990: an anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell Publishers, 1995, p. 71. "The object of the external world out of its natural context [...] to approximate it to its absolute value" (tradução livre).

⁵⁵ WORRINGER, op. cit., p. 70. "Is the outcome of a great inner unrest inspired in man by the phenomena of the outside world" (tradução livre).

abstratas e, desta forma, encontrar um ponto de tranquilidade”⁵⁶ e um aparente refúgio. É abstrair-se da realidade externa e voltar-se para a realidade interna.

Worringer acredita que a necessidade de depuração e estilização da aparência natural está presente desde os primórdios da atividade artística e que a vontade criativa dos povos selvagens e de determinados povos culturalmente desenvolvidos, apresentam a tendência abstrata, em busca de uma regularidade perfeita. Os sentimentos de insegurança relativos ao mundo exterior, que os ameaçam, os levam à busca da abstração, como um refúgio numa “ordem” interior.

As teorias de Worringer tiveram grande impacto sobre Kandinsky, que na mesma época leu a tese de doutorado do teórico da arte alemão, considerada a primeira e mais importante elaboração teórica sobre a validade estética da arte abstrata da época. Contudo, o artista russo ampliou essas ideias e construiu um novo conceito a partir de suas próprias experiências práticas.

Um conceito muito importante para o entendimento da arte abstrata, neste contexto, é intitulado por Kandinsky como “necessidade interior”, pois a maneira que o artista tem de alcançar a essência de cada forma e cor é deixar-se ser guiado pela necessidade interior. É através do uso exclusivo dos meios da pintura que o artista revela elementos de sua personalidade, enquanto ser criador; elementos próprio de cada época e cultura; e, por último, elementos artístico puro e eterno, que é próprio da arte. “Toda obra de arte é filha de seu tempo [...] Cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria e que jamais se verá renascer [...] É impossível fazer reviver em nós o espírito e as maneiras de sentir dos antigos gregos”⁵⁷.

No momento em que os artistas se afastam da representação figurativa, estes começam a ter outro olhar sobre o que deveria substituir o objeto ou a paisagem, uma vez que a pintura, tornando-se abstrata, exigiria a supressão destes referentes, já que a abstração está inserida em uma realidade própria.

Contudo, o precursor do abstracionismo do século XX não pretendia suprimir o objeto completamente, mas extrair dele seu conteúdo intrínseco, utilizando-o como meio de expressão de sua necessidade interior, substituindo as imagens da

⁵⁶ WORRINGER, op. cit., p. 71. “The individual thing of the external world out of its arbitrariness and seeming fortuitousness, of eternalizing it by approximation to abstract forms and, in this manner, of finding a point of tranquility” (tradução livre).

⁵⁷ KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 27.

realidade objetiva por símbolos ou representações de suas realidades subjetivas. “Kandinsky acreditava que a pintura deveria exprimir a vida interior do artista, os mais profundos sentimentos e intuições, sem recorrer à reprodução de fenômenos naturais”⁵⁸.

Existia, portanto, uma questão fundamental e limítrofe, entre fazer uma arte que excluía totalmente sua referência ao mundo natural ou fazer uma arte puramente abstrata, que a tornaria meramente decorativa. Não é nem um ou outro, nem só fora, nem só dentro. É na passagem que se dá o interesse da criação.

O conceito de abstração de Kandinsky, concebido em 1912 e expresso no livro “Do espiritual na arte” emancipa a forma e a cor da figura, dando autonomia a elas e libertando-as da mera representação. Para ele, a composição abstrata deveria se dedicar à pureza dos elementos plásticos, limitando-se somente ao manuseio desses dois elementos. O tema é dispensável, já que neste momento o foco é desenvolver os próprios meios da pintura, para atingir a composição pictórica pura. É deixar a obra com suas formas mais simples e elementares, para então realizar a absoluta pureza, através de um longo processo de abstração. Nesse sentido, o conceito de abstração se aproxima do cloisonismo, pois os dois tendem ao processo de simplificar e sintetizar.

De acordo com as palavras de Denis, aponto o último conceito a ser explicitado nesta seção. Utilizo o termo “síntese” como busca de expressão da essência, através das formas e cores, iluminando os detalhes. “Sintetizar não é necessariamente simplificar, no sentido de suprimir certas partes do objeto: é simplificar no sentido de tornar inteligível. É hierarquizar, submeter cada quadro a um só ritmo, a uma dominante, sacrificar, subordinar, generalizar”⁵⁹.

Nesse mesmo sentido, em 1889, Gauguin utilizava em sua criação a síntese e a simplificação, o que tornou uma grande influência para os Nabis e simbolistas que a ele se seguiram. Sintetizar para o pintor francês é extrair das formas e das cores as qualidades expressivas e

⁵⁸ GOODING, Mel. *Arte abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 20.

⁵⁹ DENIS “Sintetismo”. In: CHIPP, op. cit., p. 101.

torná-las comunicáveis. Cores e formas já não representam, mas simbolizam, trazendo uma visão de uma realidade mais alta. Através da síntese, o artista pode exprimir o que de mais vital há no homem e na natureza. Ao sintetizar, Gauguin não quer, mais uma vez, apenas registrar o que vê, mas buscar alguma coisa para além das aparências⁶⁰.

Na próxima seção apontarei uma teoria que foi importante no desenvolvimento da parte prática deste trabalho e que estava presente no contexto primitivista, como uma forma de criar um equivalente expressivo a cada estado emotivo do artista.

1.2 TEORIA DA EQUIVALÊNCIA: EQUIVALENTES PICTÓRICOS E EXPRESSIVOS

“O pintor durante a sua operação,
olha as coisas como cores e as
cores como elementos de seus atos.”
(Valéry, 1998)

Denis escreve em seu ensaio, em 1909, que a não representação e reprodução da natureza pode ser um novo modo de pôr o problema da arte:

Somos gratos aos bárbaros, aos primitivos de 1890, por terem voltado a privilegiar algumas verdades essenciais. Não *reproduzir* a natureza e a vida por aproximações, [...] mas ao contrário, reproduzir nossas emoções e nossos sonhos representando-os com formas e cores harmoniosas⁶¹.

A citação anterior se refere a uma teoria desenvolvida por ele em 1890, nomeada de “teoria da equivalência”; seria uma teoria da expressão “que privilegia os sentimentos do artista como a fonte do significado da obra”, no qual os artistas usam “distorções, signos ou símbolos para produzir equivalentes pictóricos de suas emoções ou sentimentos”⁶². Esta designação de Denis foi inspirada na “teoria das correspondências”, concebida por Charles Baudelaire em

⁶⁰ FALABELLA, op. cit., p. 32.

⁶¹ DENIS, “From Gauguin and Van Gogh to Classicism”. In PERRY, op. cit., p. 31.

⁶² PERRY, op. cit., p. 30.

1857 como uma proposta que faz com que a imaginação seja “a faculdade essencial do artista, porque lhe permite recriar a realidade”⁶³.

Denis afirma que os equivalentes emergem de forma independente em um contexto primitivista, e que podem ser produzidos sem que o artista execute uma cópia da realidade; “a natureza poder ser, para o artista, apenas um estado de sua própria subjetividade”⁶⁴, fazendo que com o artista entre em contato com a realidade, através de sua carga de experiência subjetiva, e, assim, para “cada estado de nossa sensibilidade deve haver uma harmonia objetiva correspondente capaz de expressá-la”⁶⁵. Em vez de descrever ou informar, os artistas simbolistas cuidam antes de sugerir e evocar, devolvendo a cor e a forma ao seu poder expressivo de dizer o indizível⁶⁶, como afirma o poeta J. P. Paes, ao falar da poesia de Konstantinos Kaváfis.

É possível ligar a teoria da equivalência ao conceito anterior de primitivismo; que, segundo Perry, Gauguin não buscava inspiração numa cultura camponesa simplesmente, pois o que ele fazia, “era usar seus instintos criativos para produzir equivalentes pictóricos do ‘primitivo’”⁶⁷. Dessa forma, os elementos formais da pintura desenvolvida pelos simbolistas primitivistas, foram entendidos como equivalentes expressivos para aquela cultura em que eles se inspiraram, em vez de fazer representações objetivas dela. Este foi um conceito no qual me baseei para a criação dos corpos-esculturas. (Ilustração 6)

⁶³ GONÇALVES, Roseli. *A poesia simbolista de Cruz e Souza e Alphosus de Guimarães*. Universidade do Estado do Pará, 2009

⁶⁴ DENIS, “*Deformação Subjetiva e Objetiva*”. In: CHIPP, op. cit., p. 103.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 102.

⁶⁶ PAES, José Paulo. *Lembra corpo: uma tentativa de descrição crítica da poesia de Konstantinos Kaváfis*. In: KAVÁFIS, Konstantinos. *Poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 33.

⁶⁷ PERRY, op. cit., p.19.



Ilustração 6 - *Me abra* (2010).

Espero ter, assim, explanado os conceitos de Abstração e Equivalência, tão importantes dentro da elaboração teórica do meu trabalho prático.

No próximo capítulo elucidado o ambiente, no qual trabalhei durante dois anos, para o desenvolvimento deste trabalho, e os pacientes que lá habitavam em processo criativo nas minhas oficinas. Abordo a etiologia do sofrimento psíquico e os possíveis sintomas dos indivíduos diagnosticados como esquizofrênicos. Por último, descrevo a pesquisa de campo, em suas duas fases distintas e mostro uma análise de procedimentos dos elementos visuais e verbais, criado a partir da observação da produção expressiva dos indivíduos.

CAPÍTULO 2 - PROCESSO CRIATIVO DO OUTRO

“Eu sou à beira do mundo
Sou Estamira
Eu sou a beira,
Eu to lá, eu to cá,
Eu tô em tudo qualquer lugar.”
(Estamira, 2006)

“Indivíduos em sofrimento psíquico grave” foi o termo escolhido para se referir ao objeto de referência desta pesquisa. Muitos são os nomes utilizados para designar indivíduos que sofrem de alguma espécie de transtorno. Cada termo contém em si próprio todo um arsenal histórico-cultural, carregado de conceitos e ideologias.

As alterações das nomenclaturas nos mostram como a sociedade acolhe ou marginaliza esses sujeitos, e de que forma os processos de tratamento foram elaborados a partir de cada contexto social, científico e religioso. Não se trata aqui de fazer uma listagem desses nomes, como insano, louco, demente, alienado, etc., mas escolhi apenas alguns, para que fosse possível distinguir a diferença conceitual entre os empregos de cada terminologia, começando com o termo mais abrangente e muito discutido pela perspectiva filosófica, de Michel Foucault: Loucura.

Inerente à humanidade desde os primórdios, a história da loucura reflete como os seres humanos, ao longo do tempo, introjetaram e lidaram com o inevitável, com a diferença e com o medo de perder a “razão”. Na Grécia antiga, a loucura tinha um lugar de “saber divino”, ou seja, os loucos eram vistos como mensageiros dos deuses, oráculos que aproximavam os homens das ordens do Olímpo, de acordo com Valmir da Silva, em seu livro intitulado “História da loucura - em busca da saúde mental”.

A maioria das pessoas que apresentassem comportamentos diferenciados dos demais, na Idade Média, e que pudesse estar ligado à insanidade mental, era condenada à fogueira, não havendo possibilidade de ser absolvida pela Santa Inquisição. Elas eram “possuídas” pelo demônio, não mais por deuses. “Durante

toda a Idade Média, [...] a loucura estivera ligada ao Mal, mas sob a forma de transcendências imaginárias”⁶⁸.

Na Renascença, a loucura passa a expressar as forças da natureza. É uma época em que se revive o ideal grego, portanto “por meio da fala dos loucos, os homens renascentistas ouvem as verdades do mundo e entram em contato com o transcendente”⁶⁹. Porém, num segundo momento do renascimento humanista, a loucura passa a se configurar o reverso da razão e ganha um caráter moral, sendo vista com um conjunto de vícios: avareza, preguiça, indolência, etc.

Em meados do século XVII, o crivo moral se intensifica e cada vez mais, a elite dita as ordens e a loucura se torna o mundo dos excluídos. Assim, são criados estabelecimentos onde loucos, inválidos, pobres, mendigos, portadores de doenças venéreas, como a lepra, eclesiásticos em infração, e toda a escória da sociedade são trancafiados em depósitos humanos. Era mais fácil excluir os desviados que conviver com eles em sociedade. Esse foi um fator importante para que Foucault acreditasse que a loucura é um problema social.

Não era investigada a origem da loucura por acreditarem em uma percepção moral e não médica. Desta forma, a relação de força que era estabelecida nesses manicômios, atingia mais o indivíduo que suas perturbações mentais, pois o único tratamento aplicado era o isolamento a essas pessoas.

Já no século XVIII, loucura e crime se uniram, pois a pessoa podia ser um pouco mais insana ou um pouco mais criminosa que a sociedade não via diferença. Porém, pós-Revolução Francesa, fim deste século, os gritos pela liberdade, fraternidade e igualdade faziam enfraquecer os internatos, e, a partir de então, esses assumem caráter médico e não mais moral, e a loucura passa a ser vista como doença. Aparece Philippe Pinel, em 1795, na França com seu “tratamento moral sem correntes”, mas ainda cerrados dentro dos muros do manicômio.

Somente no século XIX que a loucura eleva-se ao *status* de doença psicológica, sendo considerada como uma alma que sofre e uma mente que precisa ser tratada. Assim, o louco passa a ser encarado como um ser humano em conflito com sua própria desordem, porém a sociedade continuará excluindo este ser que

⁶⁸ FOUCAULT, Michel. *A história da loucura: na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 137.

⁶⁹ BONFIM, Renata. *A Construção de uma Nova Clínica em Saúde Mental: O Programa de Extensão da UFES Cada Doido Com Sua Mania, o CACIA e a inserção da Arteterapia nestes serviços*. Monografia para o curso de Psicossomática da Faculdade de Ciência da Saúde - FACIS/ SP, 2003.

sofre. Em vez de a razão ser aceita tanto quanto a desrazão⁷⁰, a medicina foi criada com suas ramificações para ter uma função dupla, pois, ao mesmo tempo que a psiquiatria serve para tratar a loucura com intenção de “curá-la”, este ramo da medicina quer defender a sociedade dos loucos, internando-os. Somente depois da Reforma Psiquiátrica, no final do século XX, o louco tem a possibilidade de ser cuidado e acolhido.

Os outros conceitos que farei referência, a partir daqui, se relacionam direta ou indiretamente com o percurso citado acima.

A terminologia psicose foi introduzida pelo psiquiatra austríaco Ernst von Feuchtersleben, em 1845, para substituir o vocábulo loucura. A etimologia dessa palavra é derivada do grego “psykosis”⁷¹, que significa “dar a vida, animação, vitalidade”, que vem da palavra “psykhé” (mente, alma) e do sufixo “osis” (condição anormal, processo patológico), significando literalmente condição anormal da mente. É interessante notar que o termo “psykhé” deriva do verbo “psykhein”⁷², que significa soprar, emitir um sopro de vida, e desta forma, é visível perceber que, na concepção da palavra, o psicótico era aquele atribuía vida.

Em 1911, o psiquiatra suíço Eugen Bleuler criou o termo esquizofrenia, que significa “mente dividida” (do grego *skhizo* = dividir, separar, fender + *phren* = mente), e ao propor esta nova terminologia, Bleuler quis ressaltar a dissociação que, às vezes, o indivíduo percebia em si mesmo, a sensação de que outra pessoa ocupava seu próprio corpo. Porém, este termo pode também se referir a uma das subdivisões da estrutura psicótica, composta por paranóia, catatonia e esquizofrenia, sendo esta última, a “doença” mais grave desta estrutura.

A teoria psicanalítica se apropriou do termo psicose para explicar sua visão estrutural e modificou seu sentido. Sigmund Freud, em 1923, divide em três estruturas, as possibilidades de o ser humano se organizar internamente, como a neurose, a perversão e a psicose (as estruturas fundamentais serão discutidas na próxima seção). Porém, na maior parte do tempo, ele estuda a neurose, enquanto

⁷⁰ Foucault fala que desrazão é aquilo que escapa às tentativas incessantes do controle racional, da hierarquização, do equilíbrio, da clareza, do sentido e da organização.

⁷¹ Dicionário Médico-Biológico, Histórico e Etimológico. Edições da Universidade de Salamanca. Disponível em: <<http://dicciomed.eusal.es/palabra/psicosis>> Acesso em: 15 ago. 2011.

⁷² BRANDÃO, J. Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 335.

outros psicanalistas irão se aprofundar nas especificidades da psicose, como Jacques Lacan, Melanie Klein, Donald Winnicott e Jean Bergeret.

Na área da psiquiatria clínica e dos manuais de diagnósticos psiquiátricos como o DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*) e a CID (Classificação Internacional de Doenças), o sofrimento psíquico é conhecido como “doença mental”. Este termo caiu em desuso, pois ele não conseguia abarcar a disfunção da mente, permanecendo um conceito estigmatizado.

A profusão de conceitos e a dificuldade de uma uniformidade nas expressões e definições fizeram com que os manuais repensassem seus termos e, dessa forma, eles modificaram para transtorno mental. Atualmente, não se pode mais encarar este tipo de sofrimento como doença única, pois ele se caracteriza por uma coleção de sintomas, dentre os quais se sobressai a perda do contato com a realidade, que tem como características as alterações do pensamento, alucinações e delírios. Então, substituindo o termo antigo, doença mental, esta nova abordagem é utilizada nos mesmos manuais psiquiátricos como os atuais DSM-IV e a CID-10⁷³.

Ileno da Costa, professor e psicólogo clínico, adotou o construto *sofrimento psíquico grave* “para designar não só tudo aquilo que está sob o domínio da definição de psicose”, mas, também, para apontar alguns desafios como superar a classificação psiquiátrica; apontar o sofrimento para questões

de cunho interno, relacional e dinâmico, que falam da angústia, das contradições da estruturação psíquica, do sofrimento (psíquico, afetivo, emocional, relacional), para além do sintoma; resgatar, a dimensão “normal”, “natural”, “inerente” de qualquer sofrimento humano, inclusive daqueles tidos como psicóticos”. Neste sentido, o qualificativo “grave” se refere tão somente à intensidade do sofrimento e não a uma classificação específica, buscando resgatar a dimensão contígua de todo sofrimento humano⁷⁴.

⁷³ A CID 10 e o DSM 4 são as versões atuais dos manuais utilizados pelos profissionais da Saúde, para atribuir um diagnóstico ao seu paciente. Os dois manuais vêm evoluindo com o passar do tempo, no modo de classificar as doenças e trazer novas informações para cada diagnóstico. Portanto, a cada nova edição, os manuais crescem o número que está ao lado da sigla. Por exemplo, o primeiro DSM I é de 1952, enquanto o III de 1980 e a última versão é a de 2000. Sabe-se que o DSM V será a próxima edição, que está em planejamento e preparação para ser publicado em 2013. Nele incluirá uma nova mudança, como a supressão proposta de vários tipos de esquizofrenia.

⁷⁴ COSTA, Ileno Izídio. *Da fala ao sofrimento psíquico grave: ensaios acerca da linguagem ordinária e a clínica familiar da esquizofrenia*. Brasília: Editora e Gráfica Positiva/ABRAFIPP, 2003.

A partir do trajeto percorrido pelos diferentes termos utilizados, será este último conceito que irei adotar como referência teórica. Porém, no decorrer desta dissertação, não irei repetir este termo toda vez que mencionar os indivíduos que tive contato. Irei chamá-los de pacientes psiquiátricos ou pacientes diagnosticados com esquizofrenia ou mesmo de indivíduo ou sujeito, como uma forma mais simples de me referir a eles.

Na seção a seguir, analisarei a etiologia deste sofrimento, no qual se percebe a existência de diversas teorias que tentam se aproximar de uma causa específica, na tentativa de construir uma discussão frente à complexidade deste termo e do fenômeno psíquico.

2.1 AS ETIOLOGIAS DO SOFRIMENTO PSÍQUICO

“Posso revelar
Revelei porque posso
Porque sei
Consciente
Lúcido e ciente,
quem é Deus!”
(Estamira, 2006)

Ao longo do tempo a loucura vem sendo percebida, nomeada e tratada de diferentes formas, deste modo destaca-se que existem diversas teorias que tentam compreender a origem deste sofrimento, no qual vemos modelos fundamentados a partir de questões biológicas, psicológicas e de estruturas sociais. Entre essas diferenciações, pode-se considerar que a sociedade pode ser a responsável pelo enlouquecimento humano; ou os elementos orgânicos da função cerebral podem ser os responsáveis pela doença mental; e, ainda, a dinâmica psíquica pode ser a responsável pelo sofrimento intenso. Entretanto, é mais plausível ter um modelo, em que os três anteriores se juntam em um único ponto de vista, o qual o psiquiatra brasileiro Geraldo José Ballone nomeia como enfoque bio-psico-social.

Tentar explicar o comportamento e as atitudes humanas, apenas a partir de fatores biológicos não parece ser um bom método, pois qualquer comportamento, [...] é considerado como um conjunto de inúmeros processos em complexa interação. Em nosso caso, essa interação se dá através do vocábulo tríplice; bio-psico-social⁷⁵.

Contudo, no presente trabalho, elegi a perspectiva psicanalítica para compreender e discutir o sofrimento psíquico grave e adotei os conceitos descritos por Freud, pelo psicanalista e psicopatologista, Jean Bergeret e Winnicott, como recorte teórico desta pesquisa.

Em primeiro lugar é preciso, então, lembrar como se dão as subdivisões da mente, desenvolvidas por Freud, em 1923, no texto "O ego e o id". De acordo com a segunda tópica do aparelho psíquico, a mente foi dividida em três partes que funcionam em diferentes níveis de consciência: Id, Ego e o Superego. O Id é concebido como um conjunto de conteúdos inconsciente de natureza pulsional⁷⁶, exigindo satisfação imediata dos impulsos, sem levar em conta a possibilidade das consequências. Segundo Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, psicanalistas franceses, a pulsão é descrita como um processo dinâmico que tem como fonte uma excitação corporal e que consiste em uma pressão ou força - carga energética - para que o sujeito acerte um alvo, seu objeto de desejo. Este alvo faz com que ele suprima sua excitação, de acordo com a teoria de Freud.

O Ego funciona principalmente em nível consciente, percebendo as exigências da realidade e contornando os impulsos do Id. Embora, também contenha elementos inconscientes, ele está numa relação de dependência tanto para com Id quanto para o Superego. Apenas parcialmente consciente, o Superego serve como um censor das funções morais do Ego (valores familiares e sociais), tendo um papel similar aos imperativos de um juiz.

Esses conceitos explicitados pelo psicanalista austríaco são fundamentais para a análise das personalidades. Bergeret, em 1998, utilizou-se dos conceitos freudianos para fundamentar os critérios de classificação na construção de sua teoria estrutural.

⁷⁵ BALLONE, Geraldo José. *Psiquiatria*. Disponível em: <<http://www.psiqweb.med.br/site/>>. Acesso em: 2 abr. 2010.

⁷⁶ LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1970, p. 506.

Para compreender o sofrimento psíquico é importante que primeiro se possa localizar qual o melhor momento para se estudar o sujeito: se após ele apresentar os sintomas ou anterior à sua crise. De acordo com Bergeret⁷⁷, deve-se estudar o indivíduo antes que a lacuna entre o “normal” e o “anormal” tenha se instalado, e é por isso que a estrutura, como disposição mais permanentemente definida, é anterior à quebra deste indivíduo. A definição de “anormal” que aqui utilizo é daquele sujeito que se quebrou diante de si mesmo, sentindo-se e mostrando-se desintegrado e com perda de autonomia na maioria dos contatos.

Esta visão remete à teoria do cristal de Freud, desenvolvida em 1932, em que a estrutura interna da pessoa é comparada a um cristal, que pode quebrar e se partir, segundo planos bem definidos das linhas de clivagem. Isso acontece quando o modo de funcionamento daquele indivíduo se altera e começa a gerar tanto sofrimento que ele mesmo não consegue mais lidar com seus conflitos internos. Dessa forma, sua estrutura original se descompensa (a quebra do cristal) e a sintomatologia patológica aparece. O conceito de estrutura implica a existência de um sujeito que se constrói e é principalmente construído, independente de sua vontade.

Se atirmos ao chão um cristal, ele se parte, mas não em pedaços ao acaso. Ele se quebra, segundo linhas de clivagem, em fragmentos cujos limites, embora fossem invisíveis estavam predeterminados pela estrutura do cristal. Os doentes mentais são estruturas partidas e fissuradas do mesmo tipo⁷⁸.

Essa imagem é de grande importância e beleza, pois foram criados critérios para distinguir as diferenças e os modos como cada personalidade funciona, principalmente entre as estruturas psicóticas e neuróticas, e, ainda, nos dizem respeito as angústias, defesas e fantasias, não acessíveis à consciência, diretamente pelo indivíduo.

⁷⁷ BERGERET, Jean. *Personalidade normal e patológica*. 3. ed. Porto Alegre: ArtMed, 1998, p.19.

⁷⁸ FREUD, Sigmund. Novas conferências introdutórias sobre psicanálise. *Conferência XXXI: A dissecação da personalidade psíquica*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XXII, p. 64.

As principais diferenças entre as estruturas podem ser abordadas a partir de como a defesa⁷⁹ atua em cada personalidade. Na neurose, a própria pessoa reconhece a existência da lei e busca acatá-la, já que a instância dominante nesta estrutura é o Superego. Contudo, quando o Ego está diante de um conflito, faz com que o sujeito permaneça fiel à sua dependência ao mundo externo e busque silenciar o Id, recalçando seus desejos inconscientes.

O psicótico, por sua vez, numa tentativa desesperada de preservação, diante do mesmo conflito, faz com que o próprio indivíduo sinta a realidade de forma ameaçadora, utilizando sua defesa na criação de uma nova realidade, rejeitando a que ele vive e as leis permanentes a ela. Ele espera poder mudar a realidade em que vive, sem modificar as suas necessidades, já que a instância dominante na organização da estrutura psicótica é direcionada pelo Id.

Dessa forma, percebe-se o Princípio do Prazer em ação, teoria de Freud de 1920, em que o amor e a vida prevalecem sobre a agressão e a morte, e que tem por objetivo evitar o desprazer e proporcionar o prazer, de modo a satisfazer o sujeito de forma total e imediata. Assim, o psicótico percebe a realidade interna e externa, segundo as leis do Princípio de Prazer e não ao Princípio de Realidade, que se caracteriza pelo adiamento da gratificação.

Já nos primeiros anos de vida de uma criança o Ego faz a mediação entre as demandas do Id com as do mundo externo. Isto posto, faz-se importante destacar que o processo infantil de estruturação do Ego e da consciência ocorre por intermédio da relação materna, a partir do modelo do relacionamento primário - relação com aquela que faz a função de mãe. Desta forma, é estabelecido que o seio materno seja o primeiro objeto escolhido pelo indivíduo, no qual a pessoa mais significativa para a criança tem o papel de acolher e alimentar. Portanto, o sujeito fica completamente dependente da figura materna na infância e ela tem a tarefa de “proteger o seu bebê de complicações que ele ainda não pode entender, dando-

⁷⁹ De acordo com Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, psicanalistas franceses, ‘defesa’, conceito freudiano, é um conjunto de operações “cuja finalidade é reduzir, suprimir qualquer modificação que seja capaz de pôr em perigo a integridade e a constância” do indivíduo, ou seja, na medida em que o ego se constitui como a instância na organização do sujeito, ele irá procurar manter uma estabilidade, e as defesas serão as “armas” que o ego irá usar para se defender de algo que possa desestabilizá-lo (LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1970, p. 151)

lhe continuamente aquele pedacinho simplificado do mundo que ele, através dela, passa a conhecer”⁸⁰.

Dando continuidade ao pensamento, nos primeiros meses, existirá uma relação fusional, entre figura materna e filho. Nessa fusão, as duas partes da relação não se percebem como indivíduos, como pessoas inteiras por direito próprio⁸¹. A criança não consegue perceber-se separada do corpo da mãe, pois é como se existisse um cordão fantasmático que as une, dificultando existirem independentes (fisicamente) uma da outra, e esta condição “física” torna-as psicologicamente inseparáveis.

Este conceito de fusão é dito por diversos autores como algo estabelecido na psicose, mas a visão de Winnicott traz uma questão real do corpo quando não é sentindo como único:

A localização do eu no próprio corpo é muitas vezes tida como óbvia, mas uma paciente psicótica em análise deu-se conta de que, na infância, ela achava que sua irmã gêmea no assento ao lado do carrinho era ela mesma [...] Sua percepção do eu e do outro-que-não-o-eu não tinha se desenvolvido⁸².

Assim, o corpo “não é uno e nem é próprio, pois segue sendo, muitas vezes, apenas uma parte, um complemento do corpo de um outro especular”⁸³. Então, para que este Ego desenvolva-se na direção de uma autonomia é preciso que ele saia desta relação fusional, contra a invasão absoluta do outro, estabelecida no início da vida psíquica. Portanto, é frente à separação, o corte com a mãe, que este sujeito irá se perceber como indivíduo “inteiro” e não mais fusionado ao “seio materno” e invadido por este.

Na próxima seção analisarei os sintomas, desenvolvidos após a quebra de uma pessoa com estrutura psicótica, e tentarei colocar em palavras, a angústia de um sujeito que criou seu mundo interno, a partir das fantasias e desejos (alucinações), para a (re)construção de uma outra realidade.

⁸⁰ WINNICOTT, op. cit., p. 228.

⁸¹ BOGOMOLETZ, Davy Litman. Um é pouco, dois é bom, três é demais. *Psicopedagogia on line: Educação & Saúde Mental*, 2000.

⁸² WINNICOTT, op. cit., p. 223.

⁸³ GOIDANICH, Marcia. Configurações do corpo nas psicoses. *Psicol. Soc.*, v. 15, n. 2, p. 70, 2003.

2.2 SINTOMAS: ANGÚSTIA DE UMA NOVA REALIDADE

“Para a gente se encontrar,
a gente precisa recuperar os sonhos fundamentais,
Segundo eu. ”
(“Segundo Eu”, 2009)⁸⁴

As características dos pacientes diagnosticados com esquizofrenia serão colocadas aqui, a partir da sintomatologia, por achar importante que seja especificado e diferenciado de outros tipos de sofrimento. Mas é preciso deixar claro que nenhum diagnóstico psicopatológico e nenhum limite de normalidade me interessa ao estar com eles, ou ao analisar as obras deles. É apenas necessário ressaltar alguns sintomas, visto pelo olhar psicanalítico, para entender os traços em suas produções. Não quero categorizá-los, nem enquadrá-los, mas sim perceber seus “modos de existência”⁸⁵.

Bergeret descreve o caráter esquizofrênico enfatizando as alterações que ocorrem nos estados afetivos que fazem com que o indivíduo se retraia e tenha um comportamento frio e brusco, dificultando sua comunicação, fazendo com que sinta uma solidão sentimental imensa, além de muitas outras alterações. A dificuldade de simbolizar e elaborar, tendendo a fazer interpretações concretas; a indiferenciação corporal e a baixa diferenciação entre eu/tu são, também, características comuns ao psicótico, explicitadas por diversos autores.

A tendência ao devaneio e ao comportamento bizarro é atribuída à alteração do juízo da realidade, que implicará na falta de lucidez e na perda do contato com a realidade. Isto poderá gerar elevada angústia em razão da grande vulnerabilidade que será percebida na edificação ilógica do pensamento e do discurso desorganizado, como resultado de construções delirantes. As vozes que são escutadas, as imagens que são vistas, os empurrões, beliscões e puxões que são

⁸⁴ É preciso lembrar que elegi como critério para esta dissertação, dar nomes lúdicos a meus pacientes, em vez de apenas trocar os nomes, em função do *Termo de Consentimento Livre e Esclarecido* que os mesmos assinaram, exigido pelo comitê de Ética em Pesquisa SES/DF, que lhes assegura o sigilo.

⁸⁵ MESQUITA, Cristiane. *Políticas do vestir: recortes em viés*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica - Núcleo de Estudos da Subjetividade. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), São Paulo, 2008, p. 29.

sentidos de forma tão dominante, fazem com que esses indivíduos já não possam mais distinguir se seus pensamentos e ações são próprios ou se vêm de outros.

Outra característica muito presente, e de tamanha importância para esta pesquisa, é a estranheza corporal, na qual o sujeito parece estar alheio a seu próprio corpo, sentindo não estar dentro dele, relacionando-se com ele como se fosse um outro, um objeto estranho. A psicanalista carioca, Rosa Alba Sarno Oliveira, que desenvolve um trabalho com pacientes psiquiátricos, acredita que neste tipo de relação, “o corpo é passível de ser perdido e extraviado, podendo desprender-se como um casca”⁸⁶. Ele se percebe incompleto, evidenciando o esfacelamento e o despedaçamento do corpo, faltando-lhe um pedaço e expondo sua falta de unidade, na qual à fantasia da falta deste corpo, é por extensão, a “falta de um pedaço do Ego”, no qual possivelmente, este “outro pedaço” está fundido com sua mãe.

A descrição imagética feita por Oliveira me inspirou a escolher a imagem da abaixo (Ilustração 7) para representar a minha compreensão da fragmentação corporal.



Ilustração 7 - *Paraíso 1: Os guardiões* (2010).

⁸⁶ OLIVEIRA, Rosa Alba Sarno. *A invenção do corpo nas psicoses: impasses e soluções para o aparelhamento da libido e a construção da imagem corporal*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, p. 123.

No delírio de negação, ou Síndrome de Cotard como é conhecida, a negação se incide sobre os órgãos, no qual muitos pacientes diagnosticados com esquizofrenia informam a ausência de um estômago, de uma boca, ou muitas vezes não falam, intensificando a noção de falha na imagem corporal em torno dos orifícios corporais, ou, como diria Winnicott, “falha no desenvolvimento emocional primitivo”.

Esses indivíduos têm outra percepção sobre a imagem de si mesmos, como a fantasia de que a falha se localiza no interior de seu corpo. Winnicott acredita que a localização do “eu” no próprio corpo não é nítida nos pacientes psicóticos e por isso, eles não conseguem localizar o “eu” no corpo, não sabendo se está dentro ou fora, vivenciando uma experiência de esvaziamento e aniquilação.

O sujeito, muitas vezes, é constituído a partir de uma imagem que vela a sensação de vazio total, e a consequência disso, segundo Oliveira, é que “o próprio corpo é reduzido a um vazio, não metaforizado, desse modo, nadificado, por não estar vitalizado nem pela imagem”⁸⁷. Uma possível experiência de morte, como as sensações reais de devastação da própria imagem, de deformação e metamorfose do corpo, gera uma angústia que se constitui como um fenômeno fundamental para aquele que vivencia a experiência.

Um elemento importante que apareceu nas produções espontâneas dos pacientes do ISM e que revela uma falha na imagem corporal, são os ossos. Esses, quando “deixados à mostra representariam, portanto, uma espécie de vestimenta para o corpo, um meio para remendar o descosido da imagem do corpo”⁸⁸. Oliveira descreve em sua tese que os ossos proporcionam uma nova imagem do corpo, ocupando o lugar da ausência e liberando o sujeito do vazio aniquilador. Conseqüentemente, a manipulação de sua imagem corporal, fazendo com que sobressaíssem os ossos, é uma forma de provocar efeitos de apaziguamento ao sujeito e de recuperação a um corpo que estava devastado.

Na seção a seguir, elucidarei a metodologia utilizada na pesquisa de campo que foi estabelecida, em dois momentos distintos, na relação com o outro.

⁸⁷ Ibidem, p. 122.

⁸⁸ Ibidem, p. 124.

2.3 ATUAÇÃO NO CAMPO DO OUTRO

“O artista não é o que apresenta o objeto,
mas o que propõe a experiência.
A relação clara é entre o artista e o Outro.”
(Herkenhoff, 1999)

A metodologia da pesquisa de campo foi fundamentada em uma postura qualitativa, embasada em uma proposta de pesquisa-ação, por meio de ações e dados coletados nas oficinas realizadas com os residentes e pacientes que frequentam o Hospital Dia⁸⁹, do Instituto de Saúde Mental (ISM), da Secretaria de Estado de Saúde do Distrito Federal, em Riacho Fundo.

Utilizei a pesquisa-ação por ser uma metodologia que favorece as discussões e a produção cooperativa de conhecimentos específicos sobre a realidade vivida. Essa metodologia insere o pesquisador no meio pesquisado e faz com que a população pesquisada tenha uma efetiva participação, modificando a concepção de sujeito e de grupo, na busca pela autonomia e por práticas libertárias, e, ainda, como princípio ético, os resultados devem ser socializados. É um dispositivo de intervenção, com uma proposta de atuação transformadora na experiência vivencial de cada indivíduo que tenha passado pela oficina.

Para implantar a oficina neste Instituto, o projeto deveria primeiro ser aprovado pelo comitê de ética da Fundação de Ensino e Pesquisa em Ciências da Saúde (FEPECS) por eu estar desenvolvendo uma pesquisa com seres humanos. Eu deveria explicar quais eram minhas intenções e como seria a proposta para experienciar com eles. Este projeto se encontra em anexo.

Após a aprovação do projeto, fui conhecer o ISM, que se situa em uma área com uma ótima infraestrutura em sua construção, projetado pelo arquiteto Oscar

⁸⁹ O Hospital-Dia é uma unidade de semi-internação, com horário de funcionamento de segunda a sexta-feira e destina-se a atender pessoas portadoras de transtornos mentais que não estejam em episódio de crise. Possui uma equipe multidisciplinar e conta, geralmente, com um posto de enfermagem, salas para atendimentos individuais e em grupos, oficinas de arte-terapia, sala de televisão, salão de jogos, refeitório, etc. O objetivo do Hospital-Dia é oferecer um tratamento de qualidade, através de uma estrutura física e de profissionais adequados, com o intuito de re-inserir o usuário na sociedade e reduzir o número de internações do mesmo. Para isso, dispõe de uma equipe especializada que trabalha não apenas com a pessoa portadora de transtornos mentais, mas, também, com seus familiares e comunidade.

Niemeyer e com azulejos de Athos Bulcão (Ilustração 8). É uma chácara arborizada, um espaço amplo, localizado perto de um rio e contém um heliporto, uma piscina, um campo de futebol, uma quadra poliesportiva, vários galpões e construções feitas para o desenvolvimento artístico, com espaços adequados para a marcenaria, para o mosaico, para a pintura, para a cerâmica, etc. Porém, todos atualmente estão abandonados, em estado precário para uso, estando a piscina interditada já há alguns anos e a maioria dos galpões fechados. Um espaço esplêndido, porém desamparado pelo governo, e que não conta com recursos para a sua conservação e para a contratação de uma equipe multidisciplinar, que possa atender os pacientes ali presentes de forma mais eficiente⁹⁰.



Ilustração 8 - Instituto de Saúde Mental (2009).

Atualmente o ISM, com vinte anos de funcionamento, atende a mil e trezentos pacientes por mês no Ambulatório e no Centro de Apoio PsicoSocial (Caps), sessenta e cinco pacientes no Hospital Dia, além de quinze residentes vindos da Clínica de Repouso Planalto⁹¹, quando esta foi interditada.

⁹⁰ Até o fim da década de 1980 a granja do Riacho Fundo era a casa de oficiais e autoridades da República, inclusive alguns generais-presidentes durante a ditadura militar, como Israel Pinheiro, Emílio Garrastazu Médici e Ernesto Geisel moraram no sítio. Em 1987 foi repassado ao GDF e passou a abrigar o Instituto de Saúde Mental, instituição da rede pública de saúde que presta atendimento a pacientes com transtorno mental em regime de hospital-dia.

⁹¹ CONSELHO NACIONAL DE SAÚDE - RECOMENDAÇÃO Nº 004, de 08 de maio de 2003: "Ao tomar conhecimento das condições e conseqüências do fechamento da Clínica de Repouso Planalto, conveniada à Secretaria de Saúde do DF, e considerando as condições inumanas e irregularidades da referida Clínica que ocasionaram a sua interdição e posterior o seu fechamento, a recente revelação pública do desaparecimento de 60 (sessenta) internos da Clínica entre 1996 e 2002".

Após apreciar o espaço físico, meu próximo passo era conhecer os pacientes, para obter as primeiras informações do que seria a minha oficina e decidir qual espaço iria utilizar.

No primeiro dia em que fui apresentada, fiz uma pintura coletiva com todos os pacientes presentes, aproximadamente sessenta pessoas, na qual propus que cada um deles deixasse a sua marca em um grande tecido. Em um segundo momento, andei por diversos espaços pelo ISM, até que encontrei uma casinha, abandonada, sem infraestrutura, mas que no passado funcionava como a “Casa do Barro”, na qual os pacientes faziam oficinas de cerâmica. Então, após algumas reuniões, estava permitida nossa estadia na Casa do Barro e, em setembro de 2009, começamos a frequentar o espaço que nos foi concedido (Ilustração 9).



Ilustração 9 - Casa do Barro (2009).

No primeiro dia de oficina eles se apresentaram e me disseram o que eles entendiam por arte e se tinham alguma afinidade com ela, e, ainda, qual tipo de material plástico eles gostavam de manusear na infância. Depois penduramos a pintura feita pelo grupo, para que a Casa do Barro tivesse, agora, a personalidade deste novo grupo.

Ficamos alguns encontros organizando o espaço, limpando-o e trazendo novos materiais para o lugar, para que pudéssemos efetivamente começar. Então, duas vezes por semana realizei a oficina, na qual priorizei o processo de criação dos pacientes.

Gostaria de enfatizar que não me importava qual era a CID de cada um deles, mas o que me preocupava era saber como sofriam e como lidavam com o sofrimento; como cada um desenhava e/ou pintava. Era isto que me interessava:

perceber que independente do sofrimento psíquico eu podia ver o pulsar da vida, a partir das linhas, das cores e das formas que cada indivíduo desenhava, em sua singularidade. É como funciona a teoria de equivalência de Denis (já mencionado na seção 1.2), na qual os pacientes utilizam equivalentes plásticos para expressar suas emoções ou sentimentos.

A rotina na Instituição se dava da seguinte forma: toda segunda-feira acontecia uma reunião para que os novos pacientes, que entravam somente neste dia, pudessem se apresentar aos outros, e assim a equipe poderia dar início ao acolhimento⁹². Esse encontro era importante para que os terapeutas pudessem dar os avisos da semana e encaminhar os pacientes para as oficinas disponíveis para aquele dia. Às quintas-feiras era muito semelhante, apenas não tinha a apresentação dos novos, mas era importante frisar as atividades do dia. As oficinas oferecidas no ISM eram as oficinas de culinária, de mosaico, de contos da literatura, de música, de *biscuit*, de customização, de cinema, e atividades recreativas, como andar de bicicleta, idas ao rio e os passeios fora da Instituição, que acontecia uma vez por semana.

Todas as vezes que eu chegava à Instituição, primeiro participava da reunião para depois pegar a chave da Casa do Barro e me dirigir ao espaço, junto com os pacientes. Porém, antes de ir, encontrava com todos eles pelos corredores e conversávamos um pouco antes de irmos para a oficina, pois nem todos iam comigo até lá; então, muitas vezes, eu tinha de lembrá-los das oficinas e somente alguns iam para a atividade.

Minha intenção era que cada indivíduo pudesse experimentar diferentes materiais nas primeiras oficinas e depois escolher um material específico ou uma mistura entre eles, para trabalhar dali em diante. Quando eles tivessem com a produção em maior quantidade, eu iria pegar as formas desenhadas nessas produções e meu objetivo seria perceber qual a diferença daquela forma desenhada por um paciente psiquiátrico, para uma forma desenhada por mim, por exemplo. Qual peculiaridade tem aquela forma que a faz ser desenhada por um

⁹² O acolhimento é considerado um dispositivo de responsabilização clínica, de intervenção e de humanização do atendimento, através da escuta qualificada do problema de saúde do usuário e do estabelecimento de vínculos entre o serviço e a população. Deste modo, o acolhimento deve começar na recepção do serviço e atravessar todo o processo de tratamento, incluindo a relação dos trabalhadores entre si e destes com os usuários.

paciente diagnosticado com esquizofrenia? Queria, também, perceber como utilizavam a cor e os elementos formais de um trabalho; como lidavam com a figuração e a abstração; de que forma criavam suas obras e como as nomeavam⁹³.

Um aspecto importante que necessita ser ressaltado é que uma psicóloga, integrante do quadro clínico do ISM, acompanhou a execução deste projeto, para que pudessemos conversar sobre o andamento dos pacientes, discutir de que forma poderíamos dar a melhor assistência a eles e, por diversas vezes, ela me ajudou a perceber qual era efetivamente minha função dentro daquele espaço e o que eu faria com a produção, seja ela verbal ou visual, que surgia a cada oficina. Entendo, assim, que tive diversos momentos dentro dessa atividade, saindo de uma pretensão de cura para um olhar mais plástico.

2.3.1 Relação com o outro

“Mas se o livro me ensina realmente alguma coisa,
se o outro é realmente um outro,
é preciso que num certo momento eu fique surpreso,
desorientado, e que nos encontremos,
não mais no que temos de semelhante,
mas no que temos de diferente,
e isso supõe uma transformação
tanto de mim mesmo quanto do outro.”
(Merleau-Ponty, 2002)

A experiência do diálogo na relação com o outro foi o que motivou o desenvolvimento desta pesquisa. Esta se propôs a compreender a interação que foi estabelecida entre esses indivíduos e as produções espontâneas desenvolvidas por eles; mimetizar (termo que será discutido no último capítulo) elementos desta criação que fossem significativos para o meu próprio processo; apropriar (termo que será discutido no último capítulo) elementos específicos na criação deles que remetessem à teoria psicanalítica (como será demonstrado no procedimento na

⁹³ Todo o processo foi documentado e registrado com fotografias e filmagens organizado pela artista Raquel Nava. O material registrado e documentado foi organizado pela artista em questão, para a exposição “Pele e Osso”, que foi apresentada em julho de 2010 como resultado da disciplina “Produção e Realização de Obra Artística” do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, ministrada pelos professores Nelson Maravalhas e Pedro Alvim.

seção 2.4.2); e, por último, reconstruir o meu próprio processo criativo e a minha nova forma de criar os corpos-escultura.

É importante ressaltar que neste trabalho a experiência do campo intelectual racional é deslocada para o criativo vivencial. Ou seja, da manipulação e da utilização plurisensorial da obra, que é o que caracteriza o lugar no qual a experiência artística se funda e estabelece a relação do sujeito, ou fruidor, com os objetos.

Nesta mesma linha de pensamento, o filósofo e fenomenólogo francês, Maurice Merleau-Ponty acredita que na experiência do diálogo, a fala do outro vai em direção ao “eu” tocando em sua significação, e vice-versa, pois existe uma invasão de “um ao outro na medida em que pertencemos ao mesmo mundo cultural, e em primeiro lugar à mesma língua, e na medida em que meus atos de expressão e os do outro pertencem à mesma instituição”⁹⁴. Foi então, a partir da invasão de meus dos pacientes, como conceitua o fenomenologista, que experienciei o diálogo. A fala deles foi compreendida e vivenciada em mim, para que eu pudesse, posteriormente, sintetizar esta experiência em produção artística, como nas obras descritas no último capítulo. A partir desta relação foi possível gerar um encontro e conseqüentemente uma transformação, como descreve a epígrafe desta seção.

O meu percurso como artista só faz sentido a respeito daquilo que meu corpo rastreou no corpo dos meus pacientes, partir “da contaminação entre nossos corpos”⁹⁵, como diria a pesquisadora, Cristiane Mesquita.

No início das atividades eu escutava cada história que eles me falavam, cada detalhe, cada sensação e presenciava a fala deles com certa invasão, de que falava M. Ponty, enquanto, ao final, eu estava distante das histórias, e tudo aquilo que eles me contavam era simplesmente mais um motivo para criar. Dessa forma, vejo que passei por duas fases distintas, durante os quarenta encontros que presenciei no ISM.

Isto posto, faz-se importante destacar que as histórias que me foram contadas pelos próprios pacientes, eram ditas com tal intensidade por eles, que não

⁹⁴ MERLEAU-PONTY, M. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 174.

⁹⁵ MESQUITA, Cristiane. *Políticas do vestir: recortes em viés*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica - Núcleo de Estudos da Subjetividade. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), São Paulo, 2008, p. 14.

me interessava saber, se eram efetivamente verdadeiras ou falsas. Não cabia a mim, investigar ou verificar se tais fatos eram reais, pois o que eu buscava era a relação estabelecida entre eu e o outro, e o que ele me dizia, era certamente o suficiente para a nossa relação. Então, após feito o vínculo inicial, não tive porque duvidar de cada história.

Assim, logo no começo - na primeira fase - algo me chamou a atenção nas produções dos indivíduos, que era em relação à própria percepção corporal quando, por exemplo, eles fragmentavam os próprios retratos. Então, resolvi fazer uma atividade em que o corpo fosse o foco, para entender melhor como era a percepção corporal deles com eles próprios e com os outros, a partir de atividades em que priorizava o sensorial.

Neste momento eu acreditava em uma provável cura, pois a partir dos autores mencionados anteriormente (na seção 2.2), como Winnicott e Oliveira, e seus conceitos como fusão, falha no desenvolvimento emocional primitivo, falha na imagem corporal e sensação de fragmentação corporal, mais a artista que me levou para esta direção, Lygia Clark, levaram-me a crer que seria possível o preenchimento das lacunas corporais com os objetos sensoriais e relacionais, criado pela artista carioca.

Na próxima seção apresento a trajetória dessa artista que muito me influenciou durante todo o percurso, pela sua forma de criar e por ter tido a coragem de sair de seu território e se colocar, apenas, como propositora. E, ainda, relato um pouco mais sobre a primeira fase da pesquisa de campo e como ela se sucedeu.

2.3.2 Pretensão de cura

“Acho que conversando a gente se entende...
A gente respira mais, aprofunda mais, fala com a gente si,
Se está ruim passa um comprimido,
se está bem passa um medicamento.”
(“Esqueletóide”, 2010)

Lygia Clark é muito importante para o desenvolvimento deste trabalho, porque foi a partir de seus Objetos que comecei a me interessar pela saúde mental e pela possibilidade de criar um território em que clínica e arte estivessem em diálogo. Ela foi precursora em construir esta relação e é exatamente quando ela inicia uma nova poética, a partir de meados da década de 1960, que há um entroncamento entre o trabalho dela e a proposta que fui desenvolver no ISM.

Entre 1966 a 1968, a artista inicia uma nova fase na qual ela cria trabalhos voltados para o corpo e os apresenta como proposições sensoriais, que enfatizavam a efemeridade do ato como única realidade existencial, visando a “ampliar a percepção, retomar memórias ou provocar diferentes emoções”⁹⁶. Os objetos sensoriais foram feitos com “pequenos objetos sem valor” e materiais do uso do cotidiano⁹⁷, como água, conchas, borracha, sementes, etc., para serem intermediários no despertar das sensações corporais daqueles que manipulassem e interagissem com a obra, com finalidade de aguçar seus sentidos, especialmente do tato. Dessa forma, a artista neoconcreta estabelece uma integração entre arte e vida e suas propostas começam a incluir a participação efetiva do outro, incorporando a presença dos participantes em suas obras.

Aprofundando-se mais na investigação da sensorialidade, ela propõe, em 1967, a série Roupas-Corpo-Roupas: *O Eu e o Tu*, na qual um casal veste macacões de tecido plastificado, cujo forro comporta diversos objetos sensoriais. O homem veste o macacão da mulher; e ela, o do homem. Tateando um ao outro, são encontradas cavidades, aberturas, que possibilitam a exploração tátil e o reconhecimento do corpo. Esta relação entre artista e espectador chega a um novo

⁹⁶ SCOVINO, Felipe. A vontade poética no diálogo com os Bichos: o ponto de chegada de uma arte participativa no Brasil. *Arte e Ensaio*, Rio de Janeiro, v. 10, 2003.

⁹⁷ ALVIM, Mônica Botelho. *Ato artístico e ato psicoterápico como experimentação: diálogos entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte Lygia Clark e a Gestalt-Terapia*. Tese do Departamento de Psicologia da UnB. Brasília, 2007, p.189.

limite, quando Lygia Clark se intitula propositora em 1968, se preocupando ainda mais com a participação ativa do público, como se pode ver na citação abaixo:

Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de 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”⁹⁸.

É o início de um novo paradigma nas Artes Visuais brasileiras, pois nessas propostas “o objeto não estava mais fora do corpo, mas era o próprio ‘corpo’ que interessava a Lygia”⁹⁹ e que passava a ser o suporte da experiência do outro. Ela suprime a base da escultura e coloca o corpo como sendo o suporte. Ela convoca o corpo para trilhar um novo território, visando às experiências sensoriais. “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”¹⁰⁰.

Em 1972, a artista se muda, pela segunda vez, para Paris, e é convidada a ministrar um curso na Universidade de Sorbonne. Suas experiências eram apoiadas na manipulação dos sentidos e na resignificação do outro, “buscando a expressão gestual de conteúdos reprimidos e a liberação da imaginação criativa”¹⁰¹, transformando seus alunos em objetos de suas próprias sensações. Suas experiências com o corpo “traduzem uma vontade de afastar o homem da alienação. Esse é o primeiro mandamento da arte de Lygia contra a massificação”¹⁰².

Em 1976, Lygia Clark volta definitivamente ao Rio de Janeiro e inicia a última fase de sua carreira com uma abordagem mais individual, na qual se

⁹⁸ CLARK *apud* MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992, p. 115.

⁹⁹ SCOVINO, Felipe. *O mundo de Lygia Lygia Clark. O pensamento mudo* (Catálogo da exposição). São Paulo: Dan galeria, 2004, p. 5.

¹⁰⁰ CLARK *apud*, ROLNIK, Suely. *Afinal, o que há por trás da coisa corporal?* 2005. Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC-SP. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/coisacorporal.pdf>>..

¹⁰¹ AGUILAR, Nelson (org.). *Catálogo bienal Brasil século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.

¹⁰² GONÇALVES FILHO, Antonio. *Primeira individual: 25 anos de crítica de arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 175.

relaciona com um espectador de cada vez e sistematiza um método, por muitos encarado como terapêutico, por meio dos objetos relacionais, rompendo as fronteiras entre arte e clínica.

O Objeto Relacional se diferencia do Objeto Sensorial, sua proposta anterior, pela eficácia em se deixar existir como uma potencialidade: texturas, pesos e temperaturas são os elementos que fazem a especificidade de cada um. Sua finalidade é a “organização” do corpo, que através do contato corporal, reveste-se de diversos significados. “É no fluxo entre o cheio e o vazio, no movimento da ausência e da presença, no dentro e no fora, no leve e no pesado, no quente e no frio etc..., nesta relação corpo/espço/objeto/ambiente, os objetos deixam de ser vários e ganham unidade”¹⁰³.

Este Objeto foi criado para a proposta, que ela denominou de *Estruturação do Self* (1976-1988), e que tem como intenção estabelecer relações com o corpo do espectador, fazendo com que ele saia de uma “condição passiva e puramente contemplativa”, para uma “participação na criação da linguagem artística”¹⁰⁴, sem, entretanto, pertencer ao campo da clínica ou mesmo ter uma proposta de cura. A proponente acredita acessar o estado pré-verbal do participante com os Objetos, um estado arcaico, e que o sujeito estará

vivendo pela primeira vez na realidade uma coisa que foi vivida, mas não foi especificada no cérebro nem guardada, porque ela não tem memória. À medida que a pessoa vai vivendo tudo comigo, ela vai construindo a sua história¹⁰⁵.

Lula Wanderley, médico e artista plástico, foi paciente de Lygia Clark, mas logo depois se tornou amigo e colaborador da proposta *Estruturação do Self*, e se identificou tanto com a proposta que, na década de 1980, transformou a enfermaria M1 do Engenho de Dentro no que chamou de *Espço Aberto ao Tempo*¹⁰⁶ (EAT), prédio ao lado do *Museu de Imagens do Inconsciente*¹⁰⁷, dentro do Centro

¹⁰³ WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 35.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 18.

¹⁰⁵ CLARK *apud* COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p. 151.

¹⁰⁶ WANDERLEY, op. cit, p. 27.

¹⁰⁷ Nise da Silveira desenvolveu seu trabalho no Centro Psiquiátrico D. Pedro II, no Rio de Janeiro. Em 1946 ela criou a primeira mostra de imagens produzidas pelos pacientes a partir de oficinas que eram

Psiquiátrico Pedro II. Levou os Objetos Relacionais para o EAT, e alinhou-se ao início do movimento de transformação da assistência psiquiátrica no Brasil.

Após 27 anos de trabalhos desenvolvidos com Objetos Relacionais em pacientes psiquiátricos, Wanderley nunca falou em “cura” através do método de Lygia Clark, mas pôde ver com a *Estruturação do Self* que esta traz um “melhor contato afetivo com a realidade ou um desbloqueio de nossa relação com o mundo”¹⁰⁸.

Porém, utilizar o Objeto Relacional como instrumento terapêutico não é tão simples, porque ele pode ser visto como corte e, ao mesmo tempo, como costura, pois, é exatamente ao despedaçar o corpo que tem aí o ponto de partida para a estruturação. Ele pode fragmentar a percepção do corpo, a imagem corporal, mas é preciso que o corpo se dilacere sim, e essa dilaceração seja vivida como um vazio, pois aí o objeto irá cumprir sua função de “destrancafiar” a memória do corpo.

Uma linguagem plástica que não utiliza a representação, que produz objetos que não ilustram o corpo, mas que criam relações com ele por intermédio de suas qualidades, “estabelecendo um contato direto, corpo a corpo” e, assim, o objeto “seria dissolvido e incorporado ao participante. Não existiria nem o espectador nem o objeto, mas sim a relação que se estabeleceria entre os dois”¹⁰⁹.

Houve um momento crucial no percurso de Lygia Clark, quando ela percebeu que um dos seus Objetos - um saco de plástico fechado contendo ar (Ilustração 10) - estaria “vivo”, como se fosse um corpo respirando, e assim, ela compreendeu que este Objeto deixaria de ter um papel de mediação com o indivíduo, tornando-se realmente um “corpo”. Desta forma, ela o transforma em sujeito¹¹⁰, superando a relação sujeito-objeto, já que não existe mais nem sujeito nem objeto.

desenvolvidas no hospital, como as oficinas de modelagem, pintura, sapataria, teatro e música. Silveira nunca se conformou com os métodos violentos de tratamento psiquiátricos utilizados em sua época, como a lobotomia, o choque insulínico e o eletro-choque e foi através dessas oficinas que encontrou outra forma de tratamento. Foi uma profissional atuante na luta pelos direitos dos pacientes e na mudança do ambiente hospitalar. Em 1952, com o material proveniente das oficinas, fundou o *Museu de Imagens do Inconsciente*. Através de seu trabalho beneficiou os indivíduos internados no hospital e possibilitou um meio de resgate de sua individualidade.

¹⁰⁸ WANDERLEY, op. cit, p. 9.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 18.

¹¹⁰ LAGNADO, Lisette. “Longing for the body”, ontem e hoje. *Trópico*, São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2634,1.shl>>. Acesso em: 15 jan. 2010.



Ilustração 10 - *Objeto Relacional* (1976).

A função dos componentes da obra e dos participantes é modificada a partir da interação, assim os espectadores se tornam o suporte da obra e o objeto se incorpora ao sujeito. O corpo é utilizado como suporte e meio desta interação, quando sujeito e objeto, se fundem. O objeto desaparece e se torna um corpo único. A partir da fusão, se estabelece um diálogo com o próprio corpo: quem é o sujeito e quem é o objeto?

Não existe mais o objeto para expressar qualquer conceito, mas sim para o espectador atingir cada vez mais profundamente o seu próprio eu. Ele, homem, agora é o “bicho” e o diálogo é agora com ele mesmo, na medida da sua organicidade e também na medida da magia que ele pode emprestar de dentro dele mesmo¹¹¹.

Lygia Clark, em seu processo criativo, tem uma trajetória única a partir de uma linha evolutiva na qual ela faz um movimento natural, semelhante às fases do desenvolvimento de um ser vivo¹¹². Ela sai da tela para ir ao encontro do outro, e neste caminho ela se encontra com a Psicanálise, aprofundando este encontro.

¹¹¹ CLARK *apud* FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark, Hélio Oiticica: cartas: 1964-1974*. Prefácio Silvano Santiago. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 86.

¹¹² FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

Maria Alice Milliet¹¹³ acredita que a artista “destaca-se sobretudo por sua determinação em atravessar os territórios perigosos da arte e da terapia”. Contudo, é bom enfatizar que Wanderley não considera o uso dos Objetos Relacionais uma psicoterapia, propondo a função de mediação nessa relação entre sujeito e objeto.

Suely Rolnik, psicanalista e amiga de Lygia Clark, vai mais além, criticando a compartimentação desses territórios:

Elas cria um território que não está nem na esfera da arte, departamento da vida social especializado nas atividades de semiotização e onde se confina o acesso à potência criadora da vida; nem na esfera da clínica psicológica, especializada no tratamento de uma subjetividade dissociada dessa potência; nem na fronteira entre ambas. Trata-se de um território totalmente novo¹¹⁴.

Lygia Clark se deparou, em seus últimos anos de experimentações artísticas, com a mobilidade entre os territórios, abandonando o território único, permanente e consolidado, entre a arte e a psicanálise. Contudo, é visível o contágio pela terminologia psicanalítica em muitos de seus escritos, como, por exemplo, quando ela passa a chamar de “cliente”, a pessoa com quem desenvolve a prática da *Estruturação do Self*.

Durante sua estadia na França, Lygia Clark foi analisada por Pierre Fédida¹¹⁵, embora tenha sido Winnicott um dos teóricos da psicanálise que a artista mais apreciava. Segundo Rolnik¹¹⁶, isso por si só mostra que havia uma afinidade entre os conceitos usados pelo psicanalista inglês e aqueles desenvolvidos pela artista carioca. Esta semelhança será explicitada mais à frente.

O cliente que passava pela *Estruturação do Self* estava preparado para entrar em um espaço onde a obra era vivida, em uma nova experiência, que

¹¹³ MILLIET, Maria Alice. Tendências construtivas e os limites da linguagem plástica. In: **Mostra do Redescobrimto**. Arte moderna. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, p. 44-58.

¹¹⁴ ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. **The Experimental Exercise of Freedom**: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

¹¹⁵ Pierre Fédida foi considerado um dos psicanalistas franceses mais importantes, seguidores de Jacques Lacan, com formação em filosofia e fenomenologia.

¹¹⁶ ROLNIK, Suely. **Subjetividade em obra Lygia Clark, artista contemporânea**. 2002. Núcleo de Estudos da Subjetividade PUCSP, p. 09.

acontecendo no apartamento da artista, em Copacabana. Ele se deitava, desnudo, sobre um “grande colchão”, preenchido com bolinhas de isopor e com os olhos fechados, deixava o corpo à disposição para criar relações com os Objetos, por meio de suas texturas, pesos, tamanhos, temperaturas, sonoridades ou movimentos. Os participantes se permitiam reviver, “em contexto regressivo, sensações registradas na memória do corpo, relativas a fases da vida anteriores à aquisição da linguagem”¹¹⁷.

As sessões com os Objetos duravam por volta de uma hora, com a regularidade de uma a três vezes por semana, durante meses ou até anos. Em algum momento específico, durante a *Estruturação do Self*, era usual que o participante sentisse que o Objeto fazia parte de si mesmo e, quando fundidos - sujeito e objeto -, a pele se estabelecia como fronteira e contato ao mesmo tempo, delimitando o que está dentro e o que está fora. Entendo que a pele era a interface entre o ambiente interno e o ambiente externo, criando aí o exato momento em que acredito que o Objeto Relacional poderia atuar na falha da imagem corporal, tornando assim possível acessar a psicose e preencher as lacunas do corpo.

Rolnik afirma que Lygia Clark explorava de diversas formas os Objetos para chegar ao corpo de seu cliente, que se reveste de significados ao

massagear, friccionar, esfregar, acariciar, roçar, apertar, pressionar, tocar de leve, soprar, arfar, aquecer, cobrir, embrulhar, emitir sonoridades, ou simplesmente deixá-los ali, em silêncio, a sós com o cliente e pousados sobre ele. Com a ajuda de seus objetos, Lygia ia preenchendo buracos, fechando fissuras, repondo partes ausentes, soldando articulações desconectadas, escorando pontos sem sustentação - fazendo enfim o que pedisse o corpo de seu cliente, a cada instante do processo. É isto aliás o que orientava a artista na escolha dos objetos, sua seqüência e seu uso¹¹⁸.

Wanderley também trabalha a partir dessas fissuras, buracos e fragmentos da imagem de um corpo, e é a partir da junção de um objeto concreto e externo a ele que é possível preencher aquilo que estava vazio. O corpo é, então, preenchido e “costurado”, e agora é possível reviver as memórias afetivas que estavam

¹¹⁷ ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS “ITAÚ CULTURAL”. São Paulo, 2001.

¹¹⁸ ROLNIK, Suely. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*. 2005. Núcleo de Estudos da Subjetividade PUCSP, p. 2.

impregnadas nele. Há a integração das partes deste corpo, e desta forma ele fica reestruturado.

Em um relato que o médico/artista fez de sua paciente, demonstra exatamente como funciona a experiência da *Estruturação do Sef*: “o despedaçar do corpo não só é a imagem mais exata de seu sofrimento, como também é o ponto de partida para sua estruturação”¹¹⁹.

Seguindo esta mesma linha de pensamento, a ideia inicial das oficinas desenvolvida na Casa do Barro seria que cada sujeito construísse, a partir da percepção sensorial tátil, seu próprio Objeto Relacional para que este mesmo pudesse interagir com o seu corpo e, assim, ajudar no processo de reestruturação da dimensão histórica deste sujeito. Com a presença e ausência de cada Objeto, os pacientes iriam preencher as lacunas de seu próprio corpo, dando uma unidade na imagem corporal, e assim seria possível dar o próximo passo: a construção dos Objetos Transicionais.

Desta forma, no desenrolar das oficinas fui direcionando na construção desses outros Objetos que serviriam para completar a autonomia do sujeito, saindo da fusão com a figura materna, mas percebi que o Objeto Relacional não preenchia como eu havia imaginado. Então, como eu faria que eles construíssem o Objeto Transicional?

Em 1975, o psicanalista britânico, Winnicott, utiliza o termo Objeto Transicional para pontuar importantes itens a serem estudados na relação afetiva entre o sujeito e o objeto, como a capacidade de o indivíduo reconhecer o objeto como “não eu”; de criar, imaginar, inventar e produzir um objeto e a capacidade do indivíduo localizar este objeto (fora, dentro, na fronteira).

Algumas qualidades especiais fazem este objeto ser transicional, pois o seu destino é permitir que, com o passar do tempo, ele realmente faça a transição da realidade psíquica interna para o mundo externo, como demonstra o pensamento a seguir: “Ele (o objeto) representa a transição do bebê de um estado em que este está fundido com a mãe para um estado em que está em relação com ela como algo externo e separado”¹²⁰, sendo um substituto para que o sujeito consiga distinguir entre fantasia e fato, entre objetos internos e objetos externos.

¹¹⁹ WANDERLEY, op. cit., p. 81.

¹²⁰ WINNICOTT, D. W. *O brincar & a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 30.

Outro autor que também investiga a ligação entre o Objeto Transicional e a obra de Lygia Clark é o crítico de arte Manuel J. Borja-Villel, que refere que:

Seus objetos [de Lygia Clark] deixaram de ter valor em si mesmo; só tinham sentido na medida em que eram 'participados' pelo sujeito, como objetos transicionais que permitem estabelecer relações entre o indivíduo e os outros ou do indivíduo consigo mesmo¹²¹.

Para que o Objeto pudesse realmente substituir a mãe, para que eles pudessem realmente sair dessa tal fusão, eu necessitaria de uma abordagem mais profunda, porém cogitei que este não deveria ser o meu caminho. Após os dez primeiros encontros e a oficina experimental que visava construir o Objeto Transicional, resolvi parar e repensar, para então criar novas oficinas e rever por onde o meu olhar deveria percorrer nesse processo com os pacientes.

A seção seguinte discorrerá sobre este novo olhar perante as oficinas.

2.3.3 Produção plástica espontânea

"O artista dialoga também com a obra em criação.
Ele, muitas vezes, em meio à turbulência do processo,
vê-se produzindo para a própria obra.
Momentos em que se percebe que está sendo feito.
Nesses momentos,
fica claro que a futura obra justifica o processo."
(Salles, 2004)

Neste momento das atividades dei apenas continuidade às produções, de forma livre, para ver o que a experiência anterior teria suscitado. Foi um período de transição, para chegar ao caminho efetivo por onde trilhei até o fim dos encontros no ISM, com mais trinta oficinas.

Percebi que a Casa do Barro estava se esvaziando, mas os poucos pacientes que ali ficaram projetavam (este conceito será explicitado na seção 2.4.1) nas produções seus materiais inconscientes, como a fragmentação da imagem corporal.

¹²¹ BORJA-VILLEL, M. Introdução. In: CLARK, Lygia. *Catálogo da exibição*. Barcelona: Fundación Antoni Papies, 1997, p. 14.

Muitos daqueles conceitos ditos anteriormente (na teoria das seções 2.1 e 2.2) começavam a serem expostos no papel. Resolvi, então, fazer uma avaliação das oficinas para balancear o que havia funcionado e o que eu deveria modificar.

Concluí que eu tinha um bom vínculo com os pacientes, porém deveria aumentar a frequência na Instituição. Precisaria estar mais presente com eles para que eu pudesse ser efetivamente um suporte para eles. Essa possibilidade vem, novamente, da teoria de Winnicott, o que ele chama de “mãe suficientemente boa”. Para ele, a tarefa da mãe é oferecer um suporte adequado para que as condições inatas do sujeito alcancem um bom desenvolvimento.

Outro fator que verifiquei foi que seria importante ter contato com os pacientes da residência¹²², para criar uma maior interação com o grupo, aumentando a socialização entre eles.

Percebi que eu deveria ser menos terapeuta, pois este não era o meu enfoque; o foco era na arte, por isso eu deveria criar oficinas menos elaboradas, simplesmente estimulando-os o fazer e o criar, ajudando-os a descobrirem o material que mais se interessavam.

A partir dessas novas alterações a forma de trabalhar se modificou, pois o foco deixou de ser o tema, para direcioná-los aos materiais. Então, foram disponíveis para eles, três mesas com diferentes materiais (Ilustração 11): 1) a mesa da pintura, com tintas guache, pincéis de diversas espessuras e papéis de diferentes tamanhos - como o sulfite branco, papel A4 e cartolina branca e colorida; 2) a mesa da colagem, com cola branca, tesoura, papel crepom colorido, revistas e areia coloridas; 3) e a mesa do desenho, com diversos lápis de cores e gizes de cera. Mostrei algumas técnicas dentro de cada proposta, como nanquim e aguada e, ainda, apresentei a diversidade dos materiais para a colagem.

¹²² Residência é o nome do local no ISM onde moram quinze pacientes. Eles vieram de outra Clínica, a antiga *Clínica Repouso Planalto*, mencionada anteriormente (na nota de rodapé 91), em função dos maus tratos que recebiam, e com o passar do tempo eles perderam os vínculos familiares, e conseqüentemente, não tinham onde morar. Com a interdição da clínica em 2003, os pacientes foram deslocados para a residência do ISM, e estão lá até hoje.



Ilustração 11 - Distribuição dos materiais nas mesas da Casa do Barro (2010).

Nesta nova forma, eu estava mais distante deles. Observava mais o que eles traziam, sem muita interferência. Não ficava perguntando muito sobre a vida deles ou insistindo para irem ao espaço de criação. Deixava-os mais livres e, conseqüentemente, ficaram mais expressivos.

Minha escuta também havia se modificado, pois não era mais para a vida e para os problemas deles que eu estava atenta. Eu os escutava e ponderava aquilo que eles falavam, remetia ao meu próprio trabalho. Eu me perguntava qual era o meu interesse sobre a fala deles e sobre os elementos plásticos dos seus trabalhos.

Algumas coisas não funcionaram como o planejado, pois a ideia inicial era que eles pudessem chegar ao tridimensional, trabalhando mais com a argila, e ainda quem sabe construir seus próprios Objetos, mas tal não aconteceu: eles ficaram todo o tempo trabalhando somente com os materiais bidimensionais.

Achei também que cada indivíduo iria escolher uma técnica, aquela que mais se identificasse consigo. Porém, eles ficavam na técnica que era mais fácil para eles trabalharem e se expressarem, e não vi evolução dentro da técnica escolhida¹²³. Mas, pelo menos, eles se expressavam de forma mais livre, sem temas, falando o que tinha que ser dito e não o que eu queria que eles falassem.

Alguns pacientes começavam na mesa do desenho e terminavam na mesa da colagem, passando por diferentes técnicas durante a mesma atividade. Quando terminavam, explicavam do que se tratava o trabalho, davam um nome à obra e iam embora, caso quisessem. Portanto, as oficinas se deram em um espaço de

¹²³ "A psicose como desencadeadora de um talento artístico, esta, no entanto, não ajuda a desenvolver esse talento. [...] A qualidade chega subitamente e parece não haver um avanço posterior, um aprendizado por meio do processo, como, por contrate, e dá com os artistas treinados e integrados" (MARAVALHAS, op. cit., p. 96).

produção espontânea, utilizando-se de linguagens verbais e não verbais, o que se tornou possível, acompanhar o processo psíquico e expressivo de cada um deles.

A interação coletiva ficou, também, mais natural. Com as peculiaridades de todo grupo, alguns se comunicavam mais e outros menos, mas muitos ficavam por ali, vendo os trabalhos serem realizados, conversando com o resto do grupo e ajudando os colegas a construírem suas histórias. Ficavam passando entre as mesas para apontar o que eles gostavam ou não, julgando esteticamente as obras, e ainda, nomeando as criações alheias. Quando iam explicar as produções, ao final das atividades, eles mostravam a obra para as pessoas da mesa, e, enquanto alguns falavam alto, outros explicavam somente para mim, ou porque eram tímidos ou porque eram assuntos mais delicados. De qualquer modo, havia uma maior motivação para se expressar e falar do processo de criação.

A autonomia foi dada a eles para decidirem o próprio processo, e isso modificou a forma de eles se relacionarem com os outros à sua volta; a forma de se verem perante a sociedade e a família e a forma de verem o próprio sofrimento. A partir disso, talvez, eles começaram a se relacionar melhor consigo mesmos e com sua loucura.

Neste caminhar, o número de pessoas foi aumentando, chegando, em alguns momentos a ter mais de cinquenta pacientes nas oficinas. Assim, relatarei apenas algumas informações, de quatro pacientes, para demonstrar algumas mudanças que houve durante as oficinas, a partir da observação do processo criativo que eles percorreram. Muitas dessas transformações foram apenas em se abrir mais para o processo e para o outro, o que já acredito ser o suficiente.

Antes, contudo, é necessário ressaltar o critério que elegi para esta dissertação, como dito anteriormente, no qual dei nomes lúdicos aos meus pacientes. Assim, inicio com "O Criador dos Mundos", que teve uma história muito interessante. Ele sempre chegava à Casa do Barro, pegava o papel, os lápis de cores, uma régua, e começava a desenhar, e quando terminava de desenhar, começava suas explicações (suas obras estarão na seção 2.4.2). Era quase uma performance, sua agilidade cênica ao falar dos trabalhos. A maioria das pessoas

parava o que estava fazendo para vê-lo e escutá-lo. Foi a partir daí que comecei a filmá-lo¹²⁴.

Uma informação fundamental sobre o vídeo é que após a abertura da exposição, levei-os para a galeria da UnB para verem o resultado da exibição. “O Criador dos Mundos” viu o vídeo inteiro e quando terminou me disse algo semelhante como: “lá em casa todo mundo me considera como doente, enquanto aqui eu sou a estrela. Olhe eu ali (apontando para a televisão)”. De fato, ele era a estrela do filme e isso ninguém podia negar.

Outra paciente, a “Mulher do Pato”, me contou, logo que nós nos conhecemos, que ela havia engolido um pato e ele estava dentro dela. Assim, a cada encontro eu sabia mais novidades do pato, e de outros bichos, como a pantera e, conseqüentemente, da sua vida. Com o passar do tempo, eu e a “Mulher do Pato”, estabelecemos um vínculo muito grande, até que a psicóloga que me acompanhava disse que ela nunca participara de nenhuma atividade, e que nunca conversara muito com os outros profissionais.

Eu queria descobrir o porquê da ideia de um pato. Queria descobrir tudo sobre a relação entre ela e o pato, e, a partir disso, percebi que eu havia conquistado algo nela e que estávamos em um percurso juntas, até que, depois de quinze sessões ela foi à oficina e me disse: “O pato não tem nada a ver comigo e eu já te dei tudo, já te dei minha planta. Agora eu só volto na oficina se você descobrir o mistério da planta”. Ela nunca mais voltou. Sempre a encontrava nos corredores da Instituição, e muitas vezes ainda conversávamos, mas algo aconteceu que ela não quis mais voltar para a oficina.

Mas o que isso significa? Algo se modificou nela?

Nela eu não sei, mas na relação sim. Já não sei se essa conquista permaneceu após minha ausência no ISM, se ela estava mais disponível, mais afetiva e aberta, mas era fato o nosso vínculo e o que criamos nesses quinze encontros (suas obras estarão na seção 2.4.2).

Antes de prosseguir com outros exemplos, gostaria de enfatizar o meu olhar sobre as histórias contadas. Eu tinha uma abordagem, como diria Mesquita, nômade “povo para quem não importa passado nem futuro, nem de onde vem nem para

¹²⁴ Cenas transcritas fazem parte do vídeo da exposição “Pele e Osso”, integrante desta dissertação. Na legenda do vídeo, a gramática permanecerá fiel ao modo como eles se expressavam e manterá os erros gramaticais originais.

onde vai, mas as relações que se criam em cada território que passa a habitar”¹²⁵. É importante enfatizar, que esta postura me garantiu abordá-los de forma a ver quem eles eram naquele momento, percebendo as situações e atuações presentes, sem me preocupar com laudos médicos e diagnósticos.

O que me interessava era o que acontecia a cada instante, sem querer mais saber a origem de tal imagem. Às vezes, a psicóloga que me acompanhava me reiterava das histórias de cada sujeito, mas, enquanto eu estava ali com eles, eu só queria captar imagens que eram afetadas de sensações e que vibravam em sua imprevisibilidade, com uma carga de memória. Esta memória também não precisava ser contextualizada no tempo, pois não me interessava coletar dados, muito menos verificar a veracidade de cada história. Eles iriam falar o assunto que fosse escolhido por eles; eu apenas iria dialogar e demonstrar minha curiosidade em saber mais, para que pudessem continuar falando.

Havia outro indivíduo que morava na residência e que há muito tempo não descia para as atividades da Instituição. Ele apenas ficava lá em cima, então resolvi ir de carro buscar os pacientes de lá e, no fim da oficina, deixá-los novamente.

No decorrer dos encontros, ele começou a ter mais autonomia, descendo sozinho - caminhando - até a Casa do Barro e com o passar do tempo demonstrou um bom vínculo com a atividade. Enquanto no começo carregava, em sua sacola plástica, os desenhos que fazia na oficina, depois ele começou a deixar os trabalhos na própria oficina, dentro de sua pasta, pois agora já sentia confiança para isso.

Ele começou a descer também para as outras atividades, fazendo parte de outros grupos e criando maior vínculo com as pessoas, e assim demonstrando mais vivacidade. Até participou ativamente da Conferência de Saúde Mental, que aconteceu em abril de 2010 na própria Instituição.

A última história é sobre “A Mulher que Engoliu sua Chave”. Ela ficou por muito tempo na mesa da colagem, sempre recortando imagens de mulheres lindas, cosméticos e acessórios de moda. No entanto, no meio desse universo, havia sempre uma imagem que destoava, como um palhaço com cara de assassino, uma imagem preta e branca de criança com cara de fome, um Ogro, uma *Drag Queen* gorda, um robô com a cabeça torta, etc. Porém, houve alguns dias que ela

¹²⁵ MESQUITA, op. cit., 2008, p. 22.

frequentou a mesa da pintura. Eram muito mais expressivas suas produções quando ela mudava de mesa, pois mostravam mais as suas questões, como a fragmentação, a desorganização mental e os problemas com a família.

Em um encontro específico, ela desenhou um coração e dentro dele havia uma chave (essa obra será mencionada novamente na seção 3.3.2). Ela me disse que as pessoas só poderiam acessá-la se abrisse o coração, mas perguntei como, se a chave estava dentro dela. Ela apenas me falou que havia engolido a chave para que ninguém pudesse entrar. Logo após este evento, ela voltou para a mesa da colagem.

Este projeto de pesquisa visou a melhorar a forma de viver dos indivíduos, contribuindo para uma possibilidade maior de vínculo e afetividade entre as relações, ajudando-os na forma como eles se relacionam com os outros à sua volta e na forma como eles veem o próprio sofrimento.

Sei que eles experimentaram novas formas de manifestar sua subjetividade, num jeito singular de expressá-la, e outros modos de *eksistir*. Segundo a professora e ensaísta Rosane Preciosa, a *eksistência* "evoca o movimento, o corte, a partida, o longínquo; que seja um existir capaz de sair de si, de se abrir a um outro" ¹²⁶.

Desta maneira, durante todo o percurso dentro da Instituição, tentei criar um terreno de abertura, que possibilitava "ultrapassar fronteiras entre verdades e mentiras", pois o meu interesse abarcava "tudo aquilo que irrompesse de sua realidade, mas também de suas ficções e fabulações particulares" ¹²⁷.

Assim, não interpretei simbolicamente nenhum trabalho dos pacientes, por não achar válido esse tipo análise, o trabalho não se trata disso, ao contrário, os símbolos são feitos para o paciente se expressar e poder usar aquilo para construir sua própria história. A arte

não precisa mostrar o verdadeiro, não precisa reproduzir com exatidão o real, mas evocá-lo de modo que as situações, caracteres e emoções retratados sejam convincentes, pareçam verossímeis, para que seu reconhecimento proporcione o prazer ¹²⁸.

¹²⁶ PRECIOSA, Rosane. *Produção estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005. Coleção moda e comunicação, p. 15.

¹²⁷ MESQUITA, op. cit., 2008, p. 27.

¹²⁸ FALABELLA, op. cit., p. 17.

A próxima seção mostra a maneira como foram analisadas as produções feitas por eles.

2.4 ANÁLISE DOS ELEMENTOS VISUAIS E VERBAIS

“Será que deveríamos procurar já na infância os primeiros traços de atividade imaginativa? [...] Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma forma que lhe agrade?”
(Freud, 1908)

Depois de perceber a mudança na minha postura e, conseqüentemente, na realização das oficinas, eu estava pronta para analisar os trabalhos. Mas de que forma eu faria isso? A melhor forma seria pegar todas as fotos e ver quais seriam as semelhanças entre elas. A intenção era encontrar uma semelhança entre a teoria psicanalítica - que foi discutido nas seções anteriores - e os elementos formais, aqueles elementos recorrentes que costuraram a produção criativa deles.

Era o momento propício para tentar responder minha pergunta anterior (vista na seção 2.3) “que peculiaridade tem aquela forma que a faz ser desenhada por um paciente diagnosticado com esquizofrenia”. Assim, eu utilizei as produções espontâneas (construções de objetos, modelagem, pintura, desenho, colagem e vivências corporais) e as verbalizações para encontrar um método para analisar essas produções. Portanto, a partir das teorias estudadas, criei uma análise de procedimentos, buscando evidências nos trabalhos desenvolvidos, nos hábitos, nos comportamentos, no cotidiano deles, etc. Na seção mais à frente (2.4.2) mostro a descrição dos principais procedimentos.

Antes, contudo, necessito elucidar um conceito freudiano, muito importante para compreender a relação entre o sujeito e a produção realizada por ele, chamado de projeção. Este mecanismo psíquico, que será visto com mais detalhes na seção seguinte, é a forma que os indivíduos exteriorizam seus desejos, fantasias, alucinações e delírios, estabelecendo vínculos mais estreitos com a realidade.

2.4.1 Reflexo de mim mesma

“[...] o potencial para a atividade criativa do bebê não se torna real a menos que [...] a figura materna receba e possa fornecer de volta as projeções. Estas não se dão a menos que ela esteja lá para receber projeções.”
(WINNICOTT, 1994)

A projeção será abordada aqui como uma forma de compreender a relação entre a subjetividade do criador e as características de sua criação, como uma maneira de pensar o fazer artístico.

De acordo com Bergeret¹²⁹, que segue as premissas de Freud, a projeção é um mecanismo que acontece em três tempos consecutivos: em primeiro lugar, a supressão de algo incômodo, como emoções difíceis e partes inaceitáveis da personalidade; depois esse conteúdo, agora inconsciente, é deformado e, por último, ele retorna para a consciência, e pode ser projetado em uma pessoa ou em um objeto externo ao sujeito. O indivíduo, então, projeta seu conteúdo inconsciente para o lado de fora, para melhor se ver e se enxergar, como se fosse um espelho. No momento em que esses conteúdos se tornam conscientes a pessoa consegue constatar que aquele conteúdo pertence a ela, e a projeção se interrompe.

É a partir desse processo que a produção artística pode ser introduzida. No corpo-escultura abaixo (Ilustração 12) me valho desse conceito, tanto na fabricação da obra, como ao trabalhar com as imagens projetadas nas duas paredes. Na execução dos trabalhos expressivos, os conteúdos não conscientes são projetados diretamente no objeto no qual o paciente estiver trabalhando, a partir do que foi representado pictoricamente e/ou graficamente, dos símbolos, do uso de determinadas cores, formas e texturas, da disposição espacial e da presença de temas recorrentes.

¹²⁹ BERGERET, Jean. *Psicopatologia: teoria e clínica*. 9. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006, p. 203.



Ilustração 12 - *Eu, mim mesma* (2010).

Um aspecto relevante a ser considerado neste processo é a redução das defesas do Ego, através de atividades que exploram as expressões imagéticas. Os mecanismos de defesa do neurótico são diferentes do psicótico, como tratado anteriormente (na seção 2.1). No caso dos pacientes diagnosticados com esquizofrenia, eles se utilizam da dissociação¹³⁰ como uma forma de organizar sua experiência psíquica, criando uma nova realidade, através das construções delirantes observadas por Bergeret: “o sujeito não pensa nem fala realmente com palavras, mas age com estas palavras como o faria com objetos”¹³¹.

Outro autor que segue a mesma linha de pensamento é Sándor Ferenczi, psicanalista e colaborador íntimo de Freud, que defende que o mecanismo de projeção¹³² tem a função de “jogar” as emoções, que se tornaram penosas ao sujeito, no mundo exterior. Assim os delírios seriam projetados como forma de se defender dessas emoções. Na paranoia, o indivíduo expulsa de seu Ego uma parte de sua personalidade, e a trata como um objeto estranho. Esta dissociação foi a forma que ele encontrou de separar o que há de bom e o que há de mau em si, e colocar o que é nocivo para fora.

¹³⁰ Dissociação é um estado de descompensação mental, no qual certos pensamentos, emoções, sensações e/ou memórias são reprimidos, por serem muito danosos ao sujeito. Desta forma, uma parte de si mesmo fica desintegrada, gerando uma dissociação no sujeito.

¹³¹ BERGERET, 1998, op. cit., p. 75.

¹³² FERENCZI, S. O conceito de introjeção. In: FERENCZI, S. Obras completas/Psicanálise I. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Laplanche e Pontalis também confirmam que o conceito de projeção é a operação pela qual o sujeito expulsa de si e localiza no outro, qualidades, sentimentos e desejos “que ele desdenha ou recusa em si, se tratando de uma defesa muito arcaica e que vamos encontrar em ação particularmente na paranóia”¹³³.

Um exemplo disso pode ser trazido por Freud, quando se trata dos estudos da paranoia. Nesse caso, os que sofrem de paranoia persecutória não podem “encarar nada em outras pessoas como indiferentes e tomam indicações insignificantes que essas outras pessoas desconhecidas lhes apresentam e as utilizam em seus delírios de referência”¹³⁴.

É possível que certas evidências, as quais posso denominar projeções, estejam presentes nas produções espontâneas e, conseqüentemente, no procedimento no qual estou propondo. Este procedimento contém a relação entre a descrição das obras, a partir dos elementos visuais e verbais, e a análise de algumas características psíquicas presentes nos indivíduos e recorrente em sua poética, como será visto na próxima seção.

2.4.2 Análise de procedimentos

“[...] a obra para mim cada vez é menos importante e o recriar-se através dela é que é o essencial.”
(Lygia Clark, 1998)

Apesar da distância cronológica entre os autores, Mário Pedrosa, crítico de arte pernambucano do século XX, e Hans Prinzhorn, médico/historiador da arte alemão do final do século XIX, eles convergem para o mesmo pensamento: de que os desenhos, as pinturas e as esculturas feitas pelos pacientes psiquiátricos só interessam o círculo em volta, como os médicos e os psicólogos¹³⁵, ficando restrito

¹³³ LAPLANCHE, PONTALIS, op. cit., p. 478.

¹³⁴ FREUD, Sigmund (1922). *Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranóia e no homossexualismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XVIII p. 274.

¹³⁵ PRINZHORN, op. cit., p. 5. “The fact that mentally ill in general now and then draw, paint, or whittle strangely fascinating works has so far been hardly known outside psychiatric circles” (tradução livre).

a essas especialistas. Entretanto, muitos artistas também se interessam pelas produções, mas de forma distinta, pois enquanto o primeiro grupo geralmente se preocupa mais com a “significação oculta simbólica”¹³⁶, o segundo observa mais como o artefato foi executado e como os princípios formais foram representados. Não significa que isso seja generalizado tanto para um grupo quanto para o outro.

A partir deste comentário e da frase do pintor Nolde¹³⁷, mencionado anteriormente (na seção 1.1.1), “O que se sabe sobre essas formas primitivas de expressão que agrada tanto a nós artistas”¹³⁸, aguicei o meu olhar sobre a produção visual desenvolvida pelos meus pacientes, para tentar verificar o que me atraía tanto naquelas imagens, que poderiam me fornecer dados para minha criação. A partir dessa colocação, criei efetivamente a análise de procedimentos.

O que me interessava era entender melhor sobre algumas teorias - psicanalíticas - que eu havia estudado e que visualmente estavam presentes nas produções deles, como a fusão, as alucinações e delírios, dissociação da realidade, a falta de limite corporal e a fragmentação. Naquele momento, gostaria de reconhecer nas imagens, aquilo que utilizei como critério para o procedimento para depois apropriar-me desses mesmos conceitos para a criação da minha obra (esta relação será discutida, posteriormente, no terceiro capítulo). Foi, então, a partir da observação das produções espontâneas, que eu percebi a sintomatologia que estava por detrás.

Assim, as seis categorias elencadas a seguir estão separadas de forma didática, para ficar mais claro, quais foram as características selecionadas e de que forma elas apareceram nas produções. Entretanto, por vezes, essas categorias se misturam em uma única obra, não deixando claro o limite entre elas. Mas, é necessário, novamente, deixar claro que em nenhum momento tenho a intenção de estancar os pacientes em categorias teóricas, pois seria uma mera simplificação de algo muito complexo.

Todo o processo com os pacientes foram registrados e escolhi apenas algumas imagens para ilustrar o que vivenciei durante os dois anos no ISM.

¹³⁶ PEDROSA, Mário. Arte e Freud. In: ARANTES, Otília (org.). Forma e percepção estética: textos escolhidos II (p. 221-230). São Paulo: Edusp, 1995, p. 224.

¹³⁷ Apesar de ele ser expressionista alemão, pode-se considerar como um desdobramento do Simbolismo.

¹³⁸ NOLDE, Emil, ‘On Primitive Art’, In: HARRISON e WOOD, op. cit., 1995. Art in Theory: 1900-1990. An anthology of Changing Ideas. Oxford: Blackwell Publishers, 1999, p. 101. “What is it about these primitive forms of expression that appeals so much to us artists?” (tradução livre).

1ª ESTADO FUSIONAL:

- a) Fusão entre suporte e pigmento, através da sobreposição entre cores iguais: branco sobre branco ou amarelo sobre amarelo.



Ilustração 13

Ilustração 14

No 12º encontro a “Mulher do Pato”¹³⁹ desenhou uma pessoa que estava dentro de uma espiral (Ilustração 14), e disse que era alguém que se alimentava dela. Em outro papel, fez um risco de tinta branca sobre o papel branco e disse que era a baleia que se alimentava dela. Alimentava-se de flores e que estas era ela mesma. Então, pedi para que ela concretizasse essas flores, enquanto fui ver as produções dos outros. Quando voltei, havia uma mancha de tinta branca na mesa (Ilustração 13) que ela havia espelhado com o papel original. Ela disse que a mancha eram as flores e mais uma vez, pedi para fazê-las e que se ela quisesse, poderia copiar as flores da mesa para um papel. A “Mulher do Pato” disse que aquilo era a obra e que não poderia copiar o que restou na mesa, e se eu quisesse uma cópia, eu teria que chamar um copiador. No final da oficina, quando pedi que os pacientes falassem sobre o que haviam produzido naquele encontro, ela pegou um conjunto de canetinha e retorceu como um buquê, dizendo que havia feito flores.

No 29º encontro, a “Menina Maçã” também fez a mesma coisa que a paciente anterior, porém com cores diferentes. Ela desenhou uma igreja amarela com lápis de cor sobre um papel amarelo. Mal dava para ver o desenho, pois eles estavam no mesmo tom de amarelo, o que dificultava a distinção entre eles.

¹³⁹ Um pequeno histórico sobre esta paciente foi relatado na seção anterior, 2.3.3.

- b) Fusão entre desenho e suporte: há uma falta de limite entre o desenho, como primeiro plano, e o fundo do papel, pois a pintura ultrapassa o contorno do desenho e preenche um pedaço do papel, como se não houvesse um contorno que os separasse.



Ilustração 15

A “Menina Abstrata” sempre desenhava o mesmo tema: uma casa, uma árvore, uma flor e um Sol, com duas nuvens ao lado. Porém, a localização deste desenho era modificada, às vezes centralizada, às vezes no canto.

Ela sempre se sentava na mesma cadeira, mesmo quando utilizava a tinta, ela continuava na mesa do desenho. Quando terminava com o lápis, ela pedia para pegar algumas tintas para ela e com o dedo ou pincel, fazia uns riscos expressivos sobre aqueles que já havia feito primeiro¹⁴⁰. O verde sempre esteve presente, mas o amarelo, vermelho e marrom também eram utilizados pela “Menina Abstrata”.

O que me chamava atenção em suas produções era como se ela quisesse abstrair aquilo que primeiro foi figurativo. A tinta, portanto, era apenas a forma de “manchar” o papel e abstrair a forma que estava abaixo, apagando os contornos delimitados pelo desenho.

- c) Fusão entre “eu” e o outro, ocorrido pela falta de limite corporal.

No 7º encontro propus uma atividade em que priorizava o sensorial, para que os pacientes pudessem construir um objeto, a partir das sensações. Pedi que eles escolhessem uma bola em uma cesta que estava no chão e passassem pelo corpo. A

¹⁴⁰ No vídeo da exposição Pele e Osso “Lou Cura” é mostrado a expressividade com que a “Menina Abstrata” pinta uma árvore.

“Mulher do Pato”, após alguns segundos de experimentação, disse que não queria mais fazer, porque a bola já estava dentro dela, e que inclusive estava cheia e não precisaria mais almoçar. Ela afirmou que o cheiro que esta bola produzia (a bola de sua escolha era feita de lã de lhama) já havia penetrado em seu corpo tão fortemente, assim como a bola, que ela já não necessitaria mais comer.

d) Fusão entre “eu” e o mundo, ocorrido pela baixa diferenciação¹⁴¹.



Ilustração 16

No 13º encontro a “Mulher Natureza” fez um desenho/colagem intitulado *Quando é que a natureza fala?* (Ilustração 16) e ao verbalizar, comentou que a natureza falava a partir dela. Que se ela ficava triste, a natureza também ficava e as flores murchavam; se ficava feliz, a natureza também e as flores se levantavam, pois ela tem o poder de controlar a natureza. Ela manda na natureza, pois ela é a própria natureza. Disse que, às vezes, a natureza podia ajudá-la ficar melhor, mas que, geralmente, é ela que fazia a natureza ficar bem.

A “Mulher Natureza” geralmente ficava até o fim das atividades, sentada sozinha em algum canto e não gostava muito de compartilhar suas sensações com o grupo. Na maioria das vezes, ela passava pela mesa da colagem, mesmo que sua produção tivesse começado com o desenho ou com a pintura, misturando as técnicas.

¹⁴¹ Neste momento de análise do procedimento, não me convém explicar os termos retirados a partir da teoria estudada. Todas as categorias se relacionam com a teoria indicada, que estão presentes nas seções anteriores a este, 2.2 e 2.3, neste mesmo capítulo.

- e) Fusão entre frente e verso: há uma falta de clareza onde se encontra o desenho em função da transparência.



Ilustração 17

A “Mulher do Pato” fez o desenho “Filho de Abraão” durante o 20º encontro e quando fui fotografar, ela virou o papel e disse para tirar a foto daquela forma, pois o desenho estava ali (Ilustração 17). Questionei se ele não estaria ao contrário, mas ela me garantiu que daquele jeito estaria correto e que eu poderia ver o desenho. Seria, então, possível enxergar o desenho pelo avesso do papel? Era como se não houvesse diferença entre direito e avesso, para ela.

2ª PRODUÇÃO DE DELÍRIOS:

- a) Construção de seres fantásticos como monstros, bichos, criaturas estranhas, etc., e que muitas vezes esses mesmos seres estão presentes em seus delírios.



Ilustração 18

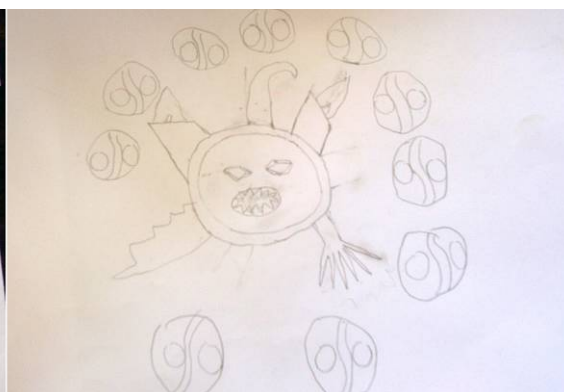


Ilustração 19

No 23º encontro o “Menino Espada” desenhou um monstro e o intitulou de “Desenho Desconhecido” (Ilustração 19). Na mesma ocasião, ele disse que era um tanque de guerra com alicates e espadas que fabricava espermatozóides e que explodia bolas. Logo depois, falou que este tanque estava dentro de seu corpo e que só iria sair se tivesse a ajuda de uma mulher.

O paciente em questão teve poucas participações na oficina, apesar de sempre nos encontrarmos nos corredores e de conversarmos um pouco. Como era muito calado, para explicar o trabalho ele esperava que todos saíssem da Casa do Barro para que eu ficasse a sós com ele e assim pudesse me explicar o que havia desenhado.

- b) Desenhos com contexto religioso e explicações transcendentais, remetendo ao Universo, a Deus e seres extraterrestres, também presente nos delírios.



Ilustração 20

Em todos os encontros, “O Criador dos Mundos”¹⁴² desenhava o sistema solar e as galáxias do universo. Ele ficava de um a três encontros para fazer um único trabalho, com a régua e os lápis de cores ao seu lado. Estando atento a todos os detalhes, de cada forma e cor, ao verbalizar, ele explicava o motivo de cada elemento formal e, ainda, contava grandes histórias sobre os seus desenhos: falava dos portais fora do sistema, das linhas de intersecção de ligamento, do universo vazio e dos transportes que ele utilizava para acessar os planetas, como sua astronave, sua *enterprise* e seu astrosubmarino (submarino voador).

¹⁴² Um pequeno histórico sobre este paciente foi relatado na seção anterior, 2.3.3.

Outra coisa interessante que ele mencionou é que ele ajuda a colonizar os planetas pré-históricos e medievais com a população dos guardiões, que vários são feitos dele mesmo. Em suas palavras, “Tem vários feitos de Jeová-Jesus, retira meu sangue e fabrica de mim”¹⁴³.



Ilustração 21

“Jesus, Minha Casa e Eu”, desde que começou as oficinas, sempre desenhou o mesmo tema: Jesus de Nazaré, sua casa e a igreja em que frequentava. A Ilustração 21 representa os diversos “Sagrados Corações de Jesus”, geralmente de lápis de cor ou canetinha.

Pode-se observar que o desenho é sempre na mesma posição: as mãos perto do coração, ausência de pernas e uma auréola em volta da cabeça, geralmente amarela. Ele nunca desenhou o corpo completo, em um ano de oficina geralmente a túnica de Jesus apresentava uma cor quente, entre vermelho e magenta.

Entretanto, no último encontro, ele desenhou algo distinto de todos os outros trabalhos até então confeccionados: um homem, com blusa azul, cabelo curto e bigode, e quando perguntei quem era, pois percebi a diferença com Jesus, ele respondeu: “Hoje eu desenhei um homem”. Ele disse: “sou eu”, apontando para o desenho (Ilustração 22).

¹⁴³ Cenas transcritas fazem parte do vídeo da exposição “Pele e Osso”, integrante desta dissertação.



Ilustração 22

3ª FRAGMENTAÇÃO PSÍQUICA

- a) Imagens cortadas ao meio, que demonstram a fragmentação

Há certa recorrência de fragmentação nas imagens recortadas de revistas que, ao serem coladas em um suporte, eles primeiro as fragmentam, cortando ao meio ou em vários pedaços, para depois colá-las em um papel. Em geral, essas imagens são de corpos humanos ou paisagens.

Pode acontecer também com o próprio desenho, deles cortarem ao meio ou em diversos pedaços e colarem depois em outro papel, a imagem picotada.

- b) Elementos fragmentados que não se ligam entre si.



Ilustração 23

Ilustração 24

“Menina Bela” tinha uma tendência a produzir imagens as quais continham diversos elementos que, *a priori*, não se conectavam entre si. Era uma menina vívida e brincalhona, que, às vezes, adorava participar nas oficinas e, outras, ficava distante, dependendo de seu estado emocional. Muito chorona, eu tinha de ficar bem atenta a ela, pois, dependendo do que se falava em volta dela, “Menina Bela” já acreditava que aquilo se referia a ela e, de uma hora para outra, ficava emburrada e já não queria mais participar.

A paciente em questão tinha uma dificuldade enorme em produzir livremente seus desenhos, recusando-se a fazê-los se não tivesse uma orientação. Então, na maioria das vezes que participou, eu criava temas para que ela pudesse desenhar.

Em uma das oficinas, pedi a ela que desenhasse uma casa e que poderia ser a sua própria casa, se quisesse. A Ilustração 24 mostra, então, o desenho desta casa, que contém a planta baixa, mas que se transforma em uma televisão com antenas, uma pizza caracol ao lado, uma nuvem, um coração e uma borboleta logo abaixo.

Já na Ilustração 23 podem-se ver diversos elementos, como um camelo com cabeça de abóbora, uma formiga-folha, um sol verde perto de um morcego que carrega um coração, uma teia de arranha, uma árvore com aparelho nos dentes e um cachorro ao lado, nas palavras de “Menina Bela”. Neste encontro, estávamos conversando sobre o que a paciente gostava, e então perguntei se ela não queria desenhar o animal que gostaria de ser.

- c) Fragmentação entre os elementos representados no papel, pois houve a nomeação de cada um separadamente, sem entendê-lo como um trabalho único.



Ilustração 25

Durante os três primeiros encontros, a “Menina do Desenho Importante” participou da mesa do desenho, até se mudar para a mesa da colagem e por lá ficar, com exceção de algumas poucas vezes que voltou ao desenho.

O interessante deste processo é que em seus primeiros desenhos ela nomeava cada parte separada do desenho, sem entendê-lo como um único desenho (Ilustração 25). A Ilustração 32 mostra que ela já o considerava como um desenho único e não mais fragmentado.

Esta paciente não gostava de nomear seus trabalhos, e sempre que ela terminava e queria explicar sua produção, eu perguntava se não iria ter um nome. Quando eu voltava novamente, para ver qual o título que ela havia dado, eu me deparava com o mesmo título que ela havia colocado em todos os seus trabalhos, fossem eles colagens ou desenhos: “Este desenho é muito importante”.

- d) Partes do corpo fragmentadas ou cortes no corpo ou, ainda, corpo como não pertencendo a ele próprio, estando fora de si.



Ilustração 26



Ilustração 27



Ilustração 28



Ilustração 29

Essas produções foram feitas pelo “Esqueletóide”¹⁴⁴, o mais antigo participante da oficina e que traz como tema recorrente em suas produções expressivas, o corpo. A Ilustração 26 foi o seu primeiro trabalho, o qual contém o desenho de um rosto fragmentado, o recorte de uma mão, outro recorte de um homem com um alto-falante, desenho de diversas bolas - elemento recorrente - e outros recortes menores.

Já no 10º encontro, o mesmo paciente confeccionou com a massa de modelar um corpo “Esqueletóide”, como ele disse, com as mesmas bolas - mencionadas anteriormente - no rosto, membros desproporcionais e ainda uma protuberância no tórax de seu boneco (Ilustração 27). É interessante notar que no tórax da Ilustração 28 há uma fenda e novamente, os membros superiores estão desproporcionais e desarticulados.

Ainda no mesmo encontro, após fazer o “Esqueletóide”, ele fez outro desenho (Ilustração 29) no qual se podem observar dedos fragmentados e coloridos, que nas suas palavras é uma “mão no espelho, cheio de flores e com blocos de tijolos ao lado”.

4ª DISSOCIAÇÃO DA REALIDADE¹⁴⁵:

- a) Falta de proporção real entre os elementos dispostos no papel e/ou na mesma figura.



¹⁴⁴ Ele sempre foi uma pessoa disponível a ajudar, a arrumar a sala após a oficina e mesmo quando ia para a atividade da cozinha, ele passava rapidamente na Casa do Barro, fazia um ou dois desenhos, explicava, e depois ia para a outra atividade. Era constante sua presença nos encontros em que tivemos no ISM, e não digo presença apenas no fazer artístico, mas uma presença que ocupava o espaço na atividade. Ele sorria, contava histórias, dançava, ajudava os outros pacientes na execução das produções, conversava com todo mundo e, ainda, falava de seu sofrimento. É uma figura marcante no vídeo da exposição “Pele e Osso”.

¹⁴⁵ A análise que se segue refere-se à minha conclusão sobre o que seria a dissociação da realidade, a partir do acompanhamento do processo criativo dos pacientes. É preciso considerar que o conceito de realidade está de acordo com o meu olhar, estando portanto contaminado pela minha visão de mundo, reducionista, o que mostra a subjetividade presente na análise feita.

Ilustração 30

É notória a presença de elementos desproporcionais nas produções de alguns pacientes, como por exemplo, uma árvore gigante perto de uma casa minúscula ou uma casa enorme no meio do papel com pequenas nuvens abaixo desta. Ou, ainda, a copa de uma árvore pequena com frutos enormes dentro dela, e com um caule que começa grosso desde a raiz e vai afinando conforme chega perto da copa, contendo folhas enormes grudadas neste caule (Ilustração 30).

- b) Falta de contato com a realidade: elementos/objetos que “flutuam” no papel, sem base ou raiz, ou ainda, sem organização aparente.



Ilustração 31

A “Menina do Desenho Importante” ficou pouquíssimo tempo sentada na mesa do desenho, pois ela tendia a ficar na mesa da colagem, e quando resolvia ir para o desenho, sua produção mostrava a mesma característica: elementos soltos no papel. É interessante notar uma das árvores, localizada no papel inferior à esquerda (Ilustração 31) que começa com a raiz, um pequeno círculo verde, depois vem subindo uma linha reta, que é o caule e as folhagens são esses diversos riscos que saem do caule.

Sempre muito tímida, a “Menina do Desenho Importante” não verbalizava muito ao final da atividade, apenas relatava o que havia desenhado ou colado. Tinha uma dificuldade enorme em nomear suas obras, e explicar o que cada elemento poderia representar, mostrando uma interpretação concreta¹⁴⁶ de suas produções.

¹⁴⁶ Neste momento de análise do procedimento, não convém explicar os termos retirados a partir da teoria estudada. Todas as categorias se relacionam com a teoria indicada, que estão presente na seção 2.2.

5ª ESPAÇO VAZIO¹⁴⁷: FALTA OU PREENCHIMENTO

Muitas vezes o corpo dos pacientes psiquiátricos é constituído a partir de uma imagem que vela o vazio e a consequência disso é que o próprio corpo experimenta o esvaziamento e a aniquilação total. Em algumas produções ou falas é possível ver este vazio, como no primeiro exemplo, mas na maioria dos exemplos, com medo desse vazio os indivíduos caminham em direção oposta nas produções espontâneas e nas várias formas de manifestação que serão mostradas aqui: ocupação total do suporte ou do espaço, produção de excesso de elementos e/ou quantidade exagerada de informações.

a) Imagem que vela o vazio.



Ilustração 32

Na oficina havia, também, a participação de um paciente que era do presídio¹⁴⁸. Era visível o seu sofrimento por estar preso, e isto aparecia em seus desenhos. No 7º encontro ele fez o desenho de um espelho, no qual não podia ver a própria imagem. Um espelho vermelho que para ele representava o “vaziln” (Ilustração 32).

¹⁴⁷ Este conceito winnicottiano vem do termo original *gap* que se estabelece na relação entre mãe e bebê. No momento que a presença mãe começa a se tornar ausente, se iniciam as experiências de frustração e se abre um espaço real entre ela e o bebê. Assim, este espaço aparece como um vazio, um hiato ou abertura, uma separação ou descontinuidade entre ele e sua mãe. É nesta falta de sustentação, que este espaço vazio aparece, a partir dos primeiros distanciamentos da mãe.

¹⁴⁸ Três vezes por semana ele saía da prisão para ir ao ISM. Ele tinha sido acusado de um crime, o qual afirmava não ter cometido, e como ele tinha alguma questão ligada à saúde mental, então era lá que era tratado. Após alguns meses na prisão, ele então conseguiu a liberdade que tanto queria, mas continuou frequentando o Instituto.

Outro episódio com a mesma temática aconteceu no 9º encontro com o “Esqueletóide”, que relatou uma imagem que havia ficado em sua cabeça, após uma oficina experimental que visava a construir o objeto transicional. A imagem mental era de um salão trancado, no qual havia somente uma cadeira vazia localizada no centro deste espaço, sob uma luz azulada e alguns ruídos. Em volta deste salão, estava acontecendo uma festa onde havia muitas pessoas, mas ninguém prestava atenção ao salão e se existia algo dentro dele. No final de seu relato, ele disse que a cadeira o representava.

Mais um acontecimento que mostra a recorrência da imagem que vela o vazio ocorreu em uma reunião, na qual estava a equipe do ISM para acolher os novos pacientes, e houve uma cena que me marcou. Um dos terapeutas perguntou o nome de uma paciente novata e ela respondeu: “Eu não sou ninguém, eu não sou nada”. Nem o próprio nome ela tinha naquele momento. Sua identidade era igualada ao nada.

b) Produção de grande quantidade de desenhos em um único encontro.



Ilustração 33

Existiam alguns pacientes que produziam muito em um único encontro. Desenhavam, pintavam e/ou faziam a colagem de forma rápida, pois suponho que

havia uma necessidade de colocar para fora aquilo que excedia. Muitas vezes, nem preenchiam o papel todo, ou ficavam estruturando-o antes de executá-lo, pois o importante era produzir bastante. Na hora da verbalização, vários deles nem sabiam o que dizer, pois o importante era preencher aquilo que estava vazio, e não descrever ou nomear sobre aquilo.

A “Menina Maçã” era uma dessas pessoas que chegou a fazer até quinze desenhos, em um único encontro. Na maioria das vezes, ela desenhava maçãs, verdes e vermelhas (Ilustração 33), mas seu repertório variava entre relógios, gatos, casas e bolas. Em todos os encontros, ela desenhava no mínimo sete desenhos, e sempre se sentava à mesa do desenho e utilizava lápis de cor.

c) Produção repetitiva do mesmo trabalho: espelhamento do trabalho ou monotipia



Ilustração 34

Havia diversos pacientes que gostavam de espelhar o trabalho, quando estava finalmente pronto, como o “Esqueletóide”, mas era o “Poeta”, que se utilizava muito dessa “técnica” em muitas de suas pinturas (Ilustração 34). Ele também utilizava dois papéis separados, um dando continuidade ao outro, para fazer um mesmo trabalho.

Havia outros indivíduos que espelhavam seu trabalho em outro papel, apenas para tirar o excesso de tinta que haviam colocado, para assim continuar sua pintura inicial. Quando terminada, viam aquele outro papel sobre a mesa, já com um início de pintura, então, eles davam continuidade ao trabalho, produzindo um acabamento diferente da primeira.

Ou, ainda, outros pacientes viam aquele início de trabalho perdido sobre a mesa. Eles então o pegavam de outra pessoa e diziam que agora era deles. Às vezes, davam continuidade na pintura iniciada, às vezes não, mas, de qualquer modo, havia uma apropriação (conceito que será discutido no próximo capítulo) do trabalho alheio.

d) Produção múltipla de linguagens: Escrita, escultura (madeira e barro), desenho e pintura.

O “Poeta”, como os outros pacientes da Instituição o chamam, é uma pessoa muito peculiar. Ele já teve mais de trinta internações e frequenta o ISM há 20 anos.

Ele começou a trabalhar com pintura no começo de sua carreira e em função disso, tem uma obra dele no acervo do Museu de Arte de Brasília (MAB), intitulada “Casa de engenho”, de 1978. Ficou muito frustrado por não ter conseguido levar adiante suas pinturas e, por isso, foi trocando de linguagem.

Em 2009, o “Poeta” ganhou a premiação do concurso público “Prêmio Cultural Loucos pela Diversidade”¹⁴⁹ que contemplava trabalhos relacionando à cultura e à saúde mental, no qual ele deveria utilizar o dinheiro para publicar o seu livro com as poesias que escreve.

É interessante ressaltar que ele escreve suas poesias em pequenos pedaços de papel, e sempre que encontra uma nova pessoa, ele distribui uma versão xerocada da original. Em suas palavras:

Eu não comungo com a ideia de que a poesia deva ficar aprisionada em um livro após a capa dura empoeirando, mofando, em uma tosca e rabugenta estante. Não!... Livro não, o livro é o manicômio das palavras. Deixe-as soltas que elas irão onde quiserem.

Na futura publicação de seu livro, que ele fará com o dinheiro da premiação, a ideia é mesclar suas poesias com alguns desenhos, que ele mesmo faz. Uma de suas poesias, intitulada “Desenho”:

¹⁴⁹ O Projeto “Loucos pela diversidade” foi desenvolvido pela Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SID/MinC), em parceria com a Fundação Oswaldo Cruz do Ministério da Saúde (Fiocruz/MS), por meio do Laboratório de Estudos e Pesquisas em Saúde Mental (LAPS), e com a Caixa Econômica Federal.

Com Fusain

Vasculhei a tua vida
Encontrei uma
Página em branco
Me rabisquei nela
Você não gostou
Ficou borrado...

Não sei
Me desenhar
Como eu sou
Fiz uns riscos
Uns rabiscos

Você não
Entendeu nada
E virou a página
Para não me ver
Aí dentro de você

Enquanto estive no ISM, o “Poeta” oferecia uma oficina de vídeo, no qual mostrava interessantes filmes para os pacientes. Depois das seções, discutiam sobre a loucura e de que forma eles podem lidar com ela, sempre a partir dos filmes selecionados.

Para ganhar dinheiro, a partir do seu trabalho em esculpir madeiras e criar moldes, ele tem uma banca na Feira Hippie na Torre de TV (falarei mais sobre o assunto, logo a frente), onde vende ímãs de geladeira.

- e) Produção compulsiva da mistura do abstrato, geométrico e figurativo em uma mesma obra.



Ilustração 35



Ilustração 36

Em um mesmo encontro “Esqueletóide”, geralmente, fazia de um a três trabalhos, com distintas vertentes: um abstrato e/ou geométrico e outro figurativo. Ou, ainda, que acontecia frequentemente, era a mistura entre eles. Já a temática de suas obras eram as mesmas: a presença do corpo, seja ele inteiro ou apenas o rosto ou algum membro; árvores, geralmente frutíferas e os desenhos abstratos.

Ele trabalhava com diversas camadas de tinta em uma mesma pintura e cada expressão era velada pela última camada, que muitas vezes não se percebia quais categorias foram efetuadas, por estarem muito imbricadas. Ao final dessas etapas, ele contava grandes histórias sobre suas produções, e ainda conseguia conectar os vários trabalhos que havia produzido em cada encontro.

f) Produção para o preenchimento: hábito de colecionar¹⁵⁰ (*The Hoarding Habit*)

Silvano Arieti, psiquiatra que escreveu extensivamente sobre a esquizofrenia e criatividade, descreveu um comportamento que foi nomeado como “O hábito de colecionar”, que se referem a alguns pacientes diagnosticados com esquizofrenia, que têm o hábito de guardar, armazenar, coletar e condicionar diversos objetos. Muitos deles escondem seus objetos no seio, na meia, ou perto de seu corpo, de acordo com Arieti, mas, em alguns casos mais regressivos, eles começam a utilizar

¹⁵⁰ “O hábito de colecionar é a prática de coletar uma quantidade de objetos pelo pacientes, geralmente de tamanho limitado e sem utilidade prática. Os objetos que foram encontrados nessas ‘coleções’ são de qualquer natureza, como papéis madeiras, pedras, folhas, gravetos, sabão, colheres, barbantes, panos, grampos de cabelo, fios, caixas, penas, comida estragada, fezes, cabelo, lápis, canetas, pentes, papelões e outros” (ARIETI, Silvano. *Interpretations of schizophrenia*. 2nd. ed. London: Crosby Lockwood Staples, 1974, p. 416 (tradução livre).

as cavidades de seu próprio corpo, seja pela boca, pelo canal auditivo e nasal ou, ainda, pela vagina ou ânus, como depósito para o material colecionado. Existem, ainda, casos de pacientes que “preferem colecionar sua comida diária ao invés de comê-la”¹⁵¹.

Esse comportamento revela que eles não recolhem esses objetos com a finalidade de utilizá-los, mas apenas por uma questão de coletá-los, segundo o psiquiatra. A partir deste conceito, observei este hábito em meus pacientes, porém de forma mais amena, pois eles não preenchem o corpo e sim suas sacolas. Elas eram quase imperceptíveis, mas se comportavam como um apêndice ou uma extensão de seu próprio corpo, pois eles sempre a carregavam junto deles.

Havia dois pacientes que sempre carregavam suas coisas particulares em suas sacolas plásticas, aquelas de supermercado. Eles colocavam de tudo lá, todos os seus pertences, e até os desenhos, às vezes, iam embora em suas sacolas. Eles as carregam o tempo todo, mesmo quando chegavam às oficinas, eles a deixavam a seu lado, e poderiam até se esquecer de dar um nome à produção, poderiam ir embora sem me avisar, mas nunca deixaram tal sacola.

O “Poeta” também tinha esse apêndice corporal, mas, no seu caso, era uma mochila que ele sempre levava aonde ia, como um caracol, que carrega sua casa nas costas.

g) Preenchimento quase total do espaço de trabalho: *Horror Vacui*¹⁵²



Ilustração 37 - Banca na Torre de TV onde o “Poeta” trabalha (2009).

¹⁵¹ Ibidem. "Preferred to hoard her daily ration of food rather than eat it" (tradução livre).

¹⁵² *Horror Vacui*, que em latim significa “medo ao vazio”, diz respeito à tese aristotélica de que a natureza tem “horror ao vazio”, isto é, em um espaço hipoteticamente carente de matéria, naturalmente ocorreria à sucção de líquido ou gás para preencher o espaço. Assim, o termo descreve a forma com que os pacientes preenchem o espaço vazio em suas produções, com as imagens, as formas e as cores.

O “Poeta”, que tem a banca na Torre de TV, desde 1970, vende ímã de geladeira, mas é possível encontrar outras coisas que ele mesmo produz, como um varal com suas pequenas poesias, carimbos esculpidos por ele e pinturas e desenhos espalhados pela multidão de elementos, entre outras coisas (Ilustração 37).

A banca traz todo o seu percurso como artista em Brasília, e isso é visível em cada detalhe, como, por exemplo, em um mural que carrega fotos dele com pessoas importantes, como Chico Anyzio e Ana Paula Arósio, ou com pessoas que ele encontrou em seu caminho. Ainda em sua banca é possível ver reportagens de jornal, notas de dinheiro antigas e algumas frases políticas perdidas no meio de sua coleção, como “Onde está o nosso turismo?”, “De perto ninguém é normal”, “Artesanato é interceirizável” ou “A propriedade intelectual não pode (nunca) ser privada”, e por aí vai...

Difícil é encontrar um espaço vazio, onde se tem um excesso de informações visuais por todos os lados e uma frase em vermelho, se destaca no meio de tudo: “Aqui tem 1001 motivos para você colecionar”.

h) Preenchimento quase total do suporte: papel e corpo

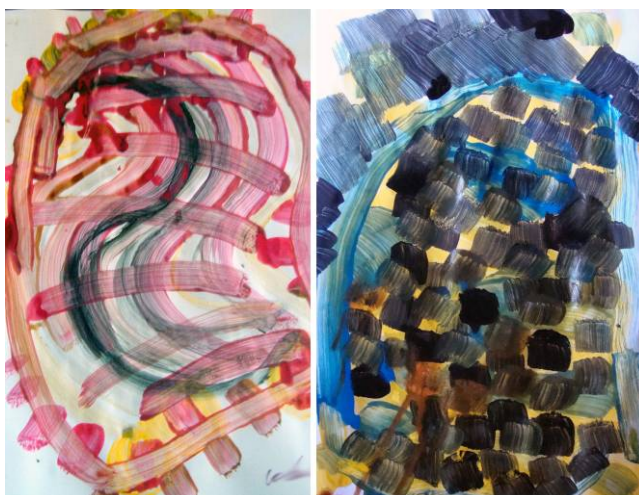


Ilustração 38

Era comum notar que “Esqueletóide” preenchia quase todo o papel, e com a utilização de várias cores, pincelada após pincelada, ele ocupava todo o espaço (Ilustração 38). É interessante perceber a presença, novamente, das bolas ou traços que se assemelham a elas, apresentada nos desenhos anteriores, 26, 27, 29, 35 e 36, que é a partir delas que o espaço é preenchido. Além de preencher o

espaço em suas pinturas, ele preenchia outros espaços, assim darei um exemplo de que espaço estou me referindo: seu próprio corpo.

No 27º encontro, após “Esqueletóide” pintar a Ilustração 39, pedi a ele para me falar sobre as bolas que estavam em volta no corpo azul, em sua pintura, e ele me explicou que as bolas: “são películas da doença grave do estabelecimento moral e científico grave do homem”. Depois disso, perguntei se ele não queira concretizar em seu próprio corpo essas bolas. Colocar em si mesmo aquilo que sempre estava no outro. Então ele tirou sua blusa, pegou uma tinta verde e amarela (não havia tinta apropriada para corpo de cor azul) e começou a se pintar com as mesmas bolas, e neste momento, disse que as bolas eram folhas que foram comidas e que essas “folhas foram para o corpo e explodiu”¹⁵³.



Ilustração 39

6ª MORTE

a) Presença de elementos que representem a morte.

A “Cigana das Cobras”¹⁵⁴, desde o primeiro momento da oficina, mencionava sempre o mesmo assunto: a morte. É importante dizer que ela tratava deste tema

¹⁵³ Cenas transcritas fazem parte do vídeo da exposição “Pele e Osso”, integrante desta dissertação.

¹⁵⁴ “Cigana das Cobras” recebeu este nome devido aos seus delírios. Esta paciente sempre contava que existia um cigano que a perseguia, que vinha à noite em sua cama, e ela ficava com muito medo, porque ele a assustava com cobras. Entretanto, era interessante perceber que por mais medo que ela tivesse, ela também queria ser uma cigana, pois, muitas vezes, ao chegar ao ISM, ela ia para o mato caçar cobras, à procura do cigano, ou então pedia a mim uma saia cigana emprestada, para se transformar realmente na cigana e ainda poder dançar no dia do funeral de sua própria morte.

de forma muito tranquila. Nunca falou da morte como algo pesado ou triste. Ela o dizia como se fosse algo normal de seu cotidiano, e ainda mais, tratava a questão como se fosse a organização de sua própria festa, de seu funeral.

Há na Ilustração 40 diversos caixões, no qual apresenta a sua futura morte: “esta aqui sou eu, quando morrer”, apontando para a imagem. Ela, geralmente, desenhava um corpo representando-o com duas bolas, sendo a primeira o rosto e a segunda o corpo. Quando eu perguntava por que o corpo era tão pequeno, ela me respondia que o corpo não era pequeno, e sim, porque ele está dentro do caixão, e só podemos ver um pedaço do busto, e que geralmente, está coberto de flores.



Ilustração 40

Já a Ilustração 42 é a própria representação da morte, aquela que virá para matá-la, que “Cigana das Cobras” desenhou, e para finalizar o ritual fúnebre há uma cruz com uma coroa de flores em volta, e outra cruz verde com uma lápide ao fundo (Ilustração 41).



Ilustração 41

Ilustração 42



Ilustração 43

Para completar o tema, ela traz um elemento muito importante para o desenvolvimento dos meus corpos-esculturas: os ossos. Ela diz que a faca é para matá-la e a caveira logo abaixo é o rosto dela que ficará desta forma, assim que ela morrer (Ilustração 43). Foi o seu primeiro trabalho desenvolvido na Casa do Barro.

A cada encontro, a “Cigana das Cobras” criava novos preparativos para o seu ritual, falando das flores, das cobras que queria matar para comer e da estampa de sua saia cigana, que ela usaria para dançar em seu próprio enterro. Ainda mencionava muito a presença do pai que morava no nordeste e do qual ela sentia muita falta, querendo que ele viesse visitá-la de balão¹⁵⁵.

Para finalizar, foi com este mesmo respeito que “Cigana das Cobras” preparava seu ritual, que utilizei os ossos nas minhas obras. A relação que estabeleci com eles, a cada obra que criei, se deu em um percurso para ir de encontro ao outro.

Conforme exposto até aqui, a minha participação no ISM com a pesquisa de campo foi a forma que encontrei para entrar em contato com os pacientes que, de acordo com Prinzhorn, se assemelham aos “primitivos” nas formas escolhidas de autoexpressão e para poder colher as matérias-primas necessárias para criar meus trabalhos, os corpos-esculturas. Então, a partir desse momento, relato no próximo capítulo, os dois conceitos que me levaram a desenvolver o método da pesquisa efetiva: construção desses corpos-esculturas a partir da mimese e da apropriação.

¹⁵⁵ Esta fala faz parte do vídeo da exposição “Pele e Osso”, integrante desta dissertação.

CAPÍTULO 3 - TRABALHO POÉTICO

“Os artistas tornariam comunicável aquilo para o qual não temos palavras.
Pela arte, emoções que seríamos incapazes de comunicar a outrem
se tornariam comunicáveis.”
(Rivera, 2010)

Este capítulo percorrerá os conceitos utilizados para o processo de criação, na construção dos corpos-esculturas e de todos os outros elementos que foram sendo construídos para a exposição “Pele e Osso”. Portanto, os termos, mimese e apropriação serão esclarecidas nas seções a seguir, assim como todo o processo de criação para se chegar aos corpos-esculturas.

Em primeiro lugar, é preciso então tratar sobre o conceito de mimese, que foi a primeira etapa da criação, pois traduzi nos corpos-escultura as constantes de movimentos, de formas e de cores das produções espontâneas feitas pelos pacientes. O meu processo de criação se deu a partir da percepção e categorização desses elementos. Como eu havia descoberto aqueles novos elementos a partir da observação, mimetizar seria o verbo para esta nova ação que eu havia desenvolvido. Então, após a mimese, ingressei no segundo momento do meu método, estando pronta para concretizar a obra, fundamentando o conceito dos corpos-esculturas.

3.1 IMITAÇÃO CRIADORA

“A obra muitas vezes modifica ou deforma a realidade
sem perder o seu poder de convicção.”
(Falabella, 1987)

A arte sempre foi encarada esteticamente, tendo como princípio fundante a imitação, cujo grande paradigma tradicional era a mimese (*imitatio*, em latim). A teoria mimética, que passou por diversas transformações ao longo da história da arte, permaneceu como a base principal da criação poética até as vanguardas do

século XX, que inauguram uma nova era com o Modernismo. Desta forma, o Modernismo é o corte final e definitivo com a mimese, e assim o Simbolismo foi um dos últimos movimentos artísticos ainda a se beneficiar desta teoria.

A arte pode ser entendida como um modelo¹⁵⁶ estético a ser compreendido e imitado em sua estrutura de funcionamento. Nessa mesma linha de pensamento, é somente com Aristóteles que o conceito de representação é elevado a uma categoria de ação estética, pois ele o amplia através da mimese, por não acreditar que a representação busque a realidade pura ou, apenas, imite o mundo exterior.

O pensamento grego e do mundo medieval priorizava “a representação como *mimesis* por considerarem que todo o existente - mesmo que se esquivasse à percepção - deveria ser traduzido em algo tangível”¹⁵⁷. Portanto, a mimese não pode se restringir à mera réplica da realidade e deve ser entendida como algo dinâmico, “como uma atividade produtora. Assim, ao se traduzir mimese por imitação, deve-se entendê-la como imitação criadora”¹⁵⁸.

Desta forma, a obra de arte não pode ser considerada uma simples representação imitativa, pois, pela mimese, ela auxilia no conhecimento do mundo através da carga de expressividade própria do fruidor, que percebe a natureza através da representação. Portanto, a ação da mimese tem o papel de reconstruir o mundo real através da representação.

Retomando então aqui o pensamento simbolista, no momento em que Gauguin e os outros artistas da época, rejeitavam o conceito da fidelidade do artista ao mundo representado, a arte neste contexto não representa, ela revela por meio de signos uma imagem que está aquém ou além da consciência. Revela algo além da percepção visual.

O pintor simbolista, Odilon Redon (1840-1916) é mais um que segue esta mesma direção, pois acredita que a arte imita a natureza no que ela tem de mais miúdo, de mais particular e acidental, e ao copiar minuciosamente para

¹⁵⁶ “Desde a sua origem a arte é modelo da produção, enquanto é a atividade que produz objetos detentores do máximo de valor. A obra de arte é o objeto único, que tem o máximo de qualidade e o mínimo de quantidade” (ARGAN, Giulio Carlo. “La crisi del design” *apud* ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. XX).

¹⁵⁷ ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (coord.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 105.

¹⁵⁸ BARBOSA, Rogério Monteiro. A tríplice concepção de mimese de Paul Ricoeur e a narrativa jurídica. In: *XVII Encontro Preparatório para o Congresso Nacional - CONPEDI*, Bahia, 2008, p. 1109.

compreender sua estrutura, o artista entende o que ele está criando. Nas palavras de Redon: “tenho então necessidade de criar, de abandonar-me à representação do imaginário”¹⁵⁹.

De acordo com os pensadores mencionados, concluo que em meu processo mimético, por entender minuciosamente os elementos formais das construções gráficas ou corporais dos pacientes diagnosticados com esquizofrenia, tornei perceptíveis essas formas. Utilizei a mimese como “o desejo de apreender o visível, tornando-o verossímil”¹⁶⁰ a cada vez que retirei o objeto de sua natureza, abstraí e compreendi suas formas.

A seção seguinte mostra a segunda etapa do processo de criação da construção dos corpos-esculturas.

3.2 AQUILO QUE É DO OUTRO, É MEU

“Noemi
Noemei
Noemel
Sou representante do universo.”
 (“Mulher do Pato”, 2009)

De que forma a produção criativa do outro teve interferência na minha criação, e que vestígio desta interferência pode ser vista nos corpos-esculturas? Neste momento, convém-me apontar o último conceito que será discutido aqui: a apropriação.

3.2.1 Apropriação com Oswald de Andrade

Oswald de Andrade escreveu o *Manifesto Antropofágico* como uma possibilidade de questionar a autonomia da identidade brasileira e a forma como

¹⁵⁹ REDON “Arte sugestiva”. In: CHIPP, op. cit., p. 116.

¹⁶⁰ FALABELLA, op. cit., p. 8.

incorporamos a cultura estrangeira à nossa própria cultura. Assim, separei três versos do Manifesto para análise:

“Só a Antropofagia nos une [...]”
Só me interessa o que não é meu [...]”
[...] Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem [...]”¹⁶¹

A que união ele está se referindo? De que forma é possível absorver o inimigo? E ainda mais, por que só interessa ao “eu” aquilo que falta a ele e que é do outro?

Oswald se refere à incorporação do outro, do estrangeiro, para fazer algo próprio desse outro. É devorar, deglutir e mastigar o outro para se unir ao “eu”. É interessante notar que esse ato de devoração tem um valor ritualístico “dos atributos do ‘outro’, gesto tribal que tem por finalidade superar as limitações do ‘eu’ com a assimilação e o acréscimo das qualidades do inimigo”¹⁶².

A devoração é, então, uma forma de venerar o outro e por isso ele deve ser comido e digerido para que se torne, agora, parte do “eu”, recriando a identidade deste último. É na destruição e na absorção do outro que se estabelece uma identidade e, portanto, coloca-se o outro como referência totêmica¹⁶³. É ingerindo as diferenças, devorando a cultura alheia, que se evacua uma identidade brasileira. É a partir do desejo de absorver o outro como processo de alteração de si, que é possível a transformação em algo próprio. Surge, assim, o conceito de apropriação.

Citarei um exemplo do que entendi como apropriação, a partir dos atos de meus pacientes. Aconteceu uma vez, na produção do “Poeta”, quando ele encontrou no chão de sua casa uma pintura feita pelo seu neto, Israel (Ilustração 44). Ele pegou a pintura abstrata, feita sob o tecido, pelo próprio neto, e como se fosse uma brincadeira, ele começou a encontrar formas nesta abstração. Com uma caneta preta, ele delineou novos contornos na obra, redesenhando em cima dela, apropriando-se de seu novo trabalho.

¹⁶¹ ANDRADE, Oswald. Manifesto antropofágico. *Revista Antropofágica*, São Paulo, 1928.

¹⁶² SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da antropofagia a Brasília: Brasil, 1920-1950*. São Paulo: FAAP/Cosac Naify, 2002, p. 145.

¹⁶³ Freud escreve “Totem e Tabu”, em 1913, para estabelecer uma relação entre os ritos dos povos primitivos com a neurose. A referência totêmica está ligada à morte do pai da horda primitiva, que é comemorada com um banquete totêmico, sendo devorado por todos do clã, cujo desfecho é um ritual de luto. Cada membro, absorvendo um pedaço daquele que foi morto por eles, realizam a sua identificação com ele, apropriando-se cada um de uma parte da sua força.



Ilustração 44

3.2.2 Apropriação com cunho psicanalítico

Defino aqui este termo, como aquilo que se torna próprio, podendo ser colocado da seguinte forma: (a)propriação = tornar próprio. É importante ressaltar que o sentido que aqui trago de apropriação, trata-se de uma noção proposta pela professora e psicanalista, Tania Rivera, que desenvolveu em disciplina oral, conforme elaborado em seu Seminário e em notas inéditas.

Seguindo esta linha de pensamento, o *Manifesto Antropofágico* marca a tomada daquilo que já é do “eu” no outro. Sendo assim, o processo de apropriação é uma maneira de transformar o outro naquilo que deveria fazer parte do “eu”. “A partir da lógica do desejo, tomar do outro aquilo que falta ao eu”¹⁶⁴.

No processo de apropriação, inevitavelmente “come-se” o outro ou parte do outro, pois é através da destruição completa que é possível tomar o lugar do outro, segundo Rivera. É uma trajetória a ser percorrida para que o sujeito se transforme constantemente. Devorar é transformar em ato, a constante miscigenação.

O motivo pelo qual utilizo este conceito será explicitado, primeiro, pelas teorias de Freud, como uma forma de entender como a apropriação é importante para o sujeito sair de sua condição de assujeitamento, apesar de o próprio criador

¹⁶⁴ Palavras da professora Tania Rivera, de acordo com apresentações orais na disciplina “Seminário em Psicologia Clínica e Cultura 4” realizada no 1º semestre de 2010.

da psicanálise não fazer uso deste termo. Num segundo momento, será apontado pela abordagem do filósofo britânico, Richard Wollheim, o que este conceito significa para um artista:

é falar sobre os sentimentos, emoções, pensamentos despertados nele na medida em que o pintor tem certeza de que a imagem ou o motivo apropriados transmitirão esses mesmos efeitos em outras pessoas suficientemente sensíveis e informadas¹⁶⁵.

Em primeiro lugar é preciso, então, mencionar a teoria do desejo, como fundamento da psicanálise, para prosseguir nesta etapa inicial da elucidação sobre o conceito de apropriação. O termo desejo (em alemão, *Wunsch*) está presente desde o início das formulações freudianas, contudo, a definição mais detalhada encontra-se na obra *Interpretação dos sonhos*, de 1900. O motivo que o levou a formular a teoria dos desejos foi sua descoberta sobre os desejos inconscientes, que procurou desvendá-los a partir da maneira como eles são formados na infância no aparelho psíquico.

Seguindo as ideias do autor, o indivíduo nasce com certas necessidades e o próprio corpo cria mecanismos internos para dar vazão a essas, assim como uma criança com fome, chora pedindo para que o mundo exterior a satisfaça. A necessidade de nutrição é satisfeita através da mãe, que a alimenta, fazendo com que ela vivencie a “experiência de satisfação” e acabe com o sofrimento desencadeado pela fome.

Em um momento posterior de sua vida, se este mesmo indivíduo quiser “saciar sua fome” e sua sensação de insatisfação, terá que lutar por isso, e não esperar que seu corpo demonstre esta insatisfação, como era inicialmente, com o choro. Dessa forma, ele terá que deixar de lado esse mecanismo primitivo, da primeira atividade psíquica, e buscar a satisfação no mundo externo, através do movimento voluntário. Assim, a primitiva lembrança de satisfação original, se transforma, posteriormente, em desejo. Nas palavras de Freud:

¹⁶⁵ WOLLHEIM, Richard. Pintura, textualidade e apropriações. In: *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 190.

A esse tipo de corrente no interior do aparelho, partindo do desprazer e apontando para o prazer, demos o nome de 'desejo'; afirmamos que só o desejo é capaz de pôr o aparelho em movimento e que o curso da excitação dentro dele é automaticamente regulado pelas sensações de prazer e desprazer¹⁶⁶.

De acordo com esse raciocínio, só o desejo é capaz de pôr o aparelho psíquico em ação, o que possibilita a realização dos desejos e assim alcançar a primeira vivência de satisfação. É em busca da primeira vez em que foi sentida aquela sensação de prazer, impulsionado pelo desejo, que o sujeito percorre uma espiral sem fim da vida desejante.

Para tentar esclarecer um pouco mais sobre o assunto, recorro ao Luis Alberto Hanns, para aprofundar o conceito freudiano de desejo, entre as possíveis significações do termo em alemão e em português. Hanns explica que

em português a palavra "desejo" e em alemão o termo *Wunsch* podem ser utilizados como "mediadores" entre o que o sujeito "quer" e a expressão social desse "querer" na forma de "pedido". Amenizam socialmente o "querer". [...] *Wunsch* e "desejo" também são utilizados para expressar algo menos imediato, objetos que se apresentam para o sujeito como um "ideal", algo "sonhado", portanto mais distante¹⁶⁷.

Portanto, quando esta mediação que Hanns menciona faz com que a satisfação não seja obtida, a necessidade então persiste e gera uma busca contínua, visando sempre a reconstituir-se.

O princípio de prazer, teoria de Freud (abordado na seção 2.1), tem por objetivo evitar o desprazer e proporcionar o prazer, de modo a satisfazê-lo de forma total e imediata. Em função deste princípio, há uma vida desejante em movimento que gera um jogo, impulsionado pelo desejo, em busca da satisfação original. A grande questão é que não se pode satisfazer plenamente a pulsão sexual¹⁶⁸, então sempre haverá insatisfação e uma necessidade do sujeito ir em direção ao seu objeto de desejo. Assim, a insatisfação se transforma em falta e no

¹⁶⁶ FREUD, Sigmund (1900). *Interpretação dos sonhos (segunda parte)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v.V, p. 542.

¹⁶⁷ HANNS, Luis Alberto. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 137.

¹⁶⁸ Conceito explicado anteriormente, na seção 2.1.

possível “laço com o outro”¹⁶⁹, pois o que há na relação com o outro, o que está entre “eu” e o outro, é a falta.

De acordo com essa teoria, não se vive sem o desejo, pois ele é a mola propulsora que impulsiona a vida. Então, em busca de satisfazer o desejo, o sujeito caminha em direção à repetição, e o que gera essa repetição é o acontecimento de um terrível golpe vindo de fora: o trauma, que em grego significa ferida.

O sujeito é assujeitado à sua própria ferida, por isso quando sofre o trauma, constitutivo e fundamental ao sujeito, ele o repete depois, e depois, e depois, para agora se fazer sujeito e não mais, assujeitado. Passa anos repetindo o trauma para se apropriar dele mesmo, saindo da posição de objeto - de assujeitado - para ser sujeito daquilo que é seu. Revive isso, repetitivamente, para tentar viver aquele mesmo acontecimento, só que agora como sujeito, “se apropriando do trauma”¹⁷⁰.

Segundo Rivera, na apropriação o sujeito faz um movimento para ter algo próprio, mesmo que seja uma ferida. O trauma é, então, a primeira ferida sentida pelo indivíduo e, portanto, a cada vez que ele repete o trauma, o sujeito sofre uma (alter)ação, como um processo de sair de si para o encontro com o outro.

3.2.3 Apropriação com Richard Wollheim

Já na argumentação de Wollheim, o termo apropriação funciona como uma espécie de categoria, por meio das “quais novos tipos de conteúdo podem entrar em uma pintura”¹⁷¹. Mas para que a apropriação pertença ao campo da estética, ela só deve introduzir os conteúdos em uma obra, conferindo um novo uso a um motivo ou imagem, pertencente a uma arte anterior, se a pintura revelar, o que acho fundamentalmente importante o que esta apropriação significa para o artista. É necessário ressaltar que a apropriação trata somente da referência entre artistas e entre obras, ou seja, cria-se uma nova produção artística, a partir daquilo que o artista sente e pensa, baseando-se em outra, mais antiga.

¹⁶⁹ Palavras da professora Tania Rivera, de acordo com apresentações orais na disciplina “Seminário em Psicologia Clínica e Cultura 4” realizada no 1º semestre de 2010.

¹⁷⁰ Idem.

¹⁷¹ WOLLHEIM, op. cit., p. 187.

Na apropriação, motivos ou imagens são tomados emprestados de uma arte anterior; existiriam duas noções constitutivas da apropriação, com diferenças sutis entre elas. A primeira refere ao conjunto em que a imagem está inserida, pois o importante para o autor é falar não só do elemento que foi apropriado, mas também falar deste elemento, à medida que está relacionada com outra coisa que significa para ele. O artista, nas palavras de Wollheim, “espera que o elemento apropriado traga junto com ele todo o seu contexto [...] que contenham o significado que ele procura”¹⁷².

O segundo elemento constitutivo da apropriação ele denominou de “contexto”, que para o autor é fundamental que o artista ou o espectador possa determinar a fonte de um motivo ou de uma imagem que foi retirada de sua situação inicial, ao ver a nova obra. A maneira como a experiência do espectador sensível e informado é modificada por uma apropriação implica na exposição sobre o que a apropriação significa para o artista.

A partir da análise das produções dos pacientes diagnosticados com esquizofrenia (que se encontra na seção 2.4.2), encontrei diversos elementos que me interessavam e, assim, apropriei-me dos elementos formais que persistiam e costuravam a produção criativa deles. No desenvolvimento prático da minha pesquisa, a apropriação foi um conceito fundamental para o processo criativo e muito utilizado para a construção dos corpos-esculturas, que será vista em detalhes, na próxima seção, na qual relato as apropriações que utilizei na criação.

3.3 CORPO-ESCULTURA

“É *através*, atravessando a obra,
que se abre a brecha onde
devemos questionar a arte,
o sujeito, o mundo.”
(Rivera, 2010)

O foco neste trabalho prático é enfatizar o processo criativo, valorizar a experimentação, o teste, a procura, e não o produto finalizado. Acredito mais no

¹⁷² Ibidem, p. 204.

caminhar; e neste caminhar vou para mostrar todo o percurso por onde andei nestes últimos meses. Com isso darei início ao ponto de partida.

Assim, começo a pronunciar o meu processo criativo e o farei a partir de um processo cronológico, para fácil entendimento de como fui chegando às novas etapas, às novas experimentações, pois um passo levou ao outro.

É importante observar, que neste processo de criação, eu comecei desenhando para depois vestir o corpo e terminei com a escultura. Assim, dividi em cinco partes constitutivas, começando pelas formas, passando pela procura das cores, indo em direção aos materiais sensoriais e às escolhas dos elementos de que me apropriei, e por último, chegando ao conceito dos corpos-esculturas apresentados na exposição “Pele e Osso”.

3.3.1 Apropriação de elementos: formas, cores, tecidos e texturas

“As dobras dos tecidos do vestuário
têm uma alma própria
que está diretamente vinculada
ao ser que as veste.”
(DELEUZE, 1991)

Quando entro em processo criativo é sempre difícil. Nunca sei como começar, pelo que começar ou quando começar. Muitas vezes, a imagem está ali, perto de mim como uma sombra, me perseguindo, mas não consigo concretizar. Tenho que encontrar alguma forma de acessar aquilo que é meu, mas parece que não me pertence, pois não consigo localizar. Vem a angústia da não expressão. Sei sobre o que quero falar, já li sobre isso, mas mesmo assim fico paralisada, sem saber como começar. Como faço para sair disso?

Pego alguns papéis brancos, A3 e jogo no chão (Ilustração 45) junto com um material que me dá conforto, pela sua textura, maciez e expressividade. O meu pastel oleoso, que é a base d’água, tem diversas cores e tonalidades e, assim, me sinto pronta para começar a riscar. Risco, um, dois, três. Paro. Olho para eles. Volto. Rabisco novamente... é como um diálogo, no qual vou criando um jogo do

rabisco¹⁷³. Depois de algumas horas sobre os mesmos papéis, vejo que não há mais o que fazer ali, então tranco a sala e vou embora, para depois decidir o que é necessário fazer.



Ilustração 45 - Formas desenhadas por mim no início do processo (2009).

Para resumir esse estado de procura, em face daquilo que ainda não conhecemos, e que necessitamos criar formas para nos informar onde estamos, citarei palavras da Preciosa: “diante do atordoamento experimentado face ao desconhecido, a gente deseja criar um território, ou seja, dar forma a essa experiência, procurando descrever como aquele acontecimento ressoou em nós”¹⁷⁴.

Mais tarde, olho novamente para aqueles rabiscos, e resolvo recortá-los (Ilustração 46). Preciso encontrar algo em comum entre eles, preciso entender suas formas, suas curvas, sua organicidade. Separo-os no chão e crio uma uniformidade entre eles, algo que eles possam me comunicar. Observo e tento localizar aquilo que é meu. Vejo as formas repetidas, aquelas recorrentes entre os recortes coloridos no chão. Noto que alguns têm apenas o contorno, enquanto outros são preenchidos. Alguns falam da falta e outros do cheio, da plenitude. Alguns são fragmentados e outros fundidos. Outros, ainda, são desproporcionais.

¹⁷³ Utilizo o conceito de “jogo do rabisco” do psicanalista Winnicott, porém modifico o contexto em que ele é utilizado. Para o psicanalista, o jogo permite analisar o pensamento da criança a partir da sua projeção perante um conjunto de rabiscos aparentemente sem significado. Portanto, ele utiliza o jogo como uma técnica dentro do *setting* terapêutico, enquanto eu o fiz dentro de meu ateliê, como uma forma de iniciar o processo criativo, sem querer depois interpretar, o que possivelmente significaria aqueles rabiscos.

¹⁷⁴ PRECIOSA, op. cit., p. 54.



Ilustração 46 - Formas recortadas em processo de seleção (2009).

É preciso lembrar que estou buscando novos caminhos para a arte que desenvolvo, e o principal neste processo, é não rejeitar as antigas formas já feitas, e sim, acima de tudo, reconhecer a arte “primitiva” como uma aposta na simplicidade. Nesse contexto as distorções das formas e a utilização de cores não naturais são essenciais para confirmar o conceito de que a arte não deve representar, com fidelidade, o mundo real.

Relaciono esta minha postura com o Simbolismo, como, por exemplo, quando Gauguin expressa como o primitivo está presente em sua obra e explica como atingiu uma grande simplicidade nas suas figuras pintadas, confirmando que o primitivismo está destituído de naturalismo, podendo sair da proporção convencional. Portanto, Gauguin define “seu primitivismo [...] em termos da ‘simplicidade’, da austeridade e da falta de escala naturalística”¹⁷⁵.

Segundo Perry, a linguagem visual por meio da qual os artistas reconstróem o primitivismo, se deve a uma linguagem complicada, onde há um manejo esquemático das figuras, que são distorcidas “tanto na escala quando no espaço tridimensional convencional. Essa distorção ecoava os princípios simbolistas que Bernard já adotara em obras executadas em 1887”¹⁷⁶.

Mas, e em relação às cores? No começo foi muito difícil não seguir o caminho automático, que foi aprendido na graduação. Eu já não podia mais me basear nas novas tendências da moda, em relação às cartelas de cores, muito menos nas cores da realidade. Como disse anteriormente, apostei na utilização de cores não naturais, mas não sabia como o fazer.

¹⁷⁵ HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, cubismo e abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 19.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 16.

A princípio, eu iria construir uma paleta de timbre subjetivo, baseada no que seria a loucura para mim, começando com as cores mais pálidas, indo para as cores mais escuras, e acentuando¹⁷⁷ com as cores ácidas. Iria, também, tentar nomear cada cor, com os sentimentos gerados nas oficinas, pois as cores escolhidas, supostamente imitariam os estados emocionais dos pacientes. Assim, deveria existir uma harmonia cromática correspondente capaz de expressar esses estados, como a teoria da equivalência propõe. Como a minha intenção seria mimetizar as formas e as cores feitas por eles, a cada oficina eu buscava novas informações relativas aos elementos formais.

Escolhi algumas cores que iria utilizar para tingir os tecidos (Ilustração 47), para a construção dos corpos-esculturas. Para isso, peguei três pedaços de tecidos, com memória¹⁷⁸, e tingi com corantes naturais, de amarelo, verde e vermelho, para fazer um teste, com um método bem caseiro. O amarelo seria a cor ácida, enquanto o verde iria ficar mais desbotado e lavado, e o vermelho seria a única cor vibrante, mas eu iria utilizá-lo, apenas em alguns detalhes.



Ilustração 47 - Tecidos em processo de tingimento (2009)

Mas nada disso funcionou como eu havia imaginado. As cores não se impregnaram da forma que eu queria, e percebi que eu não deveria interferir sobre os tecidos. Eles deveriam vir prontos, com a cor que ele estivesse, pois isso também me garantiria maior presença da memória no tecido.

Os tecidos tinham que ter memória, pois não faria sentido comprar um novo tecido industrializado, “sem vida”, onde cada um deles teria sido passado apenas, por mãos de

¹⁷⁷ Na construção de uma cartela de cor, no campo da moda, geralmente os estilistas criam um “acento de cor”, que será aquela que ressalta dentre as outras, e ela normalmente é utilizada para detalhes.

¹⁷⁸ O conceito de “tecido com memória” será explicitado mais adiante.

comerciantes. Dessa forma, queria tecidos que respirassem histórias, que já tivessem sido marcados por outros corpos, por manchas, buracos, cheiros e desbotamentos. Então, minha primeira ideia era conseguir tecidos que falassem da loucura, tecidos que viessem dos meus próprios pacientes. Porém, percebi que seria inviável. Em um segundo momento, pensei então, em consegui-los a partir de outros indivíduos.

Nesse momento, recorro a Peter Stallybrass, que em seu livro apresenta uma narrativa poética provocada pelo uso da jaqueta de um amigo que acabara de morrer, e assim refleti sobre as complexas relações entre as coisas como objetos de uso.

Stallybrass afirma que as roupas estão associadas “a dois aspectos quase contraditórios de sua materialidade: sua capacidade para ser permeada e transformada, [...] e sua capacidade para durar no tempo”¹⁷⁹. As que perduram, pode-se dizer que elas são menos efêmeras que o corpo.

As roupas são preservadas; elas permanecem. São os corpos que as habitam que mudam. [...] as roupas têm uma vida própria; elas são presenças materiais e, ao mesmo tempo, servem de código para outras presenças materiais e imateriais. Na transferência de roupas, as identidades são transferidas...¹⁸⁰.

Aquelas que se transformam mantêm uma relação direta com o usuário. Ela o recebe, o acolhe e molda em seu corpo. A roupa absorve o cheiro, o suor; recebe até mesmo a forma daquele que a usa. Assim, as roupas podem “efetuar as conexões do amor através das fronteiras da ausência, da morte, porque a roupa é capaz de carregar o corpo ausente, a memória, a genealogia, bem como o valor material literal”¹⁸¹.

Desse modo, conceituo o tecido como aquele que carrega memórias e traço de histórias, e no processo deste trabalho, os primeiros tecidos que chegaram às minhas mãos, vieram de amigos ou da minha própria família. O primeiro me foi dado por uma amiga. Um tecido que ela encontrou na rua, perto de um poste, no qual este tecido tinha sido provavelmente, a embalagem de algum material de construção, e já estava ali há alguns dias, tomando poeira e entrando em contato com todos que pisavam sobre ele. O segundo, veio de minha bisavó. Há rumores na família que ela era louca, pois em algum momento de seu passado, em uma noite,

¹⁷⁹ STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memórias, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 18.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 38.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 34.

ela saiu nua de casa e queimou quase todas suas roupas. Falam dela como uma pessoa com pouca afetividade e ausente nas relações.

Mas esses dois tecidos eram poucos, então tive que tomar outras providências. Tinha que encontrar um lugar onde eu pudesse me apropriar de tecidos com memórias, que remetesse à vida de outros, como se fossem a pele daqueles que não existissem mais. Eu buscava tecidos que contavam histórias, aquelas mesmas que eu havia escutado nas oficinas do ISM. Queria materializar as histórias que eles haviam me contado, e por isso eu tinha que escolher peças, roupas, texturas e cores, que lembravam aquilo tudo que eu havia escutado. Assim, comecei a frequentar os brechós e a recolher roupas com histórias, pois acredito que elas podem transmitir suas memórias estocadas em cada dobra de tecido, em cada mancha, em cada cicatriz.

Precisava, particularmente, encontrar um vestido de noiva e roupas que se assemelhassem os trajes usados na noite de núpcias, como vestidos transparentes, esbranquiçados, soltos e leves, pois era recorrente as histórias no ISM, que falavam deste tema. Procurei em diversos brechós até encontrar o vestido de casamento, simples, que poderia atingir a expressão daquilo que eu buscava (Ilustração 48). As outras peças eu comprei, de alguma forma elas falaram comigo, e muitas delas, feitas com tecidos leves e transparentes, para contrapor o peso da loucura. Queria falar do peso, mas através da leveza.



Ilustração 48 - *Diálogo Eu-Tu* (2010).

Algumas roupas chegaram até a mim por caminhos inesperados, como um quimono cinza que me foi doado por um amigo, o qual era de sua bisavó japonesa que havia participado da Segunda Guerra Mundial (Ilustração 49).

Mais uma peça de vestuário veio da mãe de outra amiga, que havia comprado e usado na Holanda, na década de 1970, uma blusa de lã cinza, com um tom esverdeado, mas aquilo não fazia mais sentido para ela.

Ainda teve uma colcha de renda branca, com um tom amarronzado, envelhecido pelo tempo, que foi presente de casamento, há trinta anos, e que me foi dada.



Ilustração 49 - *Cobra Imperatriz* (2010).

Várias outras peças faziam parte da minha própria história, vindas de outras criações, de presentes de amigas, de viagens que fiz, da religião Afro ou da minha própria família, como a agulha de tricot da minha avó, que fez parte da construção do primeiro corpo-escultura. Acredito que esses elementos “costuram uma série de memórias afetivas e significados simbólico”¹⁸².

A única cor que realmente precisei ir atrás foi a cor vinho, que veio de uma informação de uma paciente em uma das oficinas. Nesta oficina em específico era

¹⁸² MESQUITA, op. cit., 2008, p. 144.

para eles representarem os seus corpos, dentro e fora. “Sim One”¹⁸³, pegou dois pedaços de papel, sendo um azul claro e o outro vinho. Ela os recortou em forma retangular e colou um papel no verso do outro. Quando pedi que ela explicasse sobre seu trabalho, disse: “Meu corpo é como tudo na terra. Tudo que é fora é céu e tudo que é dentro é sangue”. Assim, aproprie-me desta fala e conclui que minhas obras falavam de conteúdos inconscientes, de sentimentos, de delírios, então precisava encontrar algo, para colocar nos meus trabalhos, que falasse do dentro, da cor vinho. Encontrei, então, uma blusa vinho no brechó, e que foi utilizada para a construção de um dos corpos-esculturas (Ilustração 50) e ainda pintei a parede da exposição desta cor¹⁸⁴.



Ilustração 50 - *Diálogo Eu-Tu* (2010).

¹⁸³ Nome que a paciente deu a si própria, na primeira oficina, escrevendo em um pedaço de papel.

¹⁸⁴ No final da seção 3.3.4 voltarei a mencionar os aspectos importantes para a montagem da exposição.

Existem, também, diversos tecidos azuis claros nos corpos-esculturas (Ilustração 51), com as várias tonalidades desta cor, que remetem ao céu da “Sim One”, tudo aquilo que é fora, com a possibilidade de alcançar a leveza, no meio de tanta dor.



Ilustração 51 - *Eu, mim mesma* (2010).

Alguns outros tecidos foram escolhidos por sua textura. Já que a obra era tátil, eu necessitava de muitas texturas e diferentes entre elas. Textura fofa, textura aberta, rendada. Textura de bordados, de pregueados, drapeados e plissados. Era uma tentativa de demonstrar a quantidade de sensações que uma pessoa em sofrimento psíquico pode sentir. Através da “overdose de texturas”, tentei colocar em jogo a grande mistura de sensações, onde tudo acontece ao mesmo tempo e de forma intempestiva.

3.3.2 Apropriação de memórias: em busca pelos materiais sensoriais

“[...] quem lembrará minha avó?
Quem lhe dará um lugar?
Que espaço, e quem, meu pai habitará?
Eu sei isso porque
não posso relembrar Allon White como uma idéia,
mas apenas como os hábitos através dos quais eu o habito,
através dos quais ele me habita e me veste.
Eu conheço Allon através do cheiro de sua jaqueta.”
(Stallybrass, 2000)

A possibilidade de acessar a história do outro através da apropriação de seus objetos, foi o que motivou o caminhar na busca pelos materiais sensoriais. Foi na tentativa de encontrar diversos elementos que pudesse preencher os corpos-esculturas, que comecei a procurar pelos materiais sensíveis ao toque, visando a diferentes sensações, por isso é de extrema importância alguns elementos que utilizo na construção das roupas-esculturas¹⁸⁵.

As texturas, mencionadas anteriormente, cumprem essa função, porém havia a necessidade, ainda, de ocupar o vazio dos volumes das esculturas e, desta forma, a textura seria insuficiente. Assim, eu precisava descobrir outras matérias que não fossem a bolinha de isopor, já utilizada pela Lygia Clark. Precisava de outros mais.

Como eu iria mimetizar e apropriar a partir das ações dos pacientes, então, eu precisaria trabalhar nos encontros com eles, a possibilidade de construir objetos que deveriam ser preenchidos, para assim perceber com que materiais eles iriam utilizar para o preenchimento. Na primeira fase das oficinas, eu pedi aos pacientes que fizessem objetos, assim como eram os Objetos Relacionais, da Lygia Clark. Eu disponibilizava alguns tecidos e diversos materiais, e quando iam preencher, eu pedia para que eles inventassem com qual material iriam fazer isso. Seguindo esta linha de pensamento, eles deveriam procurar os materiais dentro da Casa do Barro, ou nas redondezas do espaço, procurando-os na natureza. Desta forma, houve dois objetos mais interessantes: o primeiro, preenchido com pequenas mangas verdes e que produzia um toque suave e natural, e ainda, proporcionava um cheiro agradável; e o segundo objeto, que foi apropriado para exposição “Pele e Osso”.

¹⁸⁵ A diferença entre *roupa-escultura* e *corpo-escultura* será explicitada mais adiante, na seção 3.3.3.

Foi na 8ª sessão, que a “Mulher do Coração Despedaçado”, após construir seu objeto (Ilustração 52), aquele que eu apropriei, disse que ele parecia “um arranjo de casamento”. Era um saquinho muito precioso, confeccionado de tule e tecidos leves e transparentes, tendo um bom acabamento em sua construção, e pensado em cada detalhe, desde o seu preenchimento, até a fita de veludo, que iria dar o fechamento a ele. Lá dentro dele, havia muitas conchas do mar, e bolinhas que se assemelhavam a uma pérola, no qual produzia uma sonoridade interessante ao ser tocado.



Ilustração 52 - Corpo-escultura com o objeto “arranjo de casamento” acoplado.

Nesta procura, de idas e vindas, além das conchas do mar e das bolinhas de isopor, utilizei areia, palha e serragem, teclas de computador, gotas de parafina, bolinhas de gelatina (Ilustração 53), água e plumas. Cada um desses materiais se encontra em diferentes lugares nas roupas-esculturas, e ao tocar e mexer nelas, os participantes irão sentir as diversas partes do corpo, vivenciando na pele a fragmentação, discutida na teoria psicanalítica (nas seções 2.1 e 2.2).

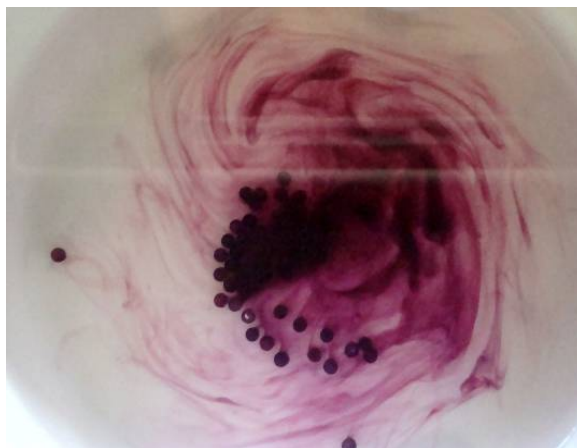


Ilustração 53 - Bolinhas de gelatina em processo de hidratação.

Contudo, o material mais importante e significativo para a construção das obras foram os ossos, cuja simbologia veio de elementos apropriados da Ilustração 43, foto da produção da “Cigana das Cobras”. Conforme dito anteriormente (na seção 4.2), ela colocou os ossos em sua obra com uma forma de falar do dia de sua morte, e ainda, mencionar os preparativos do seu ritual fúnebre.

Os outros materiais citados até agora, eram fáceis de serem encontrados, mas e os ossos? Onde iria arranjar tantos ossos para confeccionar as obras? Por uma questão ética, eu não iria utilizar ossos de seres humanos, e também não queria ossos falsos, feitos de gesso. Então, só me restava, os ossos de animais. Para tanto, cheguei a ir a um açougue, mas os ossos do boi são muito grandes e todos eles viriam cheio de carne, e eu teria que limpar e não era essa a proposta. Assim como os tecidos não poderiam ter minha interferência nas cores, os ossos deveriam ser utilizados da forma que viessem. Também pensei em ir ao departamento de veterinária para consegui-los, mas, da mesma forma, eu desisti.

No meio do processo criativo, encontrei os ossos e alguns bichinhos, como o esqueleto de um pequeno sapo e o inseto seco, que utilizei na construção das obras e fizeram parte da exposição “Pele e Osso” (Ilustração 54 e 55).

O artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico¹⁸⁶.

¹⁸⁶ SALLES, Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAFESP: Annablume, 2004, p. 35.



Ilustração 54 - Ossos utilizados para a confecção dos corpos-esculturas (2010).

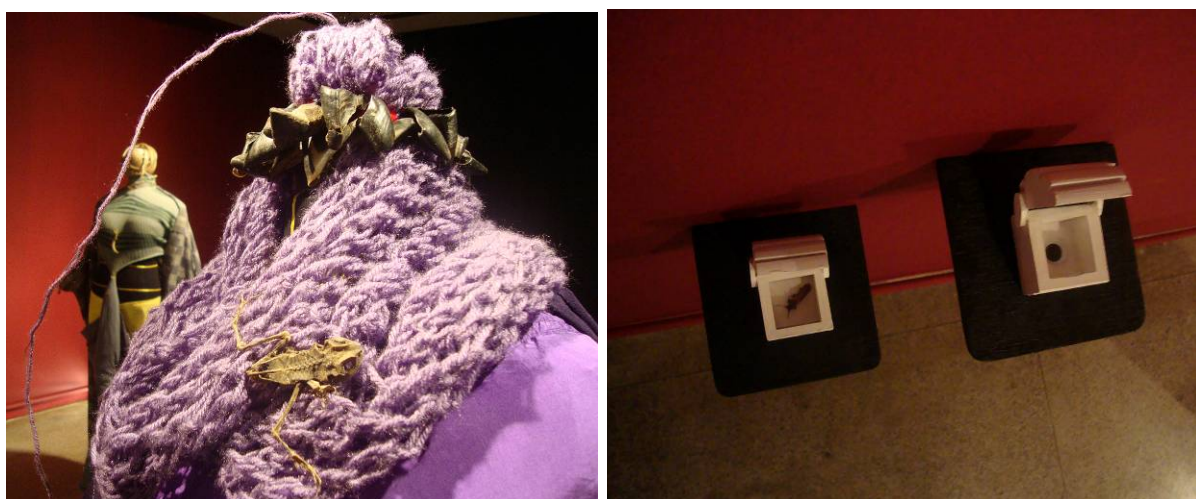


Ilustração 55 - Esqueleto de um sapo e de um inseto seco (2010).

Retomando as análises dos elementos visuais, em relação à produção dos pacientes do ISM, é preciso lembrar que a mesma forma ritualista que a “Cigana das Cobras” utilizava os ossos nas produções dela, eu também os utilizei em minhas obras. A relação que estabeleci com os ossos, a cada obra que criei, se deu em um percurso ritualístico, tentando recuperar a memória que havia neles, enquanto eu os manuseava.

Esse tipo de apropriação, que retira de seu local original para uma obra de arte, como fiz em meu trabalho artístico, com os objetos criados pelos meus pacientes e com os materiais sensoriais, principalmente, com os ossos (Ilustração 56), pode ser descrita pelos artistas simbolistas, como, por exemplo, Gauguin, que pegavam emprestadas as matérias-primas “primitivas” para desenvolver as suas obras, apropriando-se dos costumes e valores “primitivos”. Perry descreve que os

artistas simbolistas, “fazem empréstimos de obras ‘primitivas’, ou são influenciados por elas”¹⁸⁷.



Ilustração 56 - Colar de dentes (2010).

Assim como Gauguin foi para o Haiti e Martinica, eu também fui buscar meus “primitivos”, para que eu pudesse entrar em processo criativo, em um ambiente propício, e que, de alguma forma, eu pudesse recuperar em mim mesma, um modo de expressão artístico mais primevo.

Dando continuidade ao pensamento, me pergunto de que forma a produção criativa do outro teve interferência na minha criação, e que vestígio esta interferência pode ser vista nos corpos-esculturas.

Ao copiar detalhadamente, os elementos formais das produções executadas por aqueles indivíduos, como é o processo mimético, foi indispensável me perguntar: A que esta cor ou forma, ritmo ou movimento, me remete? O que sinto a partir desta composição? A ressonância causada pelas formas criadas pelos pacientes me levou à criação dos corpos-esculturas, a partir da distorção das formas originais. Esta ressonância é o resultado da apropriação, daquilo que significou para o artista, segundo a formulação de Wollheim.

As formas distorcidas têm, além de uma aparente semelhança de sua matriz, um sentimento ou uma emoção provocada pelos artefatos dos “primitivos”, que produziu na minha imaginação um “equivalente plástico”¹⁸⁸.

No meu processo de criação, utilizei os equivalentes pictóricos e expressivos, como conceitua Denis, dos pacientes e do ambiente no qual eles habitavam, na

¹⁸⁷ PERRY, op. cit., p. 4.

¹⁸⁸ In: CHIPP, op. cit., p. 102.

produção das minhas obras e, desta forma, não representei o que observei durante as oficinas, pois o ato criativo foi apenas um estado da minha própria subjetividade.

Isto posto, é importante ressaltar que os conceitos desenvolvidos na seção 1.1.2, como pintura decorativa, abstrata e sintética, foram fundamentais para o processo de criação dos corpos-esculturas. Em minha criação utilizei a abstração, assim como Worringer conceitua, pois extrai formas e cores da natureza, assim como os simbolistas, e as traduzi em minhas obras. Em vez de simplesmente registrá-la, abstraí o orgânico do mundo e criei a minha forma arredondada, baseada naquelas que se encontram externas a mim. É, também, em busca pela síntese, pela simplificação da forma ou pelo direito de exagerar e deformar por uma ação decorativa e pela autonomia cromática, que desenvolvi minha obra.

Houve um momento, durante as oficinas, em que percebi que havia elementos que eram novos para mim e que me serviriam para a construção dos corpos-esculturas. Portanto, assim que encontrava aquilo que me interessava e reconhecia como parte do procedimento dos elementos visuais e verbais, conforme analisado no segundo capítulo, e era totalmente novo, eu mimetizava e apropriava-me desses elementos. Mas que elementos foram esses? Exemplificarei alguns elementos dos quais me apropriei durante o processo de criação.

“A Mulher que Engoliu sua Chave”¹⁸⁹ fez um desenho de um coração, e que dentro havia uma chave (Ilustração 57). Eu fiquei com a imagem do desenho que ela produziu por alguns dias na minha cabeça, e assim resolvi materializar, tridimensionalmente, o desenho dela (Ilustração 58).



Ilustração 57



Ilustração 58

¹⁸⁹ Ver seção 2.3.3.

Há ainda a apropriação do que chamei de “hábito de colecionar”¹⁹⁰, que alguns pacientes carregavam grudados em seu corpo, suas sacolas plásticas. Assim, eu criei os meus apêndices nas obras, os sacos sensoriais (Ilustração 59), que ficam grudados nas roupas-esculturas e que podem ser tocados e manipulados.



Ilustração 59 - Apêndice no corpo-escultura (2010).

Por último, houve a apropriação dos elementos visuais referentes aos seres fantásticos (Ilustração 60), como possibilidade de acessar o universo grotesco e fantástico que eram recorrentes nos trabalhos dos pacientes do ISM, que foi mencionado na análise dos procedimentos.

¹⁹⁰ Ver seção 2.3.3.



Ilustração 60 - *Outro-que-não-o-eu* (2011).

3.3.3 Corpo-escultura: pele e osso

“Fica muito explícito, o que é a roupa entendida como constituição de um território de existência, o que é a roupa entendida como escultura do tempo, como a escultura daquilo que está te habitando e que vai encontrar na roupa um modo de expressão, através do qual você cria um território no qual você pode se mover.”
(Palavras de Rolnick no vídeo: “Mas isto é moda? Sentidos do vestir no contemporâneo”)

A pele é o mais extenso órgão do corpo, que o cobre completamente, sendo seu invólucro, sua primeira vestimenta. Ela reveste o corpo de forma única e, portanto, se expressa de forma distinta, conforme a configuração daquilo que está

à sua volta. Segundo o antropólogo norte-americano, Ashley Montagu, “a pele, como uma roupagem contínua e flexível, envolve-nos por completo. É o mais antigo e sensível de nossos órgãos, nosso primeiro meio de comunicação, nosso mais eficiente protetor”¹⁹¹. Segundo o autor, ela também sintetiza a expressão dos estados físicos, fisiológico, psicológico e emocional, sendo considerada como a porção exposta do sistema nervoso.

Esta película corporal delimita territórios, o que está fora e o que está dentro, encontrando-se na interface entre o ambiente interno e o ambiente externo, e por isso ela tem a capacidade de permear as informações do mundo que chegam a ela, através das escolhas que fazemos. Se o corpo se abre para absorver essas informações, ou apropriações, depois de internalizados, eles se expressarão através da própria pele. Portanto, aquilo que sobrepõe o corpo, também seguirá as mesmas características da pele, e as mesmas possibilidades de se transformar, ao contato com o corpo de cada um.

Para dar continuidade a este pensamento, antes de explicitar o conceito de corpo-escultura, convém primeiro perpassar o conceito de corpo que utilizo neste trabalho, como algo que tem corpulência, com potencialidade de vida e de solidez.

A origem etimológica do substantivo “corpo” vem do latim *corpus* e *corporis*. Os gregos usaram “*soma* para o corpo morto e *demas* para o corpo vivo. [...] Neste sentido, a noção de corpo teria a ver também com sólido, tangível, sensível e, sobretudo banhado pela luz, portanto visível e com forma”¹⁹².

É importante ressaltar que utilizo também a ideia do corpo como aquele que “muda de estado cada vez que percebe o mundo”¹⁹³. Recorro, então, aos dizeres da professora e escritora, Christine Greiner, que afirma que as pesquisas sobre o corpo começaram a partir do começo do século XX, embora se possa constatar “que o tema ‘movimento do corpo’ tenha sido abordado em períodos anteriores”. Neste momento, há um interesse maior sobre a “singularidade do corpo, do gesto e dos estados corporais, tendo em vista aplicações no âmbito de experimentações práticas na medicina e na arte”¹⁹⁴.

¹⁹¹ MONTAGU, Ashley. *Tocar: o significado humano da pele*. São Paulo: Summus Editorial, 1988, p. 21.

¹⁹² GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 17.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 122.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 62.

Em relação à forma que o corpo se apresenta na arte, a autora escreve que parece incontestável, o reconhecimento de que onde há arte sempre existe um corpo. “O corpo pode estar lá representado figurativamente, aos pedaços, residualmente, metafórica ou iconicamente, ou seja, até mesmo como uma possibilidade e não como existente”¹⁹⁵.

Para atingir o objetivo central deste trabalho, utilizei a seguinte definição de ‘molde’¹⁹⁶, para estruturar o conceito principal desta pesquisa: Corpo-Escultura.

Os moldes são objetos a partir dos quais é possível reproduzir outros objetos. São peças ocas que podem ser produzidas nos mais variados materiais - metal, madeira, gesso, cerâmica, vidro, plástico, cimento, silicone, areia [...] O molde é normalmente preenchido com algum material líquido ou pastoso, como gesso, argila, metal líquido, chumbo derretido, etc., que, ao tornar-se sólido, transforma-se na escultura.

Deste modo, já na primeira colocação, diferencio entre roupa-escultura e corpo-escultura, para ficar clara a dimensão de cada termo. Portanto, as roupas-escultura são peças ocas e que foram produzidas nos mais variados materiais (tecido, plástico, arame...) e algumas de suas partes, como os sacos sensoriais, foram recheadas por diversos materiais sensíveis ao toque (como mencionado na seção 3.3.2). Por serem ocas, elas precisam de um suporte, precisam ser preenchidas por um material sólido. Assim, elas foram preenchidas pelo meu próprio corpo e transformaram-se em corpo-escultura.

É importante ressaltar que o corpo-escultura, só se torna completo, quando há um corpo preenchendo as roupas-esculturas, por isso, destaca-se o ato de vestir as roupas-escultura, pois, quando vestidas, estarão junto ao corpo, “fundindo-se” a ele, se transformando e adquirindo vida, pois se trata de uma “in(corpo)ração do corpo na obra e da obra no corpo”¹⁹⁷.

Defendo aqui o conceito que desenvolvi de corpo-escultura, apesar de que encontrei na literatura cinco artistas, no qual, este mesmo conceito pode ser aplicado. O primeiro deles é o trabalho de escultura feito pela Louise de Bourgeois (1911-2010), que desvela a partir de dentro, o corpo, em suas várias camadas, investigando o interior, as nervuras, os ossos, até chegar a suas próprias memórias

¹⁹⁵ Ibidem, p. 113.

¹⁹⁶ Enciclopédia de Artes Visuais, op. cit.

¹⁹⁷ FAVARETO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1992, p. 107.

de infância. Um exemplo desse corpo é a obra intitulada *Spiral Woman*, que ela espirala e a mantém suspensa por um único ponto, que para ela “é existir num estado de fragilidade”¹⁹⁸.



Ilustração 61- *Spiral Woman* (2003).

A poética do segundo artista, do cearense Eduardo Frota, que remete a uma forte organicidade, convida a uma experiência que ultrapassa o território da escultura e da configuração de uma instalação, caminhando para um limiar constitutivo da arquitetura, do habitat, pois as pessoas fazem parte integrante das propostas do artista. Seu trabalho promove o entranhamento do corpo interior de uma escultura, pois ao mesmo tempo, “o espaço arquitetônico é o corpo escultórico”¹⁹⁹. É exatamente nesse ponto que sua obra que se assemelha ao conceito de corpo-escultura, mas enquanto o trabalho de Frota remete a equivalência corpo = casa, na minha proposta, corpo = o próprio sujeito.

Há ainda a obra da artista francesa Orlan, que questiona a própria natureza corporal a partir da desconstrução do corpo. Ela utiliza seu próprio corpo como um suporte ou como uma superfície de criação. Faz do próprio corpo sua metamorfose, na qual a leva a submeter radicais transformações em sua pele. Em 1964, que ela fez sua primeira performance e uma série que intitulou de “corpo-escultura”. Os

¹⁹⁸ PALLAMIN, *apud* Entrevista concedida por Louise Bourgeois a Cheryl Kaplan.

¹⁹⁹ NAVAS, Adolfo. *A escultura - cesura de Eduardo Frota*. Texto da exposição “Extensões da Fenda: Eduardo Frota”. Galeria Vigílio. Rio de Janeiro, 2007.

títulos em seus trabalhos, “explicam de uma certa maneira o que estamos vendo e abrem para uma história, uma ficção”²⁰⁰.

Outra artista que considero criar corpos-esculturas é a Julia Csekö, que é idealizadora e cofundadora do GrupoPy. Ela denomina as esculturas da série “Híbridos” (Ilustração 63) de “formas-corpos”, no qual suas obras utilizam vestes e formas orgânicas feitas de veludo. Ela cria seres fantásticos ou, “personagens meta-humanos” (Ilustração 62), em suas palavras, que remetem às “relações de interdependência físico-biológica-social”²⁰¹. Eles podem ser encontrados em situações e ambientes cotidianos, nas casas, nos locais de trabalho, em uma releitura de *modus vivendi*.



Ilustração 62 - *Híbrido Corporativo* (2009).



Ilustração 63 - *Série Híbridos* (2009).

Sobretudo, é a quinta artista que tem uma maior relação com o trabalho que desenvolve, no qual ela utiliza o tema do corpo, da fusão e da desintegração, como recorrente em suas obras (Ilustração 64). Janaina Tschäpe que “de certa forma, incorpora a vida como matéria-prima em seu trabalho, a possibilidade de transformar tudo em ficção parece ser a razão de criar”²⁰².

Tschäpe transforma a realidade em ficção em suas obras, e isto parece ter sido o caminho para chegar à hibridização corpo-escultura (Ilustração 65). Ela tem um desejo de borrar os limites e os contornos, entre a realidade e a fantasia, e criar uma fusão entre sujeito e obra, para assim, ampliar a dimensão do corpóreo.

²⁰⁰ LINHARES, Andréa. O outro no auto-retrato: a partir das metamorfoses de Orlan. *Psychologie Clinique*, Paris, n.18, p. 157-176, dec. 2004.

²⁰¹ Site oficial da própria artista.

²⁰² BOUSSO, Daniela. *A inflexão da realidade nos corpos de Janaina Tschape*. Texto da exposição “Janaina Tschape” Paço das Artes. São Paulo, 2006.



Ilustração 64 - *Juju 1* (2004)



Ilustração 65 - *Livia 2* (2002)

É importante ressaltar que nenhuns desses artistas, mencionados anteriormente, utilizam o conceito de corpo-escultura para se referir aos seus trabalhos. Estou apenas fazendo uma ponte entre o conceito que aqui, desenvolvo, e as obras destes. Portanto, a única referência que encontrei para dialogar com o meu conceito de corpo-escultura, é trazido pela professora e escritora, Vera Pallamin.

Corpoescultura se faz deste quiasma, nessa reciprocidade entre um e outro, neste liame sensível. Nele se exacerba a ambigüidade do corpo como sendo ao mesmo tempo sujeito e objeto: um corpo que advém *da* escultura, como a mão áspera e forte que assimila na rugosidade de sua pele a pedra que esculpe; uma escultura que é feita *corpo*, abrigando várias presenças. Objetos internos transmutados em epiderme tangível, objetos externos que atualizam ficções e intensidades internas²⁰³.

Mas como se deu o processo de construção dos corpos-esculturas? Foram diversas etapas para que eles estivessem todos prontos, e a primeira já tinha sido concluída. Já havia escolhido, os tecidos, as cores, as texturas e os materiais que iriam preencher certas partes das roupas, mas agora a escultura deveria ser concretizada. Então, primeiro comentarei sobre o processo de construção dos corpos, para depois chegar às roupas-esculturas. Por último, explanarei sobre a exposição "Pele e Osso", que contém cinco corpos-esculturas e diversos objetos, que serão explicitados.

²⁰³ PALLAMIN, op. cit., p. 106.

Em primeiro lugar é preciso, então, lembrar que utilizei a forma do meu próprio corpo para fazer as esculturas. Foram cinco manequins, remodelados por mim e a partir de mim, como minha projeção que foi materializada (Ilustração 66).



Ilustração 66 - Processo de construção dos manequins (2010).

No começo eu não sabia como fazer, mas a cada momento, eu ia revendo a melhor forma, para que o corpo tivesse minhas medidas. Percebi, durante o processo, que eu não poderia enrolar a manta acrílica de uma só vez pelo corpo, como se fosse uma múmia, pois o corpo tem suas nuances na forma. Por isso, primeiro eu deveria envolver todo o manequim com a atadura de gesso, para que o material que viesse depois, não deslizesse sob o manequim de plástico.

Depois de preparada a primeira camada, no segundo momento eu ia colocando aos poucos sob o corpo as ombreiras de feltro. Muitas vezes eu tinha de descamar a ombreira, para conseguir dar um formato orgânico para o corpo, sempre a partir das medidas do meu próprio corpo. Era um trabalho a ser feito bem devagar, para que não houvesse deformação no fazer o corpo.

Quando eu terminava em alguns corpos, a ombreira dava um aspecto mais volumoso e, desta forma, eu passava mais uma camada de atadura de gesso, para comprimir o volume e assim caminhar para a etapa seguinte.

Agora era a vez de colocar a pele negra, no qual eram necessárias duas pessoas para o ofício. Enquanto a primeira puxava a malha, até ela ficar bem esticada, a outra pessoa ia alfinetando, no meio das costas, para costurar a pele. Por último, foram colocadas as linhas-guia, de acordo com a cor de cada roupa-escultura.

Com certeza, cada corpo ficou diferente um do outro, uns mais magros, outros mais arredondados, alguns mais enrugados, outros mais tortos, o que reforça

mais ainda, a identidade de cada um, pois eu não queria criar clones, e sim partes diferentes de mim que eram materializadas, uns lados mais grotescos, outros lados mais lapidados.

Resgato neste trabalho o modo de fazer primevo, onde não planejamos *a priori* o que vai ser feito, pois a cada momento a mão do artista vai decidindo qual caminho tomar.

Em nosso próprio tempo, cada vaso de barro ou peça de joalheria, cada utensílio ou de vestuário, tem de ser concebido no papel antes que ele seja feito. Os povos primitivos, no entanto, criam as suas obras com o próprio material na mão do artista, realizadas entre os dedos. Eles aspiram a expressar alegria na forma e no amor de criá-la. Absoluta originalidade, a expressão intensa e muitas vezes grotescos do poder e da vida em formas muito simples - que pode ser porque nós gostamos destas obras de arte nativa²⁰⁴.

Agora que os corpos estavam prontos, então deveria eu caminhar para a construção das roupas-esculturas. Porém, antes de falar de cada obra, necessito buscar a origem, se é que há, de onde vem o meu modo de construção e de que forma é a relação que estabeleço com a matéria-prima. Recorro, então, ao artista plástico Sérgio Romagnolo, que descreve sobre as dobras que se faz em uma escultura e é a partir desse modo de produção que minha proposta se assemelha.

De outro ponto de vista, pensar que as dobras das roupas têm alma é o que diferencia as dobras formadas por uma roupa vestida de uma roupa não vestida e jogada no chão [...] As dobras não se restringem mais a expressar os corpos, neste caso, sua alma é agora dominada pelos elementos. Seria como quando se está ao vento: as dobras das roupas vão mostrar o corpo que está sentindo a roupa [...] e vão dividir sua alma com o vento, mostrando se o vento é forte ou fraco, se está frio ou calor²⁰⁵.

O tecido que envolvia o corpo foi sendo modificado e moldado de acordo com as necessidades do momento, pois não havia um projeto prévio. A forma que este tecido adquiria correspondia aos anseios da proposição artística aqui colocada, pois a roupa foi sendo construída no próprio corpo. Assim, fui sendo convidada “a

²⁰⁴ NOLDE, Emil, 'On Primitive Art'. In: HARRISON, CHARLES e WOOD, op. cit., p. 101 (tradução livre).

²⁰⁵ ROMAGNOLO, Sérgio. *Esculturas: rugas e alegorias*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1998, p. 51.

inventar outras formas de expressar” minha subjetividade, “formas singulares”²⁰⁶ que manifestavam o que, a cada nova ocasião, mudava em mim.

As dobras foram acontecendo de forma que o tecido pedia o que deveria ser feito, mostrando o caimento, as nervuras necessárias, as pences, os drapeados e os ajustes, por isso que as construções das texturas, dos relevos, dos volumes e dos preenchimentos foram ocorrendo até que a roupa-escultura estivesse pronta.

Outro conceito necessário de ser explicitado é em relação ao que se entende por *moulage*. Essa técnica francesa de modelagem tridimensional em que a criação se dá diretamente sobre o manequim, permitiu-me criar as roupas com as pele adquiridas e cheias de memórias, na qual fui agregando outros materiais sensíveis ao toque até que se finalizou a escultura. Portanto, a partir do molde do meu próprio corpo, remodelei, recriei e reconstruí uma nova roupa-escultura.

Na construção das roupas utilizo a *moulage*, pois ela me garante um contato real com a pele e com o corpo e, partir deste ponto, pude criar volumes que seguiam ou não a sua forma. Segundo Mesquita, “é como algo que se aproxima ou se afasta do corpo, como um dos vetores da produção de subjetividade”²⁰⁷, que me proporcionaram um contato mais íntimo e verdadeiro com o corpo.

Agora com todos os conceitos mencionados e especificados, chega o momento, propriamente dito, da construção. Assim, “procurei construir um abrigo existencial fluido, um espaço hospitaleiro aos meus estranhamentos, que cuidasse das transformações” que foram se “produzindo na subjetividade”²⁰⁸.

Percebi que, ao criar, eu estava limitava pelo próprio corpo, pois havia certas especificidades da roupa que deveriam ser respeitadas, como a cavidade que passam os braços e o pescoço. Mas e se eu não quisesse respeitar esses buracos? Como iria vestir a roupa?

Esta sempre foi uma questão no meu processo, porque eu sempre tive, enquanto estava criando, que parar e pensar como alguém iria vestir aquela roupa. Onde ficaria o zíper ou como um corpo poderia entrar nesta roupa? Houve certos momentos que quando terminava de criar, algum amigo vinha até a mim e me dizia: “como você vai tirar essa roupa do manequim?” Já não queria mais esse

²⁰⁶ PRECIOSA, op. cit., p. 44.

²⁰⁷ MESQUITA, Cristiane. *Moda contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis*. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2004.

²⁰⁸ PRECIOSA, op. cit., p. 4.

limitador e tive que fazer uma escolha. Quem era mais importante: o próprio caminhar do processo criativo ou a participação do espectador?

Decidi então, pelo processo, pois queria saber onde as *moulages* iriam chegar, sabendo, que finalmente, eu poderia utilizar todo o espaço do corpo para criar e não para limitar.

Portanto, ganhei mais espaço e mais possibilidades ao criar. Sei também que a proposta inicial se modificou, pois o espectador já não poderia mais vestir, e aquela ideia inicial de se sentir contido por uma segunda pele, delimitando territórios, iria ser esquecida, em função de propriedades mais importantes: o ato criativo.

Bourgeois acredita que a moda "(...) é um território de permanência da memória. Se a roupa fosse aqui a segunda pele, a moda seria então a estética da epiderme. No entanto, sendo a moda linguagem do corpo, a roupa não é segunda pele, mas o corpo mesmo (...)"²⁰⁹. Acho muito importante essa definição, pois ela reafirma a ideia de que a roupa não é separada do corpo, e por isso a roupa nem deveria sair deste corpo, já que ela é o próprio corpo.

Agora, o espectador deveria interferir de outro modo nas roupas, ou, melhor dizendo, no corpos, pois roupas e corpos, viraram um só, à medida que já não se pode mais tirar as roupas dos corpos. Os corpos-esculturas serão, portanto, corpo e objeto, que se relacionaram e se misturaram, tornando-se um corpo único.

Corpo e obra se misturam. Sempre atenta ao corpo, vestindo o corpo, estava preocupada em observar sua linha externa, seus contornos, sua forma exterior. Neste trabalho, tivemos a oportunidade de conhecer e explorar melhor esse corpo. Afinal, que corpo é esse? Para conhecê-lo tivemos que despi-lo e "entrar" dentro dele, numa viagem extraordinária. Sabemos tanto da anatomia do corpo e tão pouco de sua capacidade sensorial. Para compreendê-lo, é preciso conhecê-lo. Explorando este corpo, entrando em contato com seu interior físico, suas membranas, seus órgãos, seus músculos, seus nervos, seu sistema nervoso²¹⁰.

À medida que aprofundi na sensorialidade do corpo e em seu interior, o processo se modificou e a relação entre corpo e obra se deu através dos afetos, das histórias, das memórias e encontros... e assim o corpo se tornou um campo de

²⁰⁹ HERKENHOFF, Paulo. *Louise Bourgeois: Arquitetura e Salto Alto*. 23ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996. p 236-261.

²¹⁰ ANCELMO, Ozenir. *O terceiro corpo: um diálogo entre a vestimenta e o corpo*. Dissertação do Departamento de Artes da Unicamp. São Paulo, 2007, p. 4.

“investimento subjetivo”, onde foi possível explorar os modos de produção de “sentidos singulares”²¹¹, onde “esse corpo se torna, ele mesmo, uma passagem para outros corpos e muitas histórias”²¹².

Para atingir as potencialidades deste corpo mencionado acima a proposta caminhava na direção de que as memórias deveriam estar presentes a cada momento, em toda a ambiência em que continha o trabalho. Desta forma, tudo que fosse tocado deveria conter a existência das pessoas, e por isso comecei a buscar elementos que pudessem ressoar e chamar pelas suas histórias. Era uma tentativa de que aquele corpo se tornasse passagem, de encontro com o espectador.

Um desejo do homem para não ser absorvido passivamente em seu ambiente, mas para impressionar nele os traços de sua existência para além das de atividade proposital. Esta necessidade se estende a tudo criado a partir da necessidade, como casas, roupas, armas e instrumentos e todos as invenções²¹³.

Neste processo de criar, começo então a manipular as matérias, para desenvolver os corpos-esculturas. Assim, enquanto vivencio a relação com o tecido, há uma necessidade de encontrar roupas. Não digo isso de forma literal, é apenas o modo no qual meu olhar trabalha enquanto estou criando. Porém, no meio do processo, encontro outros elementos, como objetos, vídeos e fotos. Assim, se eu focasse somente nesta busca pela roupa, todos esses elementos que foram criados em função de “achar” essa roupa não seriam valorizados e, como o próprio processo justifica a produção, isso não faria sentido. Portanto, de acordo com a professora e curadora Cecília Salles, que defende a obra de arte como processo em construção, sem início, nem fim e com características marcantes, cito suas palavras: “diante de cada obra importante, lembre-se de que talvez outra, mais importante ainda tenha sido abandonada e que aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez”²¹⁴.

Tenho a convicção de que as combinações que eu faço quando tomo uma direção, são muito diferentes das que outros artistas o fariam, e por isso mesmo é

²¹¹ MESQUITA, op. cit., 2008, p. 150.

²¹² SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. Corporificando o mundo: enredos e percalços de uma subjetividade à flor da pele. In: CASTILHO, K.; GALVÃO, D. (org.). *A moda do corpo e o corpo da moda*. São Paulo: Esfera, 2002, p. 110.

²¹³ PRINZHORN, op. cit., p. 21 (tradução livre).

²¹⁴ SALLES, op. cit., p. 34.

que a singularidade de criação se dá pela subjetividade de cada um. Sei que a cada momento, novos fatores apareceram no processo, e eu estava aberta para ver se aquilo se encaixava ou não na minha proposta.

Após entrar em contato comigo mesma e com o mundo, deixar as informações marcarem meu corpo, me entregar, testar, experimentar, paralisar, angustiar, rever, modificar, perceber todas as opções... mas ainda falta algo para finalizar a obra. Mas, o que poderia faltar? O outro, pois ele é tão importante quanto o artista, para completar a obra. "O artista não cumpre sozinho o ato de criação. O próprio processo carrega esse futuro diálogo entre artista e o receptor"²¹⁵. Assim, a concepção deste trabalho era proporcionar a experimentação da obra, para que o espectador tornasse um participante, e não apenas um observador da mesma.

Apesar de que a forma dessa participação tenha sido alterada, proponho uma relação interativa com a obra, buscando o despertar e o sentir pelos caminhos da visão, do tato e da audição através dos objetos propostos. Tocar, mexer, e sentir, são palavras de ordem, para que os participantes possam aguçar outros sentidos além da visão e à medida que se proponham a vivenciar a obra, ela adquire vida e se torna completa.

3.3.4 O ato de expor

"A verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor".
(Lygia Clark, 1998)

A exposição "Pele e Osso" foi um grande desafio para mim. Quando descobri que faria a instalação na Galeria Espaço Piloto do VIS/UnB e teria o subsolo inteiro para ocupar com as minhas obras, cinco corpos-esculturas (Ilustração 67), percebi que elas eram muito pequenas para um espaço tão grande. Então, tive que planejar em como tomar aquele espaço.

²¹⁵ Ibidem, p. 47.



Ilustração 67 - Exposição "Pele e Osso" (2010).

Demorei quatro dias para fazer a montagem, no qual eu passava o dia todo na galeria. Achei muito interessante este processo, porque tive que sair do meu ateliê para criar e a mudança de território me deu outra perspectiva para a finalização da criação.

Quando cheguei ao subsolo, as paredes já estavam pintadas de vinho. A escolha da cor se deu em função de uma conversa, já mencionada anteriormente (na seção 3.3.1), com a "Sim One", na qual ela disse que a cor vinho representava "tudo que é dentro é sangue". Assim, achei conveniente me apropriar de uma cor que remetesse ao interior do corpo. Agora, faltava colocar peça por peça, e achar qual seria o lugar mais apropriado para cada obra.

Então, criei um percurso por onde o espectador deveria passar e interagir com as obras; procurei encontrar a melhor iluminação para elas, fazendo com que as sombras destas mesmas, também ocupassem o espaço que havia sido destinado para mim; montei cada corpo-escultura (Ilustração 68), resolvendo os detalhes que o próprio espaço me pedia para serem refeitos.



Ilustração 68 - Exposição "Pele e Osso" (2010).

Dessa forma, cada corpo-escultura tinha um fragmento de osso em sua composição. Assim, perto de dois corpos-esculturas, havia uma estrutura óssea desenhada na parede (Ilustração 69), enquanto nos outros, os ossos estavam presos na própria escultura ou então pendurados no teto, sobre o manequim. Havia, ainda, duas bacias de vidro que continham uma mistura de água com as bolinhas de gelatina.

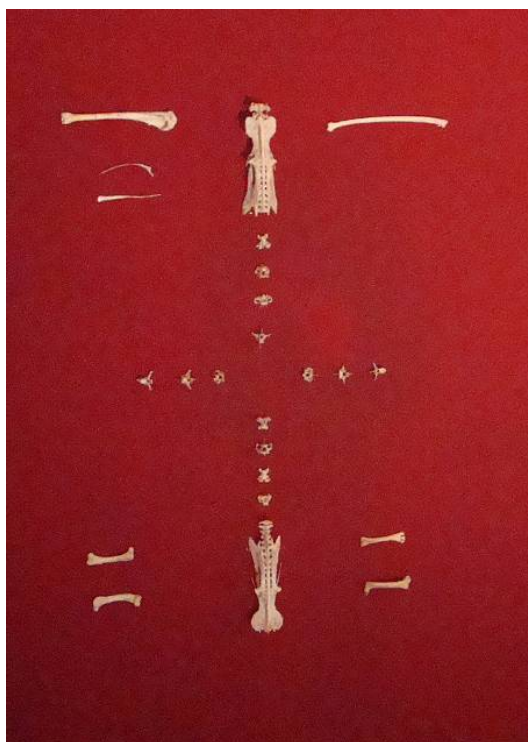


Ilustração 69 - *Oferenda a Omulu* (2010).

Busquei, também, um local adequado no qual deveria projetar a produção audiovisual (Ilustração 70). Em uma parede branca houve a projeção do vídeo desenvolvido pela artista Raquel Nava, a partir do registro do processo criativo feito pelos pacientes do ISM.

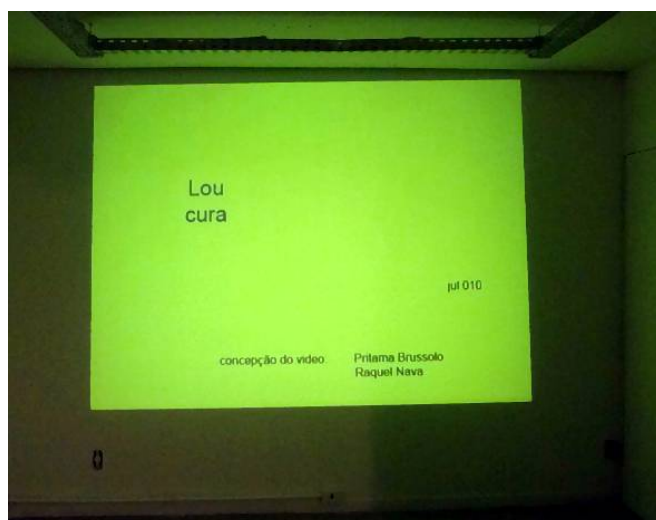


Ilustração 70 - Cena final do Vídeo *Lou:cura* (2010)

Por último, se deu o processo de confecção das etiquetas que resolvi me apropriar das falas dos pacientes que estavam no vídeo para nomear minhas obras.

Acredito que alguns detalhes não foram totalmente solucionados, mas creio ser interessante isto ter acontecido, porque faz o processo continuar. Tenho que solucionar o suporte das roupas, porque o manequim não se deu da forma como havia pensando. Assim, o próximo passo que darei será criar um corpo para as esculturas e não um suporte.

Em relação à realização das próprias obras, acredito ter pontos positivos e outros negativos. Eu modifiquei bastante o processo de criar, pois anteriormente eu ainda estava muito vinculada à forma de criar da moda e agora me sinto mais livre. Sinto mais prazer neste novo processo de criação e na forma como me aproprio dos elementos.

Achei muito interessante, também, a possibilidade de usar tecidos com memórias que têm marcas e dobras do tempo, que me ajudaram no processo de criação. Anteriormente, os tecidos eram industrializados, novos, sem marcas, sem a presença de vida.

O lado negativo é que eu poderia ter refletido mais sobre algumas obras, particularmente duas delas poderiam ter sido mais elaboradas ou elaboradas de outra forma.

Outro aspecto negativo é que todas as obras necessitam ser manipuladas para a sua compreensão e acredito que muitos espectadores foram na galeria e não interagiram com a obra e desta forma, não viram a riqueza sensorial que cada uma delas possuíam e com isso, não puderam estar com a obra, com toda sua potencialidade que é o sentir.

IN-CONCLUSÃO

“Eu não me finjo.
O jeito que eu sou tenho de ser.”
(Jardelina²¹⁶, 2006)

Na tentativa de concluir este trabalho descreverei as impressões sobre as oficinas desenvolvidas e sua importância tanto para os pacientes atendidos, quanto para o meu processo de criação. Ainda falarei das descobertas que tive durante o processo, das relações que foram se estabelecendo e da mudança do meu olhar.

O ato de presenciar o processo de criação deles trouxe para esta pesquisa, novas possibilidades para os envolvidos, eu e os pacientes, tanto no sentido de ajudá-los a modificar o papel que eles representam perante a família/sociedade, quanto a me levar a rever o meu próprio processo criativo.

Observar os passos que foram dados nas criações das produções e permear o limiar entre a realidade e a loucura foi intrínseco para a proposta que desenvolvi no ISM, pois foi a partir disso que pude perceber que, quando os pacientes criam, eles exteriorizam suas alucinações e delírios, como um mecanismo de projeção, materializando a loucura e estabelecendo vínculos mais estreitos com a realidade. E foi a partir da materialização deles, que pude construir meus corpos-esculturas, pois me permiti ser contaminada pela “lógica” e pelo modo de criar deles e tudo isso, se tornou o grande mote para a minha criação: concretizar delírios coletivos nos objetos e esculturas da exposição “Pele e Osso”.

Acredito que permitir o acesso aos materiais expressivos e proporcionar um espaço acolhedor, onde eles puderam se expressar e se sentir criativos²¹⁷ foi o suficiente para que, a cada produção e a cada fala, cada sujeito pudesse repensar sobre a forma como se sentiam perante ao outro e a si mesmo.

²¹⁶ É a “personagem” do vídeo-documentário criado pelo Cristiane Mesquita, onde documenta o cotidiano de Jardelina da Silva (1929/2004) que viveu em Bela Vista do Paraíso.

²¹⁷ D. W. Winnicott avalia o estado de saúde de um sujeito a partir da criatividade. Para ele, a capacidade de criar símbolos e encontrar formas de expressão por meio das próprias ideias é a melhor forma de recriar o mundo onde se vive. Portanto, o fato de os pacientes estarem em estados criativos, perante o autor, é sinônimo de saúde, pois eles têm a capacidade apreender a realidade externa, agindo sobre ela para recriá-la, sem estarem submissos à realidade. Assim, a produção criativa pode ser em relação a qualquer coisa, mesmo um delírio, desde que, ao produzir, o indivíduo o tenha feito a partir de um sentido existencial significativo.

Não sei se atingi meus objetivos iniciais, nem se preenchi alguma lacuna, muito menos curei, mas algo aconteceu na relação entre eu e meus pacientes. De qualquer forma, o meu olhar se alterou durante o percurso, era necessário focar na arte e não no tratamento psíquico.

Vejo que este percurso não finalizou nesta pesquisa e nem tinha pretensão disso. Escolhi apenas um ângulo para ver a relação do sujeito com sua obra, mas acredito que teriam vários outros caminhos por onde eu poderia ir, e esta dissertação foi apenas um recorte do meu processo de criação. Desta forma, não acredito em conclusão, nem finalização, pois este trabalho ainda tem muito que caminhar. Em função do tempo que foi estipulado ele apenas chegou ao fim de um ciclo, e é a partir do fechamento deste ciclo que vejo novas possibilidades do trabalho continuar. Assim, uma dessas possibilidades, que me chama muita atenção, e quem sabe, seria um trajeto para desenvolver e aprofundar em um possível doutorado é a relação entre o Objeto relacional e transicional.

As construções das obras foram de tamanha importância, pois a possibilidade de acessar a história do outro através da apropriação de seus objetos foi um grande mote para a criação dos corpos-esculturas. As memórias que foram acessadas ao manipular os tecidos, as roupas e os materiais sensoriais faziam com que eles se tornassem mais vivo, com mais corpulência, e assim o corpo-escultura falava daqueles que não existem mais, pelos os objetos que os carregavam.

Assim, este projeto de pesquisa visou a enfatizar a mimese e a apropriação para a criação das esculturas e, desta forma, escolhi um movimento artístico que buscasse a representação mimética da natureza. Desta forma, o Simbolismo foi muito importante para resgatar essa possibilidade da representação mimética e, ainda, para me aproximar dos costumes e valores “primitivos” que os artistas simbolistas tanto almejavam. Isto posto, faz-se importante destacar que fui influenciada pela cultura “primitiva”, assim como Gauguin, e desta forma espero ter conseguido recuperar em meu trabalho um modo de expressão artístico mais primevo.

Dando continuidade a este pensamento, a mimese foi efetivada a partir da percepção dos elementos formais das produções dos pacientes, da minha interação com estes elementos, e por último, da imitação criadora desses mesmos, mas não pela mera representação da realidade e sim como uma atividade produtora e

criativa. No meu processo de criação ficou visível que a mimese auxiliou no conhecimento do mundo de cada um dos pacientes, pois a mimese percebe a natureza através da representação e compreende sua estrutura.

Já o conceito de apropriação se deu a partir de três perspectivas: de Oswald de Andrade, da visão psicanalítica e de Richard Wollheim. Desta forma, o que há em comum entre eles é que é possível devorar, pegar emprestado, ou, ainda, apropriar-se de elementos para se estabelecer uma nova identidade, ou um novo trabalho, e fazer com que este se torne próprio para aquele que transformou em ato a apropriação, em um movimento de sair de sua criação para ir ao encontro de outros artistas. Foi, então, a partir das produções espontâneas, e ainda dos hábitos, do comportamento, das falas, das formas de habitar o mundo dos meus pacientes, que fui em busca de elementos, a partir daquilo que esta apropriação significava para mim, e assim, pude recriar meus corpos-esculturas e re-significar cada objeto apropriado, conferindo um novo uso a ele e ao seu contexto.

Em relação à produção artística, é importante ressaltar também, que quando saí da moda e entrei nas artes, queria modificar meu processo, queria deixá-lo mais espontâneo. Queria apenas criar, da forma que tivesse que ser, pois o processo de criação na moda é extremamente metódico, com início, meio e fim. Desta forma, achei muito mais difícil essa nova tentativa, pois não tem um “manual” para seguir, nem um palheta que seja a última tendência. É apenas o confronto consigo mesmo.

À medida que aprofundei na sensorialidade do corpo, o processo se modificou e a relação entre corpo e obra se deu através das memórias afetivas, dos significados simbólicos e dos encontros, que permearam o percurso ritualístico na criação. Quando o corpo se abriu para absorver as novas apropriações, depois de internalizados, elas se expressaram através da própria pele, do corpo, da roupa, da escultura. Dessa forma, esse percurso de dois anos foi essencial para que eu conseguisse quebrar o processo anterior e assim buscar novos caminhos para o trabalho que desenvolvo. É a possibilidade de não encaixá-lo em algum lugar e deixar no ‘entre’. De qualquer forma, é preciso deixar claro que não rejeito as antigas formas e os antigos métodos. Acredito que tenha sido por isso e fui buscar os “primitivos”, pois então eu estaria indo atrás da minha origem, daquilo que realmente me sustenta.

Sei que a proposta inicial se modificou em função de propriedades mais importantes, que foi o próprio ato criativo, portanto o espectador já não pode mais vestir a obra, o que não acarreta na participação deste. Ele apenas tem que se adaptar a nova realidade dos corpos-esculturas.

Abandonei diversas sementes no decorrer desse trabalho e sei que teria muitas possibilidades futuras se voltasse nelas, para poder vê-las crescer. Mas agora nada posso fazer, pois elas têm vida própria. O que falta agora é o espectador-participante, para interagir com as obras, o que fará com que este trabalho continue vivo e seja eterno.

Posso concluir que saí de um olhar que buscava a cura para um olhar mais plástico; saí da moda e fui para a arte; saí das coleções e fui para a série; saí das cartelas de cores e fui para as palhetas subjetivas; saí da *moulage* e fui para a escultura; saí da tendência e fui para a subjetividade; saí do externo e fui para o interno; saí do outro, para me encontrar.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARIETI, Silvano. *Interpretations of schizophrenia*. 2nd. ed. London: Crosby Lockwood Staples, 1974.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BERGERET, Jean. *Personalidade normal e patológica*. 3. ed. Porto Alegre: ArtMed, 1998.
- _____. *Psicopatologia: teoria e clínica*. 9. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- BRANDÃO, J. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- BRETT, Guy. *Brasil: experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.
- CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- COSTA, Ileno Izídio. *Da fala ao sofrimento psíquico grave: ensaios acerca da linguagem ordinária e a clínica familiar da esquizofrenia*. Brasília: Editora e Gráfica Positiva/ABRAFIPP, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.
- FALABELLA, Maria Luiza, *História da arte e estética: da mimese à abstração*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.
- FAVARETO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1992.
- FERENCZI, S. O conceito de introjeção. In: FERENCZI, S. *Obras completas/Psicanálise I*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark, Hélio Oiticica: cartas: 1964-1974*. Prefácio Silvano Santiago. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *A história da loucura: na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FREUD, Sigmund (1900). *Interpretação dos sonhos (segunda parte)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v.V.
- _____. (1908). *Escritores criativos e devaneio*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. IX.
- _____. (1913). *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIII.
- _____. (1920). *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XVIII.
- _____. (1922). *Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranóia e no homossexualismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XVIII.

- _____. (1923). **O Ego i o Id**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XIX.
- _____. (1924 [1923]). **Neurose e psicose**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIX.
- _____. (1932). Novas conferências introdutórias sobre psicanálise. **Conferência XXXI: A dissecação da personalidade psíquica**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XXII.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. **Primeira individual: 25 anos de crítica de arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- GOODING, Mel. **Arte abstrata**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- HANNS, Luis Alberto. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul. **Art in theory: 1900-1990: an anthology of changing ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 1995.
- _____; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, cubismo e abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- HERKENHOFF, Paulo. A aventura planar de Lygia Clark: de caracóis, escadas e caminhando. In: CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. São Paulo: MAM, 1999.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (coord.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- MERLEAU-PONTY, M. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MESQUITA, Cristiane. **Moda contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis**. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2004.
- MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: obra-trajeto**. São Paulo: Edusp, 1992.
- MONTAGU, Ashley. **Tocar: o significado humano da pele**. São Paulo: Summus Editorial, 1988.
- PAES, José Paulo. Lembra corpo: uma tentativa de descrição crítica da poesia de Konstantinos Kaváfis. In: KAVÁFIS, Konstantinos. **Poemas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- PARDAL, Paulo. **A escultura mágico-erótica de Chico Tabibuia**. Rio de Janeiro: UERJ: ERCA, 1989.
- PEDROSA, Mário. **Arte e Freud**. In: ARANTES, Otilia (org.). **Forma e percepção estética: textos escolhidos II** (p. 221-230). São Paulo: Edusp, 1995.
- PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2000.

PERRY, Gill. O primitivismo e o 'moderno'. In: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, cubismo e abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

PRECIOSA, Rosane. **Produção estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005. Coleção moda e comunicação.

PRINZHORN, Hans. **Artistry of the mentally III: a contribution to the psychology and psychopathology of Configuration**. Translated by Eric von Brockdorff from the second German edition, with an introduction by James L. Foy. Wien/New York: Springer-Verlag, 1995.

RIVERA, Tania. **A estética é sempre política: Cildo Meireles e o sujeito na arte contemporânea brasileira**. Inédito, 2010.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAFESP: Annablume, 2004.

SANTÁNNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem - ensaios sobre a subjetividade Contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

_____. Corporificando o mundo: enredos e percalços de uma subjetividade à flor da pele. In: CASTILHO, K.; GALVÃO, D. (org.). **A moda do corpo e o corpo da moda**. São Paulo: Esfera, 2002.

SCHWARTZ, Jorge (org.). **Da antropofagia a Brasília: Brasil, 1920-1950**. São Paulo: FAAP/Cosac Naify, 2002.

SEGALL, Maurício. **Controvérsias e dissonâncias**. São Paulo: Edusp: Boitempo, 2001.

SILVA, Valmir. **História da loucura: em busca da saúde mental**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1979.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memórias, dor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

THOMSON, Belinda. **Pós-impressionismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Editora 34, 1998.

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

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel - estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WINNICOTT, Clare; SHEPHERD, R.; DAVIS, M. (orgs.). O brincar e a cultura. In: **Explorações psicanalíticas - D.W. Winnicott**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

WINNICOTT, D. W. **O brincar & a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. Desenvolvimento emocional primitivo. In: WINNICOTT, D. W. **Da pediatria à psicanálise: obras escolhidas** (p. 218-232). Rio de Janeiro: Imago, 2000. (Originalmente publicado em 1945).

WOLLHEIM, Richard. Pintura, textualidade e apropriações. In: **A pintura como arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 187-248.

Artigos, teses e dissertações:

ALVIM, Mônica Botelho. **Ato artístico e ato psicoterápico como experimentação:** diálogos entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte Lygia Clark e a Gestalt-Terapia. Tese do Departamento de Psicologia da UnB. Brasília, 2007.

ANCELMO, Ozenir. **O terceiro corpo:** um diálogo entre a vestimenta e o corpo. Dissertação do Departamento de Artes da Unicamp. São Paulo, 2007.

BARBOSA, Rogério Monteiro. A tríplice concepção de mimese de Paul Ricoeur e a narrativa jurídica. In: **XVII Encontro Preparatório para o Congresso Nacional - CONPEDI**, Bahia, 2008.

BONFIM, Renata. **A construção de uma nova clínica em saúde mental:** o programa de extensão da UFES Cada Doido Com Sua Mania, o CACIA e a inserção da arteterapia nestes serviços. Monografia para o curso de Psicossomática da Faculdade de Ciência da Saúde-FACIS/SP, 2003.

MESQUITA, Cristiane. **Políticas do vestir:** recortes em viés. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica - Núcleo de Estudos da Subjetividade. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Rosa Alba Sarno. **A invenção do corpo nas psicoses:** impasses e soluções para o aparelhamento da libido e a construção da imagem corporal. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2008.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade.** Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), São Paulo, 2002.

ROMAGNOLO, Sérgio. **Esculturas:** rugas e alegorias. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1998.

Catálogos e Revistas:

AGUILAR, Nelson (org.). **Catálogo bienal Brasil século XX.** São Paulo: Fundação Bienal, 1994.

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropofágico. **Revista Antropofágica**, São Paulo, 1928.

BORJA-VILLEL, M. Introdução. In: CLARK, Lygia. **Catálogo da exibição.** Barcelona: Fundación Antoni Papies, 1997.

BOUSSO, Daniela. **A inflexão da realidade nos corpos de Janaina Tschape.** Texto da exposição "Janaina Tschape" Paço das Artes. São Paulo, 2006.

DANTAS, Marta. Arte primitiva e arte moderna: afinidades eletivas. **Maquinações: Ideias para e ensino das ciências**, Londrina, v. 1, n. 1, 2007.

GOIDANICH, Marcia. Configurações do corpo nas psicoses. **Psicol. Soc.**, v. 15, n. 2, 2003.

HERKENHOFF, Paulo. **Louise Bourgeois: Arquitetura e Salto Alto.** 23ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996

LINHARES, Andréa. O outro no auto-retrato: a partir das metamorfoses de Orlan. **Psychologie Clinique**, Paris, n.18, p. 157-176, dec. 2004.

MARAVALHAS, Nelson, Jr. O engenho de dentro: sumário de estudos de caso de arte marginal psicótica. *VIS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB*, v. 6, nº 1, jan./jun. 2007.

MILLIET, Maria Alice. Tendências construtivas e os limites da linguagem plástica. In: **Mostra do Redescobrimento**. Arte moderna. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

NAVAS, Adolfo. **A escultura - cesura de Eduardo Frota**. Texto da exposição "Extensões da Fenda: Eduardo Frota". Galeria Vigílio. Rio de Janeiro, 2007.

PALLAMIN, Vera. Corpoescultura: o olhar, a metáfora, o abismo. *Logos 25: Corpo e Contemporaneidade*, a. 13, 2º semestre 2006.

PUGLIESE, Vera. O conceito de cloisonnisme e sua utilização por Henri Matisse. **Coletivo do Mestrado em Artes do Instituto de Artes/Unb - CoMA**, 2004.

SCOVINO, Felipe. A vontade poética no diálogo com os Bichos: o ponto de chegada de uma arte participativa no Brasil. *Arte e Ensaio*, Rio de Janeiro, v. 10, 2003.

_____. O mundo de Lygia Lygia Clark. **O pensamento mudo** (Catálogo da exposição). São Paulo: Dan galeria, 2004.

Vídeos:

Estamira, vídeo-documentário. 115 min. Direção: Marcos Prado, 2006.

Jardelina: eu mesma, vídeo-documentário. DVD. 50'. Direção: Cristiane Mesquita, 2006.

Mas isto é moda? Sentidos do vestir no contemporâneo, vídeo-documentário. Programa 1 e 2. Produção: PaleoTV. Direção: Cristiane Mesquita e Malu Pedrosa. São Paulo, 1997.

Sites:

ASSOCIAÇÃO CULTURAL "O MUNDO DE LYGIA CLARK". Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <<http://www.lygiaLygia Clark.org.br/portmenu.htm>>. Acesso em: 23 nov. 2009.

BALLONE, Geraldo José. **Psiquiatria**. Campinas/SP. Disponível em: <<http://www.psiqweb.med.br/site/>>. Acesso em: 2 abr. 2011.

BOGOMOLETZ, Davy Litman. Um é pouco, dois é bom, três é demais. **Psicopedagogia on line: Educação & Saúde Mental**. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <<http://www.psicopedagogia.com.br/artigos/artigo.asp?entrID=47>>. Acesso em: 6 ago. 2009.

CSEKO, Julia. Site oficial da própria artista. Disponível em: <<http://www.julia.cseko.nom.br/>>. Acesso em: 15 maio 2010.

DICIONÁRIO MÉDICO-BIOLÓGICO, HISTÓRICO E ETIMOLÓGICO. EDIÇÕES DA **UNIVERSIDADE DE SALAMANCA**. Disponível em: <<http://dicciomed.eusal.es/palabra/psicosis>> Acesso em: 15 ago. 2011.

ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS "ITAÚ CULTURAL". São Paulo, 2001. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 6 jun. 2011.

GONÇALVES, Roseli. **A poesia simbolista de Cruz e Souza e Alphosus de Guimarães**. Universidade do Estado do Pará, 2009. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/articles/20897/1/A-POESIA-SIMBOLISTA-DE-CRUZ-E-SOUSA-E-ALPHOSUS-DE-GUIMARAES/pagina1.html>>. Acesso em: 23 jun. 2010.

LAGNADO, Lisette. "Longing for the body", ontem e hoje. **Trópico**, São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2634,1.shl>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

RENOIR FINE ART INC. **Paul Ranson: Biografy**, USA, 2004. Disponível em: <<http://www.renoirinc.com/biography/artists/ranson.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2009.

ROLNIK, Suely. **Afinal, o que há por trás da coisa corporal?** 2005. Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC-SP. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/coisacorporal.pdf>>.

_____. **Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark**. **The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark**, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molda_com_resumo.pdf>.

_____. **Subjetividade em obra Lygia Clark, artista contemporânea**. 2002. Núcleo de Estudos da Subjetividade PUCSP. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>>.

_____. **Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia**. 2005. Núcleo de Estudos da Subjetividade PUCSP. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf>>.

ANEXOS

Não sei se é bom o perto longe ou o longe longe.

O perto longe é ter a certeza de que algo ainda pode ser concretizado.

O longe longe se iguala ao sentimento da perda irreparável.

Mas ao final de contas,
o longe longe, por mais dolorido que seja, é sinal de libertação;
pois, é uma desvinculação daquilo que põe o indivíduo
dentro de uma escuridão sem saídas.

(“Ana Águia” - 2010)

ANEXO A

FOLHA DE ROSTO PARA PESQUISA ENVOLVENDO SERES HUMANOS



MINISTÉRIO DA SAÚDE
Conselho Nacional de Saúde
Comissão Nacional de Ética em Pesquisa - CONEP

FOLHA DE ROSTO PARA PESQUISA ENVOLVENDO SERES HUMANOS (versão outubro/99)

1. Projeto de Pesquisa: CORPO-ESCULTURA - LABORATÓRIO SENSORIAL PARA PACIENTES COM SOFRIMENTO PSÍQUICO INTENSO				
2. Área do Conhecimento (Ver relação no verso) LINGÜÍSTICA, LETRAS E ARTES		3. Código: 8.03	4. Nível: (Só áreas do conhecimento 4)	
5. Área(s) Temática(s) Especial (s) (Ver fluxograma no verso)		6. Código(s): GRUPO III	7. Fase: (Só área temática 3) I () II () III () IV ()	
8. Unitermos: (3 opções) OBJETO TRANSICIONAL, IMAGEM CORPORAL, RELAÇÃO FUSIONAL				
SUJEITOS DA PESQUISA				
9. Número de sujeitos No Centro: Total: 10		10. Grupos Especiais : <18 anos () Portador de Deficiência Mental () Embrão /Feto () Relação de Dependência (Estudantes , Militares, Presidiários, etc) () Outros (X) Não se aplica ()		
PESQUISADOR RESPONSÁVEL				
11. Nome: PRITAMA MORGADO BRUSSOLO				
12. Identidade:	13. CPF.:	19. Endereço (Rua, n.º):		Bairro:
14. Nacionalidade: BRASILEIRA	15. Profissão: ESTUDANTE	20. CEP:	21. Cidade: BRASILIA	22. U.F. DF
16. Maior Titulação: MESTRANDA	17. Cargo: ESTUDANTE	23. Fone: 33671899 - 99824231	24. Fax	
18. Instituição a que pertence: UNIVERSIDADE DE BRASILIA - IDA			25. E-mai: pritamab@hotmail.com	
<p>Termo de Compromisso: Declaro que conheço e cumprirei os requisitos da Res. CNS 196/96 e suas complementares. Comprometo-me a utilizar os materiais e dados coletados exclusivamente para os fins previstos no protocolo e a publicar os resultados sejam eles favoráveis ou não. Aceito as responsabilidades pela condução científica do projeto acima.</p> <p>Data: __/__/__</p> <p align="right">Assinatura/</p>				
INSTITUIÇÃO ONDE SERÁ REALIZADO				
26. Nome: INSTITUTO DE SAÚDE MENTAL		29. Endereço (Rua, nº): Q N 1 - Área especial 1		
27. Unidade/Órgão: Área especial I - Riacho Fundo		30. CEP: 71805-141	31. Cidade: Brasília	32. U.F. DF
28. Participação Estrangeira: Sim () Não (X)		33. Fone: (61) 33993388	34. Fax.: (61) 33993600	
35. Projeto Multicêntrico: Sim () Não (X) Nacional () Internacional () (Anexar a lista de todos os Centros Participantes no Brasil)				
<p>Termo de Compromisso (do responsável pela instituição): Declaro que conheço e cumprirei os requisitos da Res. CNS 196/96 e suas Complementares e como esta instituição tem condições para o desenvolvimento deste projeto, autorizo sua execução</p> <p>Nome: <u>Miles Forrest Perseus</u> Cargo: <u>Diretor do Instituto de Saúde Mental</u></p> <p>Data: __/__/__</p> <p align="right">Assinatura/carimbo</p>				
PATROCINADOR Não se aplica ()				
36. Nome:		39. Endereço:		
37. Responsável:		40. CEP:	41. Cidade:	42. UF:
38. Cargo/Função:		43. Fone:	44. Fax:	
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA – CEP				
45. Data de Entrada: __/__/__	46. Registro no CEP:	47. Conclusão: Aprovado () Data: __/__/__	48. Não Aprovado () Data: __/__/__	
49. Relatório(s) do Pesquisador responsável previsto(s) para: Data: __/__/__ Data: __/__/__				
Encaminhado a CONEP: 50. Os dados acima para registro () 51. O projeto para apreciação () 52. Data: __/__/__		53. Coordenador/Nome _____ Assinatura		Anexar o parecer consubstanciado
COMISSÃO NACIONAL DE ÉTICA EM PESQUISA – CONEP				
54. Nº Expediente :	56. Data Recebimento :	57. Registro na CONEP:		
55. Processo :				
58. Observações:				

Miles Forrest
Diretor Interino
ISM / SES / DF
Mat. 145 216-9

ANEXO B
PARECER COMPLEMENTAR III



GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL
SECRETARIA DE ESTADO DE SAÚDE
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Projeto Nº
187/09

PARECER COMPLEMENTAR III

I – IDENTIFICAÇÃO	
Título:	“Corpo-escultura-laboratório sensorial para pacientes com sofrimento psíquico intenso.”
Pesquisador responsável:	Desenho de moda
Data de entrada no CEP da pendência:	16/06/09

II – PENDÊNCIAS
- Folha de Rosto - Metodologia -TCLE

III – PARECER DO CEP FRENTE ÀS RESOLUÇÕES 196/96 CNS/MS E COMPLEMENTARES
As pendências foram atendidas.

IV –PENDÊNCIA A PROJETO
Projeto aprovado.

	Brasília, 07 de julho de 2009.
	
	Maria Rita Carvalho Garbi Novaes Coordenadora CEP/SES-DF

ANEXO C
TERMO DE CONCORDÂNCIA

TERMO DE CONCORDÂNCIA

Miles Forrest Perseus, diretor do Instituto de Saúde Mental SES-DF está de acordo com a realização, neste Serviço, da pesquisa “CORPO-ESCULTURA - LABORATÓRIO SENSORIAL PARAPACIENTES COM SOFRIMENTO PSÍQUICO INTENSO”, de responsabilidade da pesquisadora, Pritama Morgado Brussolo, para contribuir com o processo de recuperação da imagem corporal dos sujeitos da pesquisa, após aprovação pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Secretaria de Estado de Saúde do Distrito Federal – CEP – SES/DF.

O estudo envolve construção de objetos a partir de materiais expressivos, realizações de entrevistas estruturadas e semi-estruturadas em pacientes com intenso sofrimento psíquico da SES/DF. Tem duração de 14 meses, com previsão de início para 07/2009.

Brasília, 07 / 06 / 2009

Assinatura/carimbo do Diretor (Chefe): _____

Miles Forrest
Diretor Interino
ISM / SES / DF
Mat. 145 216-9

Assinatura da Pesquisadora Responsável: _____

Pritama Morgado

ANEXO D
PARECER Nº 159/2009



GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL
SECRETARIA DE ESTADO DE SAÚDE
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA



PARECER Nº 159/2009

PROTOCOLO Nº DO PROJETO: 187/09 – “Corpo-escultura – laboratório sensorial para pacientes com sofrimento psíquico intenso”.

Instituição Pesquisada: Secretaria de Saúde do Distrito Federal/SES-DF.

Área Temática Especial: Grupo III (não pertencente à área temática especial), Ciências da Saúde;


Validade do Parecer: 23/07/2011

Tendo como base a Resolução 196/96 CNS/MS, que dispõe sobre as diretrizes e normas regulamentadoras em pesquisa envolvendo seres humanos, assim como as suas resoluções complementares, o Comitê de Ética em Pesquisa da Secretaria de Estado de Saúde do Distrito Federal, após apreciação ética, manifesta-se pela **APROVAÇÃO DO PROJETO**.

Esclarecemos que o pesquisador deverá observar as responsabilidades que lhe são atribuídas na Resolução 196/96 CNS/MS, inciso IX.1 e IX.2, em relação ao desenvolvimento do projeto. **Ressaltamos a necessidade de encaminhar o relatório parcial e final, além de notificações de eventos adversos quando pertinentes.**

Brasília, 23 de julho de 2009.

Atenciosamente.


Maria Rita Carvalho Garbi Novaes
Comitê de Ética em Pesquisa/SES-DF
Coordenadora

Ângela Maria/CEP/SES-DF

Fundação de Ensino e Pesquisa em Ciências da Saúde - SES
Comitê de Ética em Pesquisa
Fone: 325-4955 - Fone/Fax: 326-0119 - e-mail: cepesdf@saude.df.gov.br
SMHN - Q. 501 - Bloco "A" - Brasília - DF - CEP.: 70.710-904

BRASÍLIA - PATRIMÔNIO CULTURAL DA HUMANIDADE

ANEXO E
CARTA Nº 178/09 - CEP/SES



GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL
SECRETARIA DE ESTADO DE SAÚDE
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA



Carta Nº 178/09 - CEP/SES.

Brasília, 23 de julho de 2009.

Ilmo (a) Senhor(a)

Diretor(a) Do: INSTITUTO DE SAÚDE MENTAL/SES-DF

Assunto: aprovação projeto de pesquisa – 187/09 - CEP/SES/DF

Senhor(a) Diretor(a),


Participamos a V. Sa. que o projeto – **“Corpo-escultura – laboratório sensorial para pacientes com sofrimento psíquico intenso”**, foi aprovado em 23/07/2009 por um período de 2 anos, em conformidade com a Resolução 196/96 Conselho Nacional de Saúde/Ministério da Saúde - CNS/MS e suas complementares.

Pesquisador responsável: PRITAMA MORGANO BRUSSOLO – FONE: 99824231.

Os dados serão coletados no (a) ISM/SES-DF o pesquisador deverá observar as responsabilidades que lhe são atribuídas na Resolução 196/96 CNS/MS, incisos IX.1 e IX.2, em relação ao desenvolvimento do projeto.


Ressaltamos que a conduta do pesquisador, assim como o seu acesso à Unidade de Saúde deve seguir as normas e os procedimentos preconizados pela Secretaria de Estado de Saúde do Distrito Federal. O pesquisador deve se apresentar ao Diretor da Unidade de Saúde para os procedimentos administrativos necessários.

Atenciosamente.


Maria Rita Carvalho Garbi Novaes
Comitê de Ética em Pesquisa/SES-DF
Coordenadora

Ângela Maria /CEP/SES/DF

Fundação de Ensino e Pesquisa em Ciências da Saúde - SES
Comitê de Ética em Pesquisa
Fone: 325-4955 - Fone/Fax: 326-0119 - e-mail: cepesedf@saude.df.gov.br
SMHN - Q. 501 - Bloco "A" - Brasília - DF - CEP.: 70.710-

Recebido
17/08/09
NEPS / 154

Rita R

ANEXO F
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O (a) Senhor(a) está sendo convidada a participar do projeto: "CORPO-ESCULTURA - LABORATÓRIO SENSORIAL COM INDIVÍDUOS EM SOFRIMENTO PSÍQUICO GRAVE". O nosso objetivo é desenvolver oficinas, para a construção de objetos (corpo-escultura), com o intuito de contribuir para o processo de recuperação da imagem corporal dos sujeitos da pesquisa.

O(a) senhor(a) receberá todos os esclarecimentos necessários antes e no decorrer da pesquisa e lhe asseguramos que seu nome não aparecerá sendo mantido o mais rigoroso sigilo através da omissão total de quaisquer informações que permitam identificá-lo(a)

A sua participação será através da participação de oficinas expressivas, onde serão construídos objetos que atuaram no processo terapêutico visando uma nova estruturação de seu corpo. As oficinas poderão ser filmadas ou fotografadas para estudo dos conteúdos obtidos e posterior coleta de acervo de imagens para uma possível exposição de arte. Não existe obrigatoriamente, um tempo pré-determinado, para participar das oficinas. Será respeitado o tempo e a forma com que cada um possa participar. Informamos que a Senhor(a) pode se recusar participar de algum dia em específico, podendo até desistir de participar da pesquisa em qualquer momento sem nenhum prejuízo para a senhor(a) no seu entendimento.

Os resultados da pesquisa serão divulgados no Instituto de Saúde Mental, na Universidade de Brasília, nos meios acadêmicos e científicos, podendo inclusive ser publicados posteriormente. Os dados e materiais utilizados na pesquisa ficarão sobre a guarda do Programa de Pós-Graduação em Poéticas Contemporânea - PPGArte, UnB, no departamento de Artes.

Se o Senhor(a) tiver qualquer dúvida em relação à pesquisa, por favor entrar em contato com o Dr. Nelson Maravalhas Júnior e Dr^a. Pritama Morgado Brussolo, na instituição Universidade de Brasília - UNB, no departamento de Artes, nos telefones: (61) 3307 2318 / 2640.

Este projeto foi Aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da SES/DF. Qualquer dúvida com relação à assinatura do TCLE ou os direitos do sujeito da pesquisa, podem ser obtidos através do telefone: (61) 3325-4955.

Este documento foi elaborado em duas vias, uma ficará com o pesquisador responsável e a outra com o sujeito da pesquisa.

Nome / assinatura do declarante

Responsável Legal(família, tutor)

Pritama Morgado Brussolo
Pesquisadora Responsável

Brasília, ____ de _____ de 2009.

ANEXO G
DECLARAÇÃO DE RESPONSABILIDADE DOS PESQUISADORES
E DE QUE OS DADOS DEVEM SER TORNADOS PÚBLICOS

Ao Comitê de Ética em Pesquisa da Faculdade de Ciência da Saúde - UnB

Eu, Pritama Morgado Brussolo, e eu, Nelson Maravalhas Júnior, realizaremos a pesquisa intitulada "*Corpo-Escultura - Laboratório Sensorial com Indivíduos em Sofrimento Psíquico Grave*", declaramos que:

Estamos cientes do conteúdo e assumimos o compromisso de cumprir os termos da resolução nº 196/96 do Conselho Nacional de Saúde e das demais resoluções complementares à mesma (240/97, 251/97, 292/99, 303/2000, 304/2000, 340/2004, 346/2005 e 347/2005);

Assumimos o compromisso de zelar pela privacidade e pelo sigilo às identidades dos participantes da pesquisa e das informações, que serão obtidas e utilizadas para o desenvolvimento desta pesquisa;

Os materiais e as informações obtidas no desenvolvimento deste trabalho serão utilizados apenas para se atingir o(s) objetivo(s) previsto(s) nesta pesquisa e não serão utilizados para outras pesquisas sem o devido consentimento dos voluntários;

Não há participação estrangeira nesta pesquisa;

Não há qualquer acordo restritivo à divulgação pública dos resultados e os resultados da pesquisa serão tornados públicos através da apresentação na Tese de Mestrado e/ou publicação em periódicos científicos, quer sejam favorável ou não, respeitando-se sempre a privacidade e os direitos individuais dos sujeitos da pesquisa;

Permanece uma responsabilidade de também apresentar os dados ao Instituto de Saúde Mental, oferecendo dados sobre as demandas de informações dos pacientes acompanhados duração o tempo da pesquisa;

Comunicaremos ao CEP/SES/DF - FEPECS se houver modificação ou suspensão do projeto, com a devida justificativa, assim como apresentaremos relatório anual e final da pesquisa;

Esta pesquisa ainda não foi total ou parcialmente realizada;

Brasília, DF, ___ de _____ de 2009

Pesquisadora e Orientador responsável (assinatura, nome e CPF)

ANEXO H
VÍDEO DA EXPOSIÇÃO “PELE E OSSO”