

# Imagens do inconsciente, o mundo das obras e as obras no mundo: contribuições de Nise da Silveira, Mário Pedrosa e Carl Gustav Jung

L u i s a R o s e n b e r g C o l o n n e s e

Psicóloga clínica. Mestre em psicologia pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP-USP), com a dissertação “Jung e arte: a obra em contínuo devir”

luisarosenbergcolonnese@gmail.com

## **Resumo**

O artigo apresenta o trabalho da psiquiatra Nise da Silveira (1905-1999), fundadora do Museu de Imagens do Inconsciente, e do crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981), propulsor do concretismo brasileiro. Busca explorar a permeabilidade das barreiras entre arte e psiquiatria e sugere articulações entre estes dois campos. Também oferece um recorte da teoria de Carl Gustav Jung, sobretudo sua ideia de um inconsciente criativo e seu conceito de símbolo, trazendo um pano de fundo psicológico das dinâmicas hospitalares, da vivacidade das obras de arte e da experiência estética. Com essa reflexão, salienta a relevância de se adotar uma postura ao mesmo tempo ética e estética, tanto na psiquiatria, quanto no campo das artes.

## **Palavras chave**

Psiquiatria, Arte, Nise da Silveira, Carl Gustav Jung, Mário Pedrosa.

## **Abstract**

*The article presents the work of the psychiatrist Nise da Silveira (1905-1999), founder of the Images of the Unconscious Museum, and the art critic Mário Pedrosa (1900-1981), propeller of Brazilian concretism. It aims to explore the permeability of boundaries between art and psychiatry and it also suggests articulations between these two fields. It also offers a snippet of Carl Gustav Jung's theory, especially his idea of a creative unconscious and his concept of symbol, bringing a psychological background to hospital dynamics, the vivacity of works of art and aesthetic experience. With this reflection, the article stresses the relevance of adopting a posture that is at the same time ethical and aesthetic, both in psychiatry and in the field of the arts.*

## **Keywords**

*Psychiatry, Art, Nise da Silveira, Carl Gustav Jung, Mário Pedrosa.*

Sobre arte e loucura, cai-se facilmente na chamada “arte dos loucos”. O artigo que se segue propõe uma revisita a este tema, partindo de um contexto do Brasil do final dos anos 1940. Para explorar a permeabilidade das barreiras entre os hospitais psiquiátricos e as instituições de arte, apresenta duas importantes figuras, a psiquiatra Nise da Silveira (1905-1999) e o crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981), propulsores de novas formas de se pensar a medicina e a experiência artística.

Silveira e Pedrosa tiveram inúmeras influências intelectuais; aqui, destacaremos uma, especialmente cara à Nise: o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961), fundador da psicologia analítica. Certas ideias de Jung, quando articuladas com a dos dois primeiros, nos aproximam das imagens do inconsciente e, ainda mais, oferecem fundamentos psicológicos para um entendimento da inserção das “obras dos loucos” no cânone cultural.

### **O ateliê de Nise da Silveira e sua concepção de loucura**

Nise foi uma das primeiras mulheres a se formar em medicina no Brasil. Trabalhava no Hospital da Praia Vermelha, primeira instituição psiquiátrica do país, quando foi presa, em 1936. Segundo seu próprio relato, uma enfermeira viu que tinha livros marxistas e a denunciou<sup>1</sup>. Ficou presa por um ano e meio e foi afastada do serviço público por oito anos, retomando em 1944, agora no Hospital Pedro II (atual Instituto Municipal Nise da Silveira), também conhecido como Hospital do Engenho de Dentro, nome do bairro onde se localiza. “Aí eu vinha com uma experiência enorme, porque uma experiência de cadeia é uma coisa que se a pessoa não morre...”, contou em entrevista de 1976 (MELLO, 2009, p. 48). Ainda em suas próprias palavras:

*Dois anos eu fiz um trabalho de rotina onde tive contato com os novos tratamentos que apareceram nesses oito anos, que era o eletrochoque, era a insulina, que levavam o indivíduo a um estado de coma. Mas então eu procurei o chefe da enfermaria, que era o Dr. Fábio Sodré. Ele era uma pessoa bastante aberta profissionalmente, o que ele tinha de reacionário politicamente, tinha de visão larga psiquiátrica. E eu comecei com ele a tentar atividades diferentes para os doentes. (MELLO, 2009, p. 48-9).*

Com um pouco de teoria, muita intuição e somando a experiência que teve na prisão, onde deduziu que sucumbe-se mentalmente sem uma atividade, Nise foi se interessando cada vez mais por uma terapêutica por meio de atividades. Em 1946 recebeu uma verba do diretor do centro psiquiátrico e foi abrindo pequenas oficinas. Inaugurou-se, então, a seção de terapêutica ocupacional do Hospital Pedro II, pautada sobretudo pelo incentivo de desenhos, pinturas e modelagens feitos livremente. Nise a dirigiu até 1974,

período durante o qual foi descobrindo e comprovando que “o mundo interno do psicótico encerra insuspeitadas riquezas e as conserva mesmo depois de longos anos de doença, contrariando conceitos estabelecidos” (SILVEIRA, 1981, p.11).

Frente às dificuldades e enigmas que encontrava no ateliê, Nise ampliava seus estudos para além da medicina, recorria à arte, filosofia, mitologia e literatura. Disse que o mais importante acontecimento ocorrido em suas buscas sobre os dinamismos da psique foi o encontro com a psicologia junguiana (Ibid.).

Jung - cujo trabalho inicial, a partir de 1900, foi realizado no Hospital Burghölzli - começara a conceber, junto com seu diretor Eugen Bleuler, uma nova categoria para classificar a até então chamada demência precoce e que viria a ser conhecida, por influência dos dois médicos, como esquizofrenia. Também é decorrente desta parceria o entendimento de que os sintomas esquizofrênicos podem ser compreendidos psicologicamente; apesar de aparentemente absurdos e incongruentes, os delírios, alucinações e este-reotipias podem ser dotados de sentido. Em 1914, após sua ruptura com Freud, Jung enfatizou a enorme atividade simbólica existente nas psicoses e defendeu que os referenciais da psicanálise freudiana não dariam conta de explicar tal abundância. (JUNG, 2013a).

Atenta à profusão das imagens do inconsciente e ávida por significações, Nise examinava não apenas o conteúdo criado, mas observava também os pacientes pintando, com ímpeto e variadas expressões faciais. Tinha a impressão que estavam vivenciando “inumeráveis estados do ser, cada vez mais perigosos” (SILVEIRA, 1981, p. 17), expressão que muito usava para falar sobre loucura, retirada de Antonin Artaud, escritor que ficou nove anos internado em um hospital psiquiátrico. Quase que detectando um contrassenso, via surgir, em meio a tamanha angústia, inúmeras obras abstratas, geométricas, simétricas, organizadas.

Recorreu a diversos autores (Worringer, Kandinski, Merleau-Ponty, Bleuler, Minkowski, entre outros) para ampliar seu entendimento das pinturas e fomentar seu trabalho terapêutico. Não é o caso, aqui, de detalhar tais influências, mas vale salientar o contato mais direto que ela teve com Jung, o que lhe abriu um campo ainda maior de compreensão da esquizofrenia e do processo de seus pacientes.

Intrigada com a crescente quantidade de formas semelhantes a mandalas que eram pintadas no Hospital, Nise escreveu a Jung em 1954; anexou algumas fotos dessas obras, interrogando se seriam mesmo mandalas e, caso as fossem, como interpretá-las? Um mês depois, recebeu uma resposta do psiquiatra suíço. Bastante interessado, levantou novas perguntas, mas confirmava que, sim, as imagens eram mandalas, com regularidade notável, o que denotaria forte tendência do inconsciente de compensar a situação desordenada constelada na consciência.

Em 1957 Nise foi a Zurique aprofundar seus estudos no Instituto C.G. Jung e levou obras de seus pacientes para expor na mostra de produções de esquizofrênicos que ocorreria no II Congresso Internacional de Psiquiatria. Encontrou Jung pessoalmente e ele novamente demonstrou bastante interesse no material brasileiro.

Embora concentrada no potencial de cura, no criativo e na estética, Nise não minorava a intensidade do inconsciente e o sofrimento da loucura. “A loucura é a pior forma de escravidão humana” (MELLO, 2009, p. 33), sugeria como descrição. Sobre a definição de Artaud, “o ser tem estados inumeráveis e cada vez mais perigosos”, presente na revista *Cahiers d’Art*, dizia ter até cogitado substituir a palavra esquizofrenia pela expressão “inumeráveis estados do ser”, pois “a psiquiatria descritiva não dispõe de descrição tão exata pra transmitir a dramaticidade das estranhas vivências do esquizofrênico” (Ibid.).

Entendia que em um estado esquizofrênico o mundo das imagens avassala o campo da consciência; a energia psíquica está voltada para o mundo interno, acarretando em desadaptação e perda do contato com a realidade, como se o sonho se tornasse mais real do que a realidade objetiva (SILVEIRA, 1981). Reconhecia que a volta à realidade externa não é simples e não pode ser forçada.

Sobre a permeabilidade das barreiras entre interno e externo, tinha claro: “Decerto mundo externo e mundo interno não se acham separados por fronteiras intransponíveis. Esses dois mundos interpenetram-se em graus diferentes. Isso ocorre a cada instante na vida cotidiana e torna-se particularmente manifesto nas obras de arte, plásticas e literárias” (SILVEIRA, 1981, p. 110). Cabe incluir, também, as obras que não são criadas com intenção de adquirir status artístico, mas que ainda assim são passíveis de serem vividas, nos termos junguianos, simbolicamente - como o são as imagens do ateliê. Além de forte potência individual, como expressão e até compensação de estados internos, tais imagens foram também tomadas como vibrantes símbolos coletivos. Antes de sairmos do contexto psiquiátrico, vamos nos ater um pouco à psicologia de Jung, inclusive ao que ele definiu como símbolo.

### **Breves considerações sobre psicologia analítica e arte**

O inconsciente, tal qual descrito por Jung, engloba conteúdos pessoais, reminiscências, traumas reprimidos, valores renegados, e também é pano de fundo e estofo do mundo. Com a hipótese de um inconsciente coletivo, Jung propõe um aspecto da psique com disposições não derivadas da experiência pessoal, mas comuns a toda humanidade. Ao descolar a psique de algo unicamente atrelado à história passada do indivíduo, Jung ainda concebe a ideia de um inconsciente criativo. O inconsciente é entendido não apenas como mero receptáculo, mas também como criador de novos conteúdos, uma espécie de órgão dotado de uma energia criadora específica (JUNG, 2013b).

A compreensão do humano, nesta abordagem, sugere um ser criativo, um ser “distintivamente dotado da capacidade de criar coisas novas no verdadeiro sentido da palavra, justamente da mesma forma como a natureza” (Ibid., par. 245<sup>2</sup>), e coloca a criação, em sentido amplo, como força motora do psiquismo, como pilar da construção de uma identidade, do autoconhecimento e do processo de individuação.

Autores pós-junguianos, como Neumann (1974) e Hillman (1984), deram ênfase a essa concepção de homem, situando a dinâmica criativa como algo essencial, praticamente instintivo e que, como tal, deve ser consumado e satisfeito. É possível pensar, nesses termos, em uma criatividade psicológica, uma forma do criativo latente em todos os indivíduos que em nada depende de talento ou força de vontade (HILLMAN, 1984). Trata-se da criação de si, de tornar-se si mesmo de modo mais genuíno possível (JUNG, 2013c).

Embora a criatividade não se limite ao artístico, é bem verdade que a arte estimula a criatividade. O trabalho nas oficinas do Hospital Pedro II era como que uma prova viva deste estímulo, bem como da impulsividade do inconsciente criativo.

*Era surpreendente verificar a existência dessa pulsão configuradora de imagens sobrevivendo mesmo quando a personalidade estava desagregada. Apesar de nunca haverem pintado antes da doença, muitos dos frequentadores do ateliê, todos esquizofrênicos, manifestavam intensa exaltação da criatividade imaginária, que resultava na produção de pinturas em número incrivelmente abundante, num contraste com a atividade reduzida de seus autores fora do ateliê, quando não tinham nas mãos os pincéis.* (SILVEIRA, 1981, p. 13).

No arcabouço teórico da psicologia analítica, o já mencionado conceito de símbolo ajuda a circundar esta dinâmica. Um símbolo, enquanto produto psíquico, é sempre a melhor designação possível de um aspecto que a consciência não apreende por completo, portanto relativamente desconhecido; uma formatação que passa a impressão de algo que ainda virá a ser (JUNG, 2013d).

A expressão simbólica, como quer que seja configurada, tal qual um sonho, uma pintura ou um mito, é em parte assimilável e em parte apenas pressentida; a oposição conhecido-desconhecido que lhe é inerente confere ao símbolo a qualidade de “meio-termo”, de ponte entre aquilo que é familiar à consciência e aquilo que se encontra inconsciente. Um símbolo é, pois, sempre grávido de significados. Contudo, as significações possíveis e o próprio caráter simbólico não são por si espontâneos. O símbolo demanda uma atitude da consciência que assim o conceba.

Ao processo formador de símbolos, Jung deu o nome de função transcendente, compreendendo por tal termo “não uma qualidade metafísica, mas

o fato de que por esta função se cria a passagem de uma atitude para outra” (JUNG, 2013d, par. 917). A função transcendente era tão cara a Jung que ele a relacionava com toda a articulação entre a consciência e o inconsciente, afinal ela “lança uma ponte sobre a brecha existente entre o consciente e o inconsciente” (JUNG, 2007, par. 121); é nesse sentido que pode adquirir caráter de mediação dos opostos.

Em outras palavras, a transformação da energia psíquica se opera através do símbolo (JUNG, 1983). E o surgimento de um símbolo implica na colaboração entre estados distintos, em um fazer conjunto entre a consciência e o inconsciente.

Fernando Pessoa (1888-1935), sob o heterônimo de Bernardo Soares, escreveu: “A arte tem valia porque nos tira daqui” (2015, p. 429). Do ponto de vista junguiano, este “nos tirar daqui” pode ser compreendido como transpor limites até então alcançados pela consciência; diante de uma obra de arte, o observador conecta conhecido e desconhecido, pode ir além de sua percepção mais rotineira, dando-se conta de novos conteúdos, emocionando-se, percebendo-se, até, de modo diverso ao de outrora.

O livro *O Espírito na arte e na ciência* (Jung, 2009) concentra alguns ensaios em que Jung escreveu mais diretamente sobre arte. O conceito de símbolo é ali amplamente utilizado para definir e dissertar sobre obras de arte e experiência artística. O processo criativo, “a obra *in statu nascendi*” (JUNG, 2009, par. 122), é definido por Jung como um complexo autônomo, um processo que impulsiona a consciência do artista de forma impositiva, “como uma essência viva implantada na alma do homem” (Ibid., par. 115), levando-o, muitas vezes, a ser surpreendido ante sua própria criação. Segue-se que a obra se diferencia do artista, ela tem significativa autonomia. A consciência de quem cria não conduz sozinha o processo de criação de uma obra de arte; há uma intensa participação do inconsciente e, por isso, a obra nunca corresponderá inteiramente às intenções e ao repertório vivido do artista, tal qual - para usar uma metáfora estimada por Jung - a planta não se limita às características do solo que a acolhe e alimenta.

A obra de arte, desatrelada em algum grau da personalidade de seu criador e re-vivificada em seu receptor, está sempre aberta a novas significações, é “algo em contínuo devir e sempre de novo vivenciável” (JUNG, 2013a, par. 398). É nesse sentido, como produto que só emerge com a participação ativa da consciência e do inconsciente, e podendo, constantemente, ser vista de um modo diferente ao de outrora, que a obra de arte é tida como simbólica.

Ter em vista o conceito de símbolo permite uma psicanálise junguiana da arte mais abrangente e fluida do que aquela que se costuma praticar quando se prioriza apenas a noção de arquétipo em busca de paralelos históricos e mitológicos<sup>3</sup>. Em contrapartida, ao praticar uma psicanálise junguiana da arte, é impossível desconsiderar a noção de arquétipo, posto que tem-se aí um dos pressupostos epistemológicos da psicologia analítica e, no que concerne à

proposta deste texto, é de suma importância no trabalho de Nise da Silveira.

Em linhas muito gerais, arquétipos são pré-disposições psíquicas inatas, comuns a toda humanidade; potencialidades que impulsionam e influenciam todas as ações, ideias e sentimentos humanos (JUNG, 2008). São inacessíveis em si, portanto ao trabalhar com o conceito de arquétipo, o tomamos como uma hipótese que é edificada a partir de suas manifestações - estas, sim, observáveis e variáveis. Alguns destes "embriões" de experiência são o arquétipo materno, o do velho sábio, e o do si-mesmo/totalidade<sup>4</sup>. Uma das mais difundidas manifestações do si-mesmo, por exemplo, é a imagem da mandala. Mesmo que as representações circulares surjam espontaneamente em diferentes culturas, em sonhos e fantasias individuais, e mesmo que tenham em comum o impulso à totalidade, à união dos opostos, o modo como aparecem varia em cada caso; logo, as mandalas que foram feitas no ateliê não podem ser equiparadas nem contextualizadas da mesma forma como p.ex. as dos ritos do budismo tibetano ou dos templos indianos.

Tomados como origem primeira de qualquer fenômeno psicológico, faria sentido pensar que voltar aos arquétipos poderia levar a análises estáticas, chegando à causa última ao detectar a origem; poderia acarretar em uma interpretação rígida, estacionada na identificação de algum padrão; poderia ainda acabar por perder o fenômeno de vista, por colocá-lo em segundo plano ao se dar demasiada ênfase a suas correlações. Porém, tendo isto em mente, incorporar a noção de arquétipo e de inconsciente coletivo nos estudos psicológicos sobre arte tem o mérito de trazer uma dimensão mais compartilhada e menos personalista às obras e a sua recepção.

Parte-se de uma psicologia que não busca entender o ser-humano isoladamente, mas sim em suas relações e, eventualmente, em suas semelhanças. Compreende-se, nesses termos, que a arte cria pontes entre o subjetivo e o coletivo. Isso foi bastante significativo para que os trabalhos dos pacientes de Nise adquirissem caráter social extra-hospitalar e para que fossem potencializados enquanto recursos terapêuticos.

Assim, ao se considerar que a obra tem bases arquetípicas, mas que é também simbólica e, portanto, está sempre potencialmente em processo, é precisa a ideia de Gaillard, que situa a abordagem junguiana da arte como fenomenológica, porque atenta àquilo que se apresenta, e estrutural, porque não desconsidera a relação com um sistema mais abrangente, permitindo o descolamento da obra da vida pessoal do artista.

*Ver com Jung a obra como um novo acontecimento, mas inscrito num motivo, numa estrutura, ao mesmo tempo preexistente e a devir, é praticar uma abordagem simultaneamente fenomenológica e estrutural: a psicanálise junguiana da arte é uma prática da surpresa, e é fenomenológica e estrutural, uma vez que nos torna atentos à reincidência, bem como à evolução e às transformações de representações típicas que nos vêm de longe, do*

*mais distante de nós mesmos, bem como do legado sempre ativo, arquetípico, de nossa história coletiva* (GAILLARD, 2010, p. 126, grifos do autor).

Nise procurou identificar padrões arquetipos nas imagens criadas no ateliê, acabando por oferecer provas para a tese junguiana. Mais do que isso, com este intuito, sugeria alguma ordem às vastas produções, pois percebia as estruturas que poderiam sustentá-las, auxiliando, inclusive, na sua forma de entender o processo dos pacientes. Percebeu, por exemplo, que o tema arquetípico dominante nas mulheres psicóticas do Engenho de Dentro era o da Grande Mãe. Destacavam, sobretudo, seu aspecto terrível, provável consequência, segundo Silveira (1981), de problemas com a mãe pessoal e do fato de nossa sociedade valorizar demasiadamente o aspecto materno luminoso, como na figura da Virgem Maria. A produção tenebrosa do inconsciente (em delírios, obras) seria uma compensação da unilateralidade consciente.

Um sucinto exemplo: Adelina, uma das pacientes, queria ser flor - foi o que disse a uma monitora entregando-lhe uma pintura abstrata.

Dentre os seus muitos e diversificados trabalhos, “várias pinturas revelam a surpreendente transformação da mulher em flor. Mão poderosa operou essa metamorfose” (Ibid., p. 206).

Em busca de um significado para a metamorfose, Nise passou a entender o processo à luz do mito grego de Dafne, que “exemplifica a condição da filha que se identifica tão estreitamente com a mãe a ponto dos próprios instintos não lograrem desenvolver-se” (p. 210). Entre tantos movimentos, Adelina foi dando forma às figuras internas que a aprisionavam e, aos poucos, foi se desvencilhando do vegetal. “A libido, não mais sendo sugada para o fundo do inconsciente, para o Reino das Mães, podia agora voltar-se na direção do mundo exterior” (Ibid., p. 228). Em 1962, pela primeira vez, de um galho que desenhou, nasceu uma flor, e não uma mulher.



Figura 1: Obra de Adelina Gomes.  
Fonte: SILVEIRA, 1981



Figura 2: Obra de Adelina Gomes.  
Fonte: SILVEIRA, 1981



Figura 3: Obra de Adelina Gomes.  
Fonte: SILVEIRA, 1981





Figura 4: Obra de Adelina Gomes.  
Fonte: Coleção Museu de Imagens  
do Inconsciente, RJ - divulgação

Figura 5: Obra de Adelina Gomes.  
Fonte: SILVEIRA, 1981



Soube-se, 15 anos após Adelina começar a frequentar o ateliê, através de sua irmã, que ela fora uma mulher oprimida, nunca pôde dar vazão a seus instintos românticos e sexuais, muito por repressão da mãe. A produção de Adelina foi intensa e numerosa; ao longo do tempo que esteve no Hospital, teve várias recaídas e momentos frequentes de grande sofrimento, apesar das transmutações evidenciadas em seus trabalhos e melhorias visíveis no quadro clínico, como o alargamento de suas relações interpessoais.

Ao considerar a hipótese do inconsciente coletivo em suas análises, trazendo paralelos com mitos, Silveira defendia que “a psique, na sua estrutura básica, encerra possibilidades comuns de imaginar” (1981, p. 226). Identificar uma temática arquetípica deu contorno e possibilidade de tradução em palavras à vivência dos inumeráveis estados do ser. Para quem faz uso dos recursos expressivos, as próprias produções e o ato de criar mobilizam, símbolos que são. Mobilizaram também o movimento interno hospitalar, repensaram-se as barreiras e as práticas psiquiátricas, além de terem atraído olhares externos para dentro do hospital.

### **O gesto espontâneo: entre o Museu de Imagens do Inconsciente e a tese de Mário Pedrosa**

Logo na abertura do ateliê, o artista Almir Mavignier foi ser colaborador de Nise da Silveira - à época, ele havia apenas se iniciado na pintura e era funcionário do Centro Psiquiátrico. Dedicou-se com intensa paixão ao trabalho e com frequência levava amigos do campo das artes para visitar. Dentre eles, Mário Pedrosa foi um dos maiores entusiastas e alavancou a repercussão de duas importantes exposições, uma em 1947, ocorrida no Ministério da Educação no Rio de Janeiro, e outra, *9 artistas do Engenho de Dentro*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949. No ano seguinte, outra mostra, *Arte Psicopatológica*, aconteceu no I Congresso Internacional de Psiquiatria, em Paris. A

partir de então, exposições nacionais e internacionais vêm sendo realizadas correntemente com trabalhos do ateliê.

Com o avolumamento dos trabalhos criados no Centro Psiquiátrico e com a visibilidade alcançada pelas exposições, foi fundado, em 1952, o Museu de Imagens do Inconsciente. A partir desta organização, pesquisas mais profundas das imagens e dos casos clínicos puderam ser realizadas, as obras passaram a ser mais cuidadosamente preservadas e a personalidade de artista que agora fora atribuída aos antes pacientes marginalizados da sociedade também puderam ter lugar de conservação. Como contextualizou Pedrosa, a ideia de um museu para conservar as obras também protegia “esses seres por vezes de grande talento, mas frágeis, muito frágeis mesmo” e assegurava-lhes “um futuro menos incerto, menos trágico” (MELLO, 2009, p. 180). O Museu, desde sua criação, tinha a intenção de ser também uma casa que os abrigasse, e não um “verdadeiro depósito de homens insanos aos quais a sociedade já renunciou aceitá-los como tais, embora lá os retenha” (Ibid.).

Assim, o museu foi criado para completar e ser completado em uma comunidade, pensado para fazer parte de uma ambientação que acolha e atraia os pacientes. O Museu de Imagens do Inconsciente se prolonga até dar em um ateliê onde pessoas criam, vivem e convivem assistidos por um corpo de profissionais. A convivência parece ser a chave do entendimento, a constituição de uma sociedade que se formou intramuros para além dos muros do hospital. Um agrupamento mobilizado pelo afeto e pela criatividade que retira indivíduos do isolamento e possibilita a emergência, mesmo que fragmentada do ponto de vista egóico, de sujeitos históricos e atuantes.

Ora, é fato que as novas proposições na psiquiatria não foram fácil e amplamente aceitas e que ainda há muito por se fazer neste campo. Também é certo que na arte a concepção de “artistas não-artistas” levanta uma série de questões. No que concerne à crítica brasileira e aos desdobramentos do trabalho realizado no Hospital Pedro II, as supracitadas exposições de 1947 e de 1949 deram ensejo para que este debate fosse avivado. Clássicas indagações ganhavam destaque: quais os limites entre normal e anormal? O que pode ser nomeado arte? Quais as relações entre academicismo e experimentação?

Havia no cenário brasileiro quem defendesse, como Quirino Campofiorito, que se aos doentes mentais faltava a faculdade da razão, e se não tinham intenção de atribuir sentido a suas obras, elas não teriam valor artístico. Contestava-se: depois de adventos como a psicanálise e o surrealismo, o uso da razão passava a ser insuficiente para dar sentido e valor à arte. Pedrosa endossou este coro na conferência *Arte, necessidade vital*, que proferiu no encerramento da exposição de 1947; inseriu questionamentos próprios da arte moderna, que vinha rompendo com as regras renascentistas de representação, e reforçou a descoberta do inconsciente para justificar a existência de significados e intenções que escapam ao domínio da razão consciente. Enfim, concluiu:

*A atividade artística é uma coisa que não depende, pois, de leis estratificadas, frutos da experiência de apenas uma época na história da evolução da arte. Essa atividade se estende a todos os seres humanos, e não é mais ocupação exclusiva de uma confraria especializada que exige diploma para nela ter acesso. A vontade da arte se manifesta em qualquer homem de nossa terra, independente do seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado* (PEDROSA, 1949, p. 151-2).

É quase inevitável notar o quanto a ideia de arte como necessidade vital é bastante próxima da noção junguiana de criatividade. Mário Pedrosa enfatizou a atuação de forças inconscientes na realização da obra e, como Jung, olhava para a capacidade criativa como algo inerente ao humano, universal, e alargada para qualquer dimensão - em última instância, a da própria vida. Nas palavras de Mário, "Em essência, a atividade criadora repete, inconscientemente, a incessante recriação do milagre da vida no organismo; o é isto que dá esse poder exultante ao trabalho da criação pura" (Ibid., p.163).

Ainda traçando paralelos entre Jung e Pedrosa, outra frase deste último poderia muito bem ser lida à luz do conceito junguiano de símbolo: "Que é a arte, afinal, do ponto de vista emotivo, senão a linguagem das forças inconscientes que atuam dentro de nós? As artes plásticas não seriam, por sua vez, reduções de sentimentos e aspirações que, mesmo podendo tornar-se conscientes, não poderiam ser traduzidos pela palavra [...]?" (Ibid., p. 159). Aí, reconhece-se que a produção artística carrega conteúdos inconscientes cuja carga energética os torna parcialmente passíveis de ultrapassarem o limiar da consciência, por isso, ainda irredutíveis a uma linguagem racional, intraduzíveis. A obra, assim, permanece aberta a novas significações, porque solicita uma relação baseada em uma linguagem não tão familiar à consciência.

Embora Pedrosa valorizasse ideias da psicanálise, não as tomava como norte de seu pensamento. Tinha como foco a psicologia da forma, embasada pela Gestalt e pela fenomenologia. Sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, publicada em 1949, concentra suas conclusões a respeito do tema. Ali, ele buscava alavancar as "formas privilegiadas" em oposição à representação da natureza, entendendo, como explica Villas Bôas, que "o conteúdo de uma forma se encontra no seu próprio caráter e não em sua associação com a natureza" (2008, p. 214). A categoria "forma" traria intrinsecamente as noções de autonomia e objetividade, seria em si mesma sensível (DIONISIO, 2012).

Esta perspectiva inclui na dinâmica artística, o observador; os componentes intrínsecos e sensíveis da forma bastam para sua apreensão e, assim, seria necessário redimensionar a importância dos fatores culturais e intelectuais. Alicerça-se, então, a universalização da criação e também da recepção de obras de arte. Pedrosa, vale o adendo, não fez menção direta à recepção estética, teoria que só seria difundida 30 anos depois.

O que pretendia Pedrosa, desde *Arte, necessidade vital*, era uma renovação programática das artes. O modernismo brasileiro vinha, a partir de 1900, buscando romper com o academicismo vigente e com as influências colonizadoras; direcionava-se para uma constituição nacional, privilegiando, em sua temática, aspectos locais, transformações urbanas e sociais, o “novo” homem brasileiro, e usufruindo, no aspecto formal, de vertentes difundidas no exterior, como o cubismo e o expressionismo.

Foi neste cenário que Mário Pedrosa regressou de seu exílio, em 1945. Segundo Dionísio (2012), ao retornar para o Brasil, “percebeu que a incorporação total dos fundamentos de uma cultura moderna, aquilo que equipararia o Brasil aos centros consagrados de produção intelectual, só se daria concretamente com uma ‘guinada da abstração’” (p. 29).

Com participação ativa no que viria a se estruturar como o concretismo brasileiro, Pedrosa empunhava a bandeira da abstração para difundir sua ideia de universalização da arte. O abstracionismo foi defendido como estratégia de desprendimento das tendências internacionais, seria uma possibilidade de emancipação, uma construção, talvez, “descolonizante”. A tônica política permeava todo pensamento de Pedrosa. Em última instância, almejava-se uma ampliação do movimento, “no sentido de que somente uma ideia de vanguarda internacional poderia libertar das divisões dos ‘ismos’ históricos” (DIONÍSIO, 2012, p. 41).

Propondo rupturas desde sua volta do exílio, a ideia de revolução, consequentemente, também entrava na sua “militância concreta”. No privilégio da forma, ansiava-se pela autonomia da arte, pelo encontro entre o imaginário e o plástico e pela superação de dicotomias, como interno e externo, forma e conteúdo, objetivo e subjetivo. Uma abertura total, defendia Pedrosa, poderia ser construída nas brechas, nos desvios - do sistema, do regime, da cultura... E, aqui, o que nos interessa particularmente é a maneira sugerida para o alcance desta abertura total: a experimentação.

O papel da crítica de Mário Pedrosa, seus escritos acadêmicos e em jornais, bem como a relação que mantinha com muitos artistas da época o tornaram, como já dito, uma força na tal guinada de abstração. Dentre a vasta bagagem que carregava (concretismo russo e neoplasticismo, por exemplo), destaca-se sua presença no ateliê do Engenho de Dentro. Dionísio (2012) sugere que as imagens do ateliê forneceram matéria formal para sua defesa da abstração. Vendo ali obras muitas vezes geométricas e simétricas surgirem, não de pesquisas técnicas ou intelectuais, mas de gestos *espontâneos*, viu um caminho fértil para chegar às formas privilegiadas. É nesse sentido que “o ‘desvio’ se tornaria, então, um espaço de criação absolutamente *sui generis* para ele” (p. 46).

A confluência entre novas formas de pensar e exercer a psiquiatria com o interesse dos especialistas da arte na dita arte dos primitivos, incluindo a dos doentes mentais, não ocorria apenas no Rio, é claro, mas também em São

Paulo e, antes ainda, sobretudo no anos 1920, no cenário europeu (FRAYZE-PEREIRA, 1995). Uma confluência, mesmo que em um primeiro momento coincidência, acabou por mobilizar os dois campos. Mais ainda, criou uma terceira área que questionava a institucionalização da arte e dos hospitais psiquiátricos. Deste encontro se desdobra a arte brasileira conseguinte. Muito evidente no neo-concretismo, por exemplo nos parangolés de Hélio Oiticica e nos bichos de Lygia Clark, a espontaneidade e a premissa da forma como fim em si deram origem a obras que colocavam em primeiro plano a organicidade da imagem e a vivência do sujeito.

Em suma, mesmo que pessoalmente distante da teoria de Jung, Pedrosa acabou, de certo modo, oferecendo elementos para pensar o inconsciente junguiano. Percebia, tanto nas formas concretas quanto nas imagens “dos loucos”, padrões estéticos universais. Nessa toada, foi atrás das imagens que surgiriam espontaneamente do inconsciente, dando corpo a impulsos elementares de simetria, equilíbrio e organização. Jung não trouxe a dimensão estética à sua concepção de inconsciente, mas é fato que também se dedicou para demonstrar a universalidade de certos princípios, tais como a criatividade.

### **As obras no mundo e o mundo das obras**

Essa espécie de amálgama entre arte e loucura, aqui personificada por Nise da Silveira e Mário Pedrosa, possibilitou a ampliação da compreensão do criativo, desmistificou a ideia de uma aridez da loucura e problematizou a exclusividade do artístico. Por outro lado, forçar que as duas categorias se sobreponham seria uma forma de silenciar aspectos próprios de cada âmbito. A loucura escraviza, seguindo a definição anterior. Perder completamente a noção de eu é por demais desorientador, não se pode incorrer no erro de estetizar este sofrimento, mesmo que a elaboração estética contribua, enquanto processo, a ordenar alguma parcela deste caos.

Ao mesmo tempo, não é simples desconsiderar paradigmas culturais que norteiam a valoração da arte, sobretudo aqueles que facilitam, ou não, a entrada nas instituições artísticas por definição. As obras, uma vez ali inseridas, a depender da forma como são expostas, podem reforçar categorias institucionais ou contribuir para a queda de preceitos estanques. Como breve exemplo, vamos fazer uma comparação quase superficial, mas ilustrativa, de duas bienais de São Paulo, a XVI, de 1981, e a mais recente XXXIII, de 2018.

Na XVI Bienal, um setor foi separado para a mostra intitulada *Arte Incomum*, causando um confronto, como apontou João Frayze-Pereira (1995), “já pré-estabelecido por princípio, uma vez que a exposição tem lugar no interior de um espaço cultural para o qual essa arte é incomum” (p. 41).

Por outro lado, a primeira metade do século XIX impulsionou a entrada de artistas esquizofrênicos na cultura, tornando-os figuras conhecidas e aclamadas. Passaram a fazer parte de exposições, monografias, matérias de jornal. Desta forma, ainda que se mantenha visível a distinção entre arte de artistas e

de não-artistas, “ao serem reconhecidos publicamente como artistas, os loucos são apanhados pela rede da cultura e trazidos para dentro de sua órbita, ainda que de modo excêntrico” (Ibid., p. 128). Fica o questionamento se se trata de uma desmarginalização ou da criação de uma nova margem, agora na órbita da cultura, onde se situa a arte incomum.

Onde quer que se situe a borda, Frayze-Pereira é certo ao afirmar a importância de mostras como a *Arte Incomum*, “não só porque cada uma das pinturas expostas celebra, parafraseando Marleau-Ponty (1975<sup>5</sup>, p. 354-355) o nascimento de toda pintura, mas também porque é momento de um reconhecimento cultural das manifestações dos loucos como cultura e não como negação dessa cultura” (Ibid.).

Parece que na XXXIII Bienal a cultura psiquiátrica é trazida mais ao centro da órbita. Sophia Borges (1984) incluiu em sua seção curatorial obras de artistas do Hospital Pedro II, como Adelina Gomes e Carlos Pertuis, em meio a trabalhos de outros artistas sem entrar no mérito da origem das obras, nem da situação psiquiátrica.

As obras reverberaram como símbolos, dispararam indagações e percepções, tanto em 1981 quanto em 2018. Mas não se pode desconsiderar que o espectador, quem confere à imagem seu caráter simbólico, está inserido em um contexto específico. Mesmo que a universalidade da recepção, como propôs Pedrosa, e a dimensão arquetípica acessada pelo artista e transposta na obra elaborada, seguindo Jung, falem bem alto, os fatores sócio-históricos atravessam a experiência artística.

As determinantes circunstanciais são inevitáveis para a experiência. A noção de loucura, bem como o percurso da história da arte influenciam, necessariamente, na recepção. Sem elas, inclusive, seria impossível acessar a obra. Tal como a hipótese de arquétipo supõe sua inacessibilidade, a universalidade da obra possivelmente também só existe enquanto ideia. Os contornos da obra, o local de exposição, aquele que a apreende, tudo isso corporifica a experiência artística. A obra necessita de um público para ser efetivada. O público, por sua vez, reconhece na obra alguns elementos familiares, mas sente ali algo de misterioso, porque inconsciente. Pelo raciocínio de Jung, o sentido maior da obra, que transcende aquilo que mais facilmente se reconhece, viria à tona com uma postura de entrega por parte do espectador - uma experimentação livre e espontânea na recepção?

*Para compreender seu sentido [da obra], é preciso permitir que ela nos modele, do mesmo modo que modelou o poeta. Compreenderemos então qual foi a vivência originária deste último. [...] Tocou as regiões profundas, onde todos os seres vibram uníssono e onde, portanto, a sensibilidade e a ação do indivíduo abarca toda a humanidade (JUNG, 2009, par. 161).*

Sobre o “incomum” de 1981 e a “naturalização” de 2018, para ficarmos apenas no exemplo destas bienais, nota-se que a concepção de artístico se transformou - evidentemente, ao longo destes 37 anos novos desdobramentos foram emergindo. É possível supor que as obras antes incomuns, mas já inseridas em museus, foram adquirindo tanto espaço na cena artística que passaram a se misturar sem questionamentos. Talvez o papel de doente tenha sido dissolvido, cristalizando o sujeito, agora, no papel de artista.

Não se trata de haver jeitos certos ou errados de exposição ou criação, mas sim de nos mantermos atentos ao que cada um deles sugere, sobretudo enquanto questionamento do sensível, de padrões às vezes repetidos automaticamente ou de percepções diagnósticas estereotipadas. São muitas as possibilidades de articulação e reflexão. Mais do que respostas absolutas, aproximar arte-loucura ou hospital-museu, levanta dilemas inerentes à própria concepção de loucura e de arte e as situa em sua relação fundamental: no social.

*Introduzido nos espaços socialmente destinados aos ritos de celebração da arte, o louco ganha uma nova sacralidade: torna-se artista e, aos olhos do espectador, gênio. Mas, se dessa maneira perde o estigma que há séculos o acompanha, sua obra rompe com a loucura. Na moldura de uma exposição legitimada pela cultura, a “expressão dos loucos” ganha o selo de “obra de arte.” [...] Em suma, incorporada pela cultura, a loucura é transfigurada pela aura que envolve suas obras. E, dessa maneira, fica exposta aos riscos do silêncio, riscos que dependerão sobretudo da maneira como o espectador vier a se posicionar diante da obra, isto é, da maneira como vier a percebê-la, interpretá-la. (FRAYZE-PEREIRA, 1999, s/ pág.).*

Aqui entendemos, com Jung e Pedrosa, que a obra é autônoma, não se resume ao artista que a cria. Porém, quando se leva a expressão plástica ao contexto psiquiátrico, o protagonista é o “artista” e o processo criativo. O intuito não é a produção de obras comercialmente valorizadas, mas a viabilização de *assujeitamentos*. Na escravidão que a loucura pode se tornar, resgatar a condição de sujeito em meio ao labirinto de imagens do inconsciente é um caminho para dar voz a quem poderia viver silenciado, seja por medo das próprias imagens, seja porque excluídos por uma sociedade em busca da “ordem”.

Nise da Silveira e Mário Pedrosa, cada um à sua maneira, proporcionaram diálogos importantes entre a arte e a loucura. Nise se reservava mais à perspectiva médica e psicológica dos trabalhos e dos participantes do ateliê, sem muito opinar sobre o valor artístico das obras. Por outro lado, criou, dentro do hospital, nada menos do que um *museu*, legitimando ainda mais a entrada do pensar artístico na psiquiatria. Pioneira, antecipou, mesmo que indiretamente, um sistema alternativo de atendimento à saúde mental no Brasil, que hoje chamamos de CAPS (Centro de Atenção Psicossocial) e NAPS (Núcleos de Atenção Psicossocial)<sup>6</sup>.

Mário, no caminho inverso, teve, como vimos, tamanha atuação na arte brasileira, mas manteve-se atinado às particularidades da doença mental. Cabañas (2015) bem observa que Pedrosa provocou no público das exposições dos artistas do Engenho de Dentro uma indagação a cerca das “formas de visibilidade a fim de questionar a auto evidência de que a sociedade moderna aceita as definições estabelecidas do que é são e insano” (s/ pág.). Proporcionou reflexões sobre a condição e o estatuto da doença mental, e criticou a violência do que vinha sendo considerado tratamento. Cabañas conclui que o projeto de Pedrosa por uma percepção global implica, nesse sentido, em uma posição estética e ética. Se debruçava sobre as convenções da arte, mas também sobre a consideração de quem é ou não sujeito, quem é são e quem é insano. Nesse diálogo com o público, oferece “uma estética, mas também ética da recepção” (Ibid.)

Nessa larga abertura do campo arte-loucura, as fronteiras se tornam, se não dissolvidas, permeáveis, mostrando que movimentar-se no mundo e para o mundo amplia não só a gama de papéis sociais e da noção de comunidade, mas também nutre o imaginário coletivo, as múltiplas imagens do inconsciente e a própria concepção de mundo interno. Como último estímulo, encerramos com uma imagem do Museu de Imagens do Inconsciente. Lado a lado, estão duas obras do mesmo paciente-artista, Lucio Noeman. A primeira antes de ser submetido à lobotomia, a segunda, após.

As imagens, sobretudo assim contrastadas, nos convocam à estética e à ética, podem nos dar a dimensão de uma psique criativa e, quem sabe, nos leve às regiões profundas acessadas pelo artista ao modelar a obra.



Figura 6: Obras de Lucio Noeman antes e depois da lobotomia.

Fonte: [https://www.reddit.com/r/brasil/comments/apkulc/til\\_lúcio\\_noeman\\_foi\\_um\\_escultor\\_brasileiro\\_que/](https://www.reddit.com/r/brasil/comments/apkulc/til_lúcio_noeman_foi_um_escultor_brasileiro_que/).



**Notas**

1 Como é sabido, o Brasil sofreu alguns golpes de estado, dentre eles, em 1930 e em 1937, os mais consequentes para Silveira e Pedrosa. Sob tal regime, muitos intelectuais foram perseguidos e exilados.

2 Optou-se por utilizar o modo de citação mais comum no campo junguiano, apontando o parágrafo e não a página, o que facilita a localização do trecho referido em diferentes edições e traduções.

3 Esse tema foi desenvolvido e detalhado em outra ocasião (cf. COLONNESE, 2018).

4 Para maior aprofundamento, conferir, por exemplo, *Os Arquétipos e o inconsciente coletivo* (JUNG, 2008).

5 Merleau-Ponty, M. "A dúvida de Cezanne/ A linguagem indireta e as vozes o silêncio". In: *Os Pensadores/Textos escolhidos*, São Paulo, Abril, 1975, vol. XVI.

6 CAPS e NAPS são serviços públicos, com equipes multidisciplinares, que evitam, em muitos casos, a hospitalização e a reincidência de transtornos e crises. Essa proposta, mesmo que cheia de limitações que não convêm serem detalhadas aqui, ressignifica a loucura manicomial, prolonga o assujeitamento e dissolve, pelo menos em algum grau, a marginalização dos usuários.

**Referências:**

CABAÑAS, K. M. Learning from Madness: Mário Pedrosa and the Physiognomic Gestalt. *October*, n. 153, pp. 42-64, 2015. [Versão traduzida consultada: [http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/labex\\_br\\_fr/pdfs/6\\_Labex\\_kairacabanas.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/labex_br_fr/pdfs/6_Labex_kairacabanas.pdf)]

COLONNESE, L. R. *Jung e arte: a obra em contínuo devir*. Dissertação (mestrado em psicologia escolar e do desenvolvimento humano). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

DIONISIO, G. H. *O antídoto do mal: crítica de arte e loucura na modernidade brasileira* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2012. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/b9ydg/epub/dionisio-9788575415443.epub>>. Acesso em 05 dez.20.

FRAYZE-PEREIRA, J. *Olho d'água: arte e loucura em exposição*. São Paulo: Editora Escuta, 1995.

FRAYZE-PEREIRA, J. O desvio do olhar: dos asilos aos museus de arte. *Psicol. USP* [online]. 1999, vol.10, n.2, pp.47-58. ISSN 1678-5177. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-65641999000200004>>. Acesso em 02 dez.20.

GAILLARD, C. Jung e a Arte. *Pro-Posições*, Campinas, v. 21, n. 62. Agosto, p. 121-148, maio/ ago. 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-73072010000200009&lang=pt#nota1](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072010000200009&lang=pt#nota1)>. Acesso em: 24 abr.11.

HILLMAN, J. *O Mito da análise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JUNG, C. G. *A Energia Psíquica*. OC VIII/1. Petrópolis: Vozes, 1983.

JUNG, C.G. *Psicologia do inconsciente*. OC VII/1. 17a ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. OC IX/1. 6a ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

JUNG, C. G. *O espírito na arte e na ciência*. OC XV. 5a ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

JUNG, C. G. *Psicogênese das doenças mentais*. OC III. 6a ed. Petrópolis: Vozes, 2013a.

JUNG, C. G. *A natureza da psique*. OC VIII/2. 10a ed. Petrópolis: Vozes, 2013b.

JUNG, C. G. *Psicologia e religião oriental*. OC XI/5. 9a ed. Petrópolis: Vozes, 2013c.

JUNG, C. G. *Tipos Psicológicos*. OC VI. 7a ed. Petrópolis: Vozes, 2013d.

MELLO, L. C. (org.). *Nise da Silveira: encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

NEUMANN, E. *Art and the creative unconscious*. 3rd ed. Princeton: Princeton University Press, 1974.

NISE da Silveira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3754/nise-da-silveira>>. Acesso em: 29 de Ago. 2020. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

PEDROSA, M. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949.

PESSOA, F. (2015) *Livro(s) do Desassossego*. São Paulo: Global.

SILVEIRA, N. *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

VILLAS BOAS, G. A estética da conversão: O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). *Tempo social*. [online]. 2008, vol.20, n.2, pp.197-219. ISSN 1809-4554. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-20702008000200010>>. Acesso em 02 dez. 20.