

O papel dos símbolos artísticos em Susanne Langer e Nise da Silveira

Dimas José de Oliveira¹

Resumo: A linguagem discursiva, muitas vezes, não é a melhor via que o ser humano encontra para expressar seus conteúdos mais internos, a sua vida do sentimento. Susanne Langer, em sua filosofia da arte, aponta os símbolos apresentativos, nos quais se inserem as obras de arte, como meio mais adequado para que “processos vitais mais primitivos” sejam articulados e expressos. Por sua vez, Nise da Silveira confirma a teoria de Langer ao utilizar a arte como alternativa e veículo de transformação psicossocial em pessoas que se encontram em estados de ser afetados por doenças de fundo psíquico.

Palavras-chave: Susanne Langer. Nise da Silveira. Psiquiatria. Arte. Símbolo.

INTRODUÇÃO

As reflexões que aqui serão apresentadas foram desenvolvidas a partir da filosofia e da antropologia filosófica de Susanne Langer (1895-1985) e também da pesquisa e do trabalho experimental empreendido pela psiquiatra brasileira Nise da Silveira (1905-1999), principalmente no Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação do antigo Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro.

Essas duas pensadoras contemporâneas, que nunca se encontraram, tiveram muitos pontos em comum em suas trajetórias, como a correspondência na pesquisa de alguns autores. Dentre eles, Carl Gustav Jung, Sigmund Freud, Ernest Cassirer, Herbert Read e os teóricos da *Gestalt*. É de conhecimento nosso que a doutora Nise tinha em sua biblioteca um livro de autoria de Susanne Langer, mais especificamente, *Filosofia em nova chave* (em edição original). Esse fato colaborou, inclusive, para que o trabalho de pesquisa ganhasse um impulso e tivesse ainda mais sentido no propósito da investigação científica da aproximação existente entre o pensamento de Langer e Nise. Outra semelhança bastante relevante entre elas é o humanismo que permeia suas obras. Ambas são profundamente conectadas às potencialidades e às faculdades do ser humano e demonstram uma determinada crença na capacidade de

1 Dimas José de Oliveira (* 26/01/1983) é membro da Companhia de Jesus e possui graduação em Filosofia pela Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE), concluída em 2021. Também possui graduação em Engenharia Elétrica pelo INATEL, de Santa Rita do Sapucaí (MG), concluída em 2006, e especialização em Direção de Arte pela Miami Ad School, de São Paulo (SP), concluída em 2010. Atualmente, é estudante do segundo ano do curso de Teologia da Pontifícia Universidade Javeriana, em Bogotá (Colômbia). Foi bolsista do CNPq de julho de 2020 a julho de 2021 ao integrar o Projeto de Pesquisa “O inefável nas experiências espiritual e estética” (REFHIL) da Faculdade. Linha de pesquisa: Filosofia da Religião. Orientador: Prof. Dr. Clovis Salgado Gontijo Oliveira. Endereço atual: Calle 7 sur #18-34, San Antonio, Bogotá, Colômbia. E-mail do autor: dimasjoliveira@gmail.com.

transformação da realidade social a partir do homem e da mulher principalmente por meio da arte e de outras atividades simbólicas.

É por meio da elaboração artística que as autoras acreditam que os “processos vitais mais primitivos” (LANGER, 1957, p. 124) ou os “dramas intrapsíquicos insuspeitados” (SILVEIRA, 1981, p. 242) emergem e fazem do ser humano pessoas mais capazes de conceberem o mundo e si próprias, de se expressarem e de se desenvolverem em sua essência.

Inicialmente, será apresentada a análise que Susanne Langer faz a respeito da diferenciação entre signos e símbolos, até chegar ao estudo em que a autora apresenta a contraposição entre os símbolos discursivos e os símbolos apresentativos. Neste seu segundo estudo, Langer elabora e defende a tese de que os símbolos apresentativos se mostram como uma alternativa à linguagem discursiva, portanto, mais adequados para expressar o mais profundo do sentimento humano, intraduzível pela via proposicional.

Na sequência, será exposto um recorte do trabalho desenvolvido pela psiquiatra Nise da Silveira, que, influenciada principalmente por Carl Gustav Jung, comprovou por meio da elaboração artística de seus “clientes”² – modo como a médica chamava as pessoas que frequentavam a Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação em busca de tratamento – como os conteúdos mais internos do ser humano podem ser expressos e organizados, permitindo, assim, um tratamento mais humanizado de pessoas em estado de esquizofrenia, principalmente.

1 SIGNOS, SÍMBOLOS, SÍMBOLOS DISCURSIVOS E SÍMBOLOS APRESENTATIVOS

Susanne K. Langer é uma pensadora nascida nos Estados Unidos e que muito contribuiu para o campo intelectual artístico e cultural ao examinar diversos temas (antropológicos, epistemológicos, estéticos) relativos à arte de modo geral, dentre eles a inefabilidade da obra de arte entendida por ela como símbolo artístico. Ao tratar da inefabilidade dos símbolos artísticos, é possível que sejam construídas relações com experiências que certamente muitas pessoas já experimentaram dentro desse universo. Segundo a filósofa estadunidense, toda arte se compõe de “formas aparentes expressivas do sentimento humano” (LANGER, 1957, p. 109)³, logo, de uma maneira ou de outra, ao longo da vida, pessoas que são dotadas de uma sensibilidade normal para as artes já vivenciaram situações em que lhe faltaram as palavras para descrever a experiência subjetiva que tiveram ao se colocarem diante de um quadro, ao lerem um poema ou ao ouvirem uma peça musical executada por uma orquestra.

De acordo com Susanne Langer em seu livro *Sentimento e Forma*, ao entrar em contato com a obra, a pessoa responde a ela assim “como responderia a um símbolo ‘natural’”, ou seja, encontrando sua significação, “o sentimento dentro dela”. Para a filósofa, “esse ‘sentimento’

2 Os trabalhos dos clientes da Dra. Nise da Silveira podem ser conferidos na página Ocupação Nise da Silveira - Arte e Psiquiatria, desenvolvida pelo Itaú Cultural (SILVEIRA, 2017-2018, aba arte e psiquiatria).

3 As traduções de citações deste livro são do Professor Clóvis Salgado Gontijo Oliveira, em material não publicado disponibilizado aos estudantes durante a pesquisa.

não é ‘comunicado’, mas revelado; a forma criada o ‘tem’, de modo que a percepção do objeto virtual é ao mesmo tempo a percepção de seu sentimento espantosamente integrado e intenso” (LANGER, 2011, p. 409).

O caráter da significação da arte é de extrema importância dentro da filosofia de Susanne Langer. A “Forma Significante” (que realmente tem significação) é a essência de toda arte, de tudo o que é considerado “artístico” (LANGER, 2011, p. 25). Anos mais tarde, em sua obra *Problems of Art*, Langer preferiu se referir à obra de arte como “forma expressiva” e não mais como “forma significante” (expressão cunhada por Clive Bell), pois, para ela, essa segunda maneira de fazer referência à obra de arte gerava confusão e engano, já que um “Símbolo Artístico não significa, mas apenas articula e apresenta o seu conteúdo emotivo”, isto é, “a obra parece imbuída da emoção, da disposição ou de outra experiência vital que expressa”. Em outras palavras, Langer afirma que a obra de arte formula a sua significância (*import*) e não o seu significado, ou seja, não significa por meio de uma remissão a uma realidade (eventos, fatos, coisas) externa, preexistente, já pronta e independente dela. “A significância da arte pode ser percebida como algo na obra articulado por ela” (LANGER, 1957, 134).

Em sua reflexão filosófica em torno da arte, Susanne Langer dedicou grande parte de seu tempo para empreender estudos relacionados à definição de uma obra de arte como um símbolo artístico (forma expressiva). Esses estudos podem ser notados desde a primeira edição de sua obra *Filosofia em Nova Chave*, de 1942, quando ela apresenta a relação entre significados, signos, símbolos discursivos e símbolos apresentativos, símbolos literais e metafóricos. Quinze anos depois, em seu livro *Problems of Art*, Langer define o símbolo artístico, isto é, o símbolo não discursivo, apresentativo, como “uma imagem daquilo que, de outro modo, seria irracional, assim como é literalmente inefável, a saber: da consciência direta, da emoção, da vitalidade, da identidade pessoal”. É também a “imagem absoluta da vida vivida e sentida, a matriz da mentalidade” (LANGER, 1957, p. 139).

Para chegar à compreensão completa da obra de arte como um símbolo artístico, Langer partiu da análise daquilo que pode ser entendido como o significado dos objetos. Segundo a autora, para que haja significado de uma coisa, deve haver uma mente que “signifique” essa coisa para ela. Os significados, por sua vez, são de duas espécies: lógica e psicológica. Logicamente, podemos dizer que um certo símbolo “significa” um objeto para uma pessoa, ou que, psicologicamente, a pessoa “significa” o objeto pelo símbolo. As espécies de significado, portanto, são distinguidas e relacionadas entre si pelo princípio geral da visualização do significado como uma função de termos. Quem vai relacionar os termos com seus objetos é o sujeito. Os termos, no que lhes concerne, possuem duas funções distintas. Podem ser um signo ou um símbolo.

Um signo indica a existência (passada, presente ou futura) de uma coisa, evento ou condição. Por exemplo, os signos naturais: ruas molhadas são um signo de que choveu; um cheiro de fumaça significa que há fogo; a boa aparência é signo de comida frequente e abundante (LANGER, 1971, p. 67). Langer aponta que a relação lógica entre o signo e seu objeto

é de uma correlação um a um. De acordo com a autora, pode haver erro na interpretação de signos, mas, graças a ela, é possível também adquirir conhecimento. Em outras palavras, a leitura de signos é a forma mais simples e tangível de inteligência que adquirimos por meio da experiência e a dividimos com os animais.

Quanto ao estudo do símbolo, Susanne Langer o define como uma função que significa as concepções e não as coisas, os objetos. Segundo ela, os símbolos são “veículos para a concepção de objetos” (LANGER, 1971, p. 70), portanto, são “instrumentos de pensamento” (LANGER, 1971, p. 73), diferentemente dos signos, que anunciam os objetos, as coisas, ao sujeito. A autora ressalta que, na linguagem humana, os símbolos têm a primazia na sua utilização em relação aos signos, que estão mais próximos à semântica animal. Para um certo sujeito, um símbolo é acoplado a uma concepção que se ajusta a um objeto, isto é, o sujeito denota um símbolo a uma noção que o objeto satisfaz.

A análise empreendida por Langer acerca dos signos e símbolos é rica e detalhada e a leva a expandir as formas e os conteúdos disponíveis à elaboração e à cognição humanas. Isto porque a filósofa, por um lado, não tem como foco de estudo o âmbito imediato do sentir manifestado apenas pelos sintomas (situado num nível de infrarracionalidade) e, por outro, não acredita que todo o reino da “vida sentida” seja inexoravelmente inexprimível e incognoscível. Assim, a filósofa se distancia dos lógicos e dos linguistas que acreditam que nada que não possa ser “projetado” em forma discursiva é de algum modo acessível à mente humana. Diferentemente desses pensadores, Susanne Langer reconhece a capacidade que o simbolismo chamado por ela de apresentativo tem de tocar o campo da “intuição”, do “significado mais profundo”, da “verdade artística” e da “introversão”. Como essa reflexão acaba se tornando recorrente em sua atividade filosófica, Susanne define a obra de arte como um exemplo real e mais potente de um símbolo apresentativo (de caráter metafórico), por ser capaz de apresentar e articular uma significação total a partir de seus elementos constitutivos, conjugados numa forma. Em outras palavras, a obra de arte é uma “apresentação simultânea e integral” de elementos que se relacionam, mas que não apresentam significados independentes. Ou seja, uma obra de arte como uma pintura, por exemplo, é uma forma viva, um espaço pictórico criado por “volumes que estão interagindo em equilíbrio ou tensão” (interação de cores, linhas, superfícies, luzes e sombras, etc.) e que se coloca à percepção. Em uma definição ainda mais esclarecida, a obra de arte

é uma forma individual como tal dada diretamente à percepção. Entretanto, trata-se de um tipo especial de forma, uma vez que parece ser mais que um fenômeno visual - parece, de fato, possuir uma espécie de vida, ou estar imbuída de um sentimento ou, de algum modo, sem ser um objeto prático genuíno, apresentar ainda ao contemplador mais de um arranjo de informações de dados dos sentidos (LANGER, 1957, p. 129).

A obra de arte, no entanto, não expressa seu significado, segundo o sentido que os semanticistas utilizam. A obra de arte possui uma significância (*import*), ou seja, aquilo que é expresso, a própria vida de uma obra de arte. A significância de um símbolo artístico é única e “e a sua significância não é posta de valores simbólicos parciais” (LANGER, 1957, p. 135). Levando em conta o conceito de significância, em *Problems of Art*, Langer passa a tratar da utilização dos símbolos na arte por parte dos artistas. Ela vai defender que os símbolos utilizados pelos simbolistas, imagistas, surrealistas e artistas de diversos campos contribuem de forma considerável para a obra que incorpora esses símbolos em seu todo, citando as obras de arte iconográficas como exemplo.

Todos esses elementos são símbolos genuínos. Eles possuem significados, e os significados podem ser declarados. Os símbolos na arte conotam santidade, pecado, renascimento... Tais significados entram na obra de arte como elementos, criando e articulando a sua forma orgânica, do mesmo modo como os seus motivos - fruta numa travessa, cavalos numa praia (...) - entram numa construção. Os símbolos usados na arte repousam num diferente nível semântico da obra que os contém. Os seus significados não são parte da sua significância, mas elementos na forma que possui significância, a forma expressiva. Os significados dos símbolos incorporados podem conceder riqueza, intensidade, repetição, reflexão ou um realismo transcendente, talvez um equilíbrio inteiramente novo à própria obra. Contudo, funcionam na maneira normal dos símbolos: significam algo além do que apresentam em si (LANGER, 1957, p. 136).

Em seguida, Langer salienta que a utilização de símbolos na arte segue um princípio de construção, ou seja, uma opção relacionada a determinada poética. Enquanto são muitos os princípios de construção, poucos são os princípios de arte, dentre os quais se destacam: a criação, a conquista da unidade orgânica (vivacidade) e a articulação do sentimento. Quanto a esses dois tipos de princípios, a autora observa como os artistas tentaram, ao longo do tempo, descobrir ou inaugurar um novo princípio de arte, configurando, dessa forma, uma “revolução artística”. Mas, na verdade, o que eles conseguiram foram “novos princípios de organização artística”, ou seja, novos princípios de construção. A filósofa conclama os seus pares para que sempre “mantenham claras essas distinções” (LANGER, 1957, p. 137).

Ao encerrar o seu empreendimento de análise dos símbolos artísticos e símbolos na arte, Langer volta a falar da diferença existente entre eles e essa diferença não é apenas de função, mas de espécie. A autora reafirma que os símbolos utilizados em obras de arte são símbolos no sentido habitual, pois possuem significados no sentido integral, assim como os símbolos genuínos. Tais significados, “assim como as imagens que os transmitem, entram na obra de arte como elementos na sua composição. Servem para criar a obra, a forma expressiva” (LANGER, 1957, p. 139).

Como já apresentado, o símbolo artístico é a forma expressiva total e não se comporta como um símbolo no sentido estrito conferido pelos semanticistas, pois ele não transmite algo para além de si. Os símbolos artísticos não possuem significado e, sim, significância (*import*), que pode ser apreendida por meio da contemplação da obra de arte.

Para Langer, “o símbolo na arte é uma metáfora, uma imagem com significação literal explícita ou implícita”. Já “o símbolo artístico é a imagem absoluta – a imagem daquilo que, de outro modo, seria irracional, assim como é literalmente inefável, a saber: da consciência direta, da emoção, da vitalidade, da identidade pessoal – a vida vivida e sentida, a matriz da mentalidade” (LANGER, 1957, p. 139).

2 A ARTE COMO MEIO DE ACESSO AOS CONTEÚDOS HUMANOS MAIS PROFUNDOS

De posse de toda a reflexão langeriana a respeito da faculdade que a obra de arte possui em se mostrar como a forma simbólica mais adequada para expressar o mais profundo do sentimento humano em contraposição às limitações impostas pela linguagem discursiva para esse exercício, foi com grande contentamento que constatamos, em nossa pesquisa, relevantes afinidades entre a filosofia da arte langeriana e o trabalho desenvolvido por Nise da Silveira.

A psiquiatra brasileira nasceu em 1905, em Maceió (AL), e “cresceu em um ambiente de muita liberdade, repleto de música, de arte e de poesia” (SILVEIRA, 2017-2018, aba nise). Depois de se formar em medicina, na Bahia, foi viver no Rio de Janeiro, onde se especializou em neurologia e psiquiatria. Segundo as pessoas que conviveram com a médica, Nise tinha uma personalidade forte, era dona de um pensamento renovador e mobilizador, valorizava a riqueza interior das pessoas e demonstrava carinho e simpatia em relação aos animais (SILVEIRA, 2017-2018, aba nise).

Durante a ditadura Vargas, Silveira foi acusada de pertencer a organizações que defendiam os direitos das mulheres. Chegou a ser presa por suposta afinidade com as ideias comunistas e o período do cárcere permitiu com que ela vislumbrasse o relevante papel da liberdade, ou melhor, a “ideia de que o encarceramento era um dos motores da loucura” (SILVEIRA, 2017-2018, aba nise).

Ao ser readmitida ao serviço público no ano de 1944, no Centro Psiquiátrico Pedro II, na cidade do Rio de Janeiro, Nise não concordou com os métodos de tratamento psiquiátrico então aplicados nos pacientes. Em 1946, fundou a Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação a fim de propor novos modelos de tratamento para estimular seus clientes a expressarem o próprio mundo interior por meio da arte. “Fundou setores dedicados a trabalhos manuais, como marcenaria e sapataria; oficinas de teatro, aulas de esportes variados e ateliês de desenho e pintura, todos eles ligados pelo laço do afeto e da compreensão” (SILVEIRA, 2017-2018, aba arte e psiquiatria).

Em seu livro *Imagens do Inconsciente*, a psiquiatra brasileira registra suas conclusões de que atividades como pintura e modelagem, sobretudo, são especialmente capazes de acessar os conteúdos do inconsciente de pessoas em estado de esquizofrenia e, dessa maneira, torná-los visíveis e passíveis de interpretação psiquiátrica para que um tratamento mais humanitário seja oferecido às pessoas que buscavam o hospital.

“Era surpreendente verificar a existência de uma pulsão configuradora de imagens sobrevivendo mesmo quando a personalidade estava desagregada” (SILVEIRA, 1981, p. 15). Nise se encanta com a capacidade que as imagens têm de expressar a vida de sentimento de seus clientes. “O atelier de pintura me fez compreender que a principal função das atividades na Terapêutica Ocupacional seria criar uma oportunidade para que as imagens do inconsciente e seus concomitantes motores encontrassem formas de expressão” (SILVEIRA, 1981, p. 15).

Após organizar duas exposições com as obras de arte de seus clientes, uma no Ministério da Educação, em 1947, e outra, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949, o valor artístico dos trabalhos dos frequentadores dos ateliês da médica alagoana chamaram a atenção do consagrado crítico de arte Mário Pedrosa. Em suas palavras, citadas por Nise da Silveira:

Uma das funções mais poderosas da arte – descoberta pela psicologia moderna – é a revelação do inconsciente, e este é tão misterioso no normal como no chamado anormal. [...] As imagens do inconsciente são apenas uma linguagem simbólica que o psiquiatra tem por dever decifrar. Mas ninguém impede que essas imagens e sinais sejam, além do mais, harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas, enfim constituindo em si verdadeiras obras de arte (PEDROSA, apud SILVEIRA, 1981, p. 16).

Um dos casos mais emblemáticos atendidos pela doutora Nise – que surpreendeu pelo desempenho apresentado por sua cliente no contato com a arte ao longo de seu tratamento – foi o de Adelina Gomes. Diagnosticada com esquizofrenia, Adelina chegou ao Centro Psiquiátrico Pedro II inabordável e inativa, apresentando sinais de autismo, maneirismo, negativismo e agressividade (SILVEIRA, 1981, p. 222). De acordo com o relato da médica,

Adelina era uma moça pobre, filha de camponeses. Fez o curso primário e aprendeu variados trabalhos manuais numa escola profissional. Era tímida e sem vaidade, obediente aos pais, especialmente submissa e apegada à mãe. Nunca havia namorado aos 18 anos. Nessa idade, apaixonou-se por um homem que não é aceito por sua mãe. A moça, como tantas outras jovens no sistema social vigente, sujeita-se ao julgamento materno. Obedece, afasta-se do homem amado. A condição de mulher oprimida é patente. A autoridade inapelável das decisões familiares impede a normal satisfação dos instintos e a realização de seus projetos de vida afetiva (SILVEIRA, 1981, p. 222).

Após o fato da oposição da mãe de Adelina quanto ao seu apaixonamento por um homem, aos 18 anos de idade, a moça pobre e camponesa “foi se tornando cada vez mais retraída, sombria e irritada” (SILVEIRA, 1981, p. 222). Tão cedo, foi diagnosticada com esquizofrenia e, ao ser levada pela família ao Centro Psiquiátrico Pedro II, tornou-se mais uma cliente de Nise da Silveira.

Depois de enfrentar um constante negativismo, Adelina iniciou na pintura sua promissora atividade terapêutica aos olhos da psiquiatra que acompanhava atentamente os seus primeiros traços e formas. Ao tomar conhecimento da história de vida de Adelina, Nise compreendeu que “Adelina não conseguiu viver seus instintos femininos. Apenas timidamente se manifestaram, a mãe sufocou-os. Adelina, que não se havia desvinculado da mãe, identificava com ela, repete-lhe o gesto agressor e estrangula” uma gata de estimação que pertencia à sua família, conforme relata a médica no livro *Imagens do Inconsciente* (SILVEIRA, 1981, p. 223).

Como fiel discípula de Carl Gustav Jung, Nise seguia a sua linha de atuação na psiquiatria. Segundo o seu mentor, pessoas com esquizofrenia não podem se identificar a outras pessoas e, com isso, começam a regressar ao mundo mítico primitivo por meio de um desejo de metamorfose, como desejo de se transformar em uma flor, por exemplo.

A psicologia junguiana dirá que cada metamorfose encerra significações específicas. E procura descobrir se no âmago desses fenômenos aparentemente tão extravagantes, estarão presentes formas herdadas de imaginar, reativação de situações ricas de sentido, já experienciadas por incontáveis seres humanos através dos milênios. É nos mitos que se acham condensadas e polidas em narrativas exemplares as imaginações criadas pela psique quando vivencia situações típicas muito carregadas de afeto (SILVEIRA, 1981, p. 219).

De acordo com a análise da doutora Nise, Adelina se encontrava em um estado de ser que a identificava com o mito de Dafne e essa constatação, sugerida por suas expressões artísticas da cliente, foi esclarecedora.

No mito de Dafne, Apolo apaixona-se pela ninfa Dafne, filha do Rio Ladão e da Mãe Terra. Ela se esquiva, mas o deus não aceita ser recusado. Apolo persegue Dafne numa corrida louca por meio dos campos e de bosques. Fugindo sempre, a ninfa busca refúgio junto de sua mãe, a Terra, que acolhe e a metamorfoseia em loureiro. [...] O mito de Dafne exemplifica a condição da filha que se identifica tão estreitamente com a mãe a ponto dos próprios instintos não lograrem desenvolver-se (SILVEIRA, 1981, p. 219).

Ao elaborar suas primeiras pinturas, Adelina deixa claro seu desejo de se transformar em flor. A composição de suas obras apresenta figuras femininas misturadas a pétalas de flores (figuras 1 e 2 abaixo). Esses primeiros indícios confirmaram a hipótese levantada pela

psiquiatra junguiana de que Adelina apresentava o desejo de metamorfose e, assim como descrito no mito de Dafne, essa metamorfose se dá, no caso da jovem, por meio de uma forma vegetal. Outro ponto que também confirma o reconhecimento da cliente Adelina com Dafne foi o fato do refúgio junto à mãe (o episódio vivido por Adelina foi posteriormente narrado à Dra. Nise por familiares da moça), que, no caso de Dafne, transformou-a em um loureiro a fim de protegê-la.



Figura 1 - Adelina Gomes, 14/08/1959, guache sobre papel, 48,3 x 33,4 cm (SILVEIRA, 1981, p. 220).

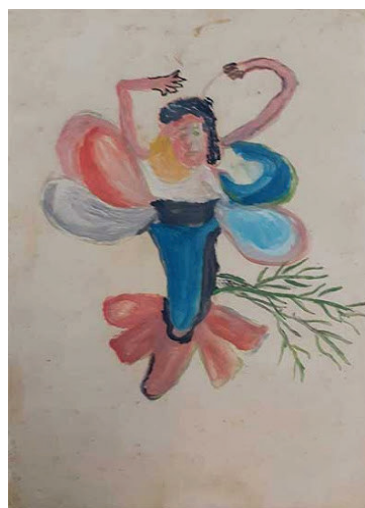


Figura 2 - Adelina Gomes, 18/01/1960, óleo sobre papel, 44,9 x 33,2 cm (SILVEIRA, 1981, p. 221).

Outra série artística produzida por Adelina Gomes, que carregava um significativo valor estético e artístico, foram as esculturas elaboradas por meio de modelagem em barro e que, inicialmente, representavam “personagens assombrosas emergidas dos estratos mais profundos do inconsciente” (SILVEIRA, 1981, p. 225), assim como a peça que figura uma “Mãe Terrível” em atitude desafiadora ao deslocar o peito para fora e esconder para trás mãos gigantes dotadas de dedos que se parecem com pinças de certos crustáceos, assim como se encontra na descrição da psiquiatra (figuras 3 e 4 abaixo). Nesse primeiro momento, Adelina Gomes plasmava imagens de matriarcas corpulentas e horríveis, mas, aos poucos, de acordo com Nise da Silveira, ela as despotencializou de seu caráter terrível, rigor, possessividade, descobrindo o outro lado das deusas mães, ou seja, o lado compassivo e amoroso. As figuras desse segundo momento apresentam outro aspecto. São mães que transbordam amor a ponto de abrirem o peito e se rasgarem num sentido de entrega (figuras 5 e 6 abaixo).

Se não recusarmos os fatos, seremos levados a recorrer à hipótese de Jung, admitindo que a psique, na sua estrutura básica, encerra possibilidades comuns de imaginar, espécie de eixos de cristalização em torno dos quais se constroem imagens similares nas suas características fundamentais, embora variáveis nos detalhes das formas que possam assumir (SILVEIRA, 1981, p. 230).



Figura 3 - (frente) Adalina Gomes, década de 1950, modelagem em barro transposta para gesso, 41x63x38cm (SILVEIRA, 1981, p. 225).



Figura 4 - (verso) Adalina Gomes, década de 1950, modelagem em barro transposta para gesso, 41x63x38cm (SILVEIRA, 1981, p. 226).

Nise destaca que “foi sob o domínio dessas matriarcas onipotentes que Adalina sofreu as metamorfoses vegetais já referidas, perdendo assim a liberdade de seguir seu destino de mulher” (SILVEIRA, 1981, p. 224).



Figura 5 - Adalina Gomes, década de 1950, modelagem em barro transposta para gesso, 48x30x29cm (SILVEIRA, 1981, p. 228).



Figura 6 - Adalina Gomes, década de 1950, modelagem em barro transposta para gesso, 64x48x38cm (SILVEIRA, 1981, p. 228).

Depois de alguns trabalhos artísticos, Adalina revela uma “progressiva diminuição da intensa efervescência de conteúdos do inconsciente que povoavam de seres estranhos muitas

de suas produções anteriores” (SILVEIRA, 1981, p. 224). Ela já age sozinha e começa a pintar cenas mais próximas à realidade, pois a libido não é mais sugada para o fundo do inconsciente, ou seja, para o Reino das Mães. A desvinculação de Adelina com o mundo vegetal pode ser notada na pintura em que ela distingue os elementos que compõem o símbolo artístico, isto é, as flores não se fundem mais com a figura feminina, ambas se mostram separadamente no quadro, indicando a recuperação de sua individualidade. “Ali estava o vegetal e aqui estava ela. Assim, foi redelineando as fronteiras do ego e fortalecendo-se num verdadeiro procedimento de autocura” (SILVEIRA, 1981, p. 233).

Mais adiante, a doutora Nise observa o avanço clínico prodigioso de Adelina ao destacar o surgimento de uma figura masculina em uma de suas pinturas. “O processo psíquico de Adelina leva-a agora em direção ao relacionamento humano” (SILVEIRA, 1981, p. 239), ultrapassando a simbiose com o mundo vegetal (flores e ramos) e animal (gata). A antiga moça retraída e incomunicável já não rejeita a possibilidade de aproximação de um homem (figura 7 abaixo), pois já se encontra desprendida do turbilhão de sentimentos inconscientes. Ela chega a pintar até uma cena de um casamento. “Ao pintar um casal de noivos, o casamento já não é mais proibido” (figura 8 abaixo).



Figura 7 - Adelina Gomes, 28/08/1969, óleo sobre tela, 60x42,5cm (SILVEIRA, 1981, p. 240).



Figura 8 - Adelina Gomes, 09/06/1975, óleo sobre papel, 48,5x33,5cm (SILVEIRA, 1981, p. 249).

A trajetória de Adelina Gomes é repleta de idas e vindas, como se apresenta no relato da doutora Nise em *Imagens do Inconsciente*, mas, ainda assim, o processo de transformação que partiu do nível mais inconsciente e que foi se aproximando da esfera do consciente e das relações intersubjetivas por meio da elaboração artística de sua cliente é algo louvável. O tratamento inovador oferecido por Nise da Silveira fez com que Adelina se tornasse mais confiante, comunicativa e participativa. Em outras palavras, a dedicação constante de Silveira

e sua equipe repousou no júbilo ao fazer com que a arte cumprisse um de seus diversos papéis (a elaboração e a organização do mundo interior) e a realidade, ao menos de Adelina, se tornasse mais palatável e humanizada.

CONCLUSÃO

Em uma sociedade em que cada vez mais é perceptível a primazia da razão (de uma razão técnica e fragmentada), por conta da influência da cultura pós-moderna, o ser humano tem se distanciado de seus conteúdos mais internos. O excesso de impulsos emitidos pela cultura da informação, o pragmatismo e utilitarismo exacerbados, a midiaticização generalizada e o hedonismo predominante distraem e confundem o contato dos indivíduos com as camadas mais íntimas, carregadas de sentimento e que dão sentido à vida humana em seu labor diário. Por muitas vezes, homens e mulheres acabam recorrendo a expressões discursivas em plataformas sociais e a símbolos dotados de sentidos simplificados, para se aliviarem de suas angústias, incompreensões e, até mesmo, para externalizar o gozo de uma conquista, a mínima que seja. É mister notar que, entretanto, o “empalavramento” de emoções e disposições do sentimento se apresenta insuficiente e limitado para abarcar, compreender e revelar o tesouro afetivo humano.

Ao longo da reflexão concebida nestas páginas, buscou-se trazer à tona o produto intelectual e experimental de duas mulheres que viram na atividade artística a via mais possível para o mergulho à vida interior humana a fim de articular sentimentos, aquilo que, de fato, somos e vivemos.

É por meio da provocação de Langer que se compreendeu a obra de arte como ferramenta para formular “a aparência do sentimento, da experiência subjetiva, o caráter da assim chamada ‘vida interior’”, em face ao uso normal e “bastante superficial” das palavras para essa função (LANGER, 1957, p. 133). Com Nise da Silveira, empírica e surpreendentemente a arte ultrapassou sua função humanizadora ao se oferecer como via de acesso para que homens, mulheres, seus clientes, se transformassem e se tornassem seres humanos mais identificados consigo mesmos, reconciliados com sua história e conectados com a realidade circundante apesar das muitas dificuldades colocadas pelas severas doenças de fundo psíquico.

“É através de transmutações da energia psíquica, da formação de símbolos novos sucedendo a símbolos caducos, esvaziado da energia que antes os animava, que se processa, na sua essência, o desenvolvimento da psique do homem” (SILVEIRA, 1981, p. 43). Na conclusão desta pesquisa, esperamos que afirmações como essa da revolucionária psiquiatra brasileira possam permitir uma maior valorização e assimilação da atividade artística por parte de um número cada vez mais crescente de pessoas. E que, por meio do contato humano com os símbolos artísticos, “o real processo sentido de vida, as tensões entrelaçadas e em transformação a cada momento, o fluir e o desacelerar, o ímpeto e a orientação dos desejos e, sobretudo, toda continuidade rítmica da nossa individualidade” (LANGER, 1957, p. 133) encontrem

espaço de expressão e favoreçam um mundo de relações mais harmoniosas, belas e cheias de sentido entre as pessoas, com a criação, com a transcendência e com a própria interioridade.

REFERÊNCIAS

LANGER, Susanne K. *Problems of Art*. USA: The Scribner Library, 1957.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em nova chave*. Tradução: Ana M. Goldberger Coelho, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011

LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave: um estudo do simbolismo da razão, rito e arte*. Tradução e revisão: Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1971;

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981;

SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra / Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SILVEIRA, Nise da. *Ocupação Nise da Silveira - Arte e Psiquiatria*. Itaú Cultural. 2017-2018. Disponível em: www.itaucultural.org.br/ocupacao/nise-da-silveira/. Acesso em: 6 ago. 2021