



ENTRE MEIOS

**ARTES VISUAIS E ARTETERAPIA EM
CONTEXTOS NÃO FORMAIS**

Robson Xavier da Costa (Org.)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES

REITORA

Margareth de Fátima Formiga Diniz

VICE-REITORA

Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira



DIRETOR DO CCTA

José David Campos Fernandes

VICE-DIRETOR

Ulisses Carvalho da Silva



CONSELHO EDITORIAL DESTA PUBLICAÇÃO

Dr. José David Fernandes

Dr. Robson Xavier da Costa

(Artes Visuais – DAV e PPGAV UFPB)

Dr^a. Lívia Marques Carvalho

(Artes Visuais – DAV e PPGAV UFPB)

Ms. João Vicente dos Santos Adário

(Artes Visuais - DAV UFPB)

ROBSON XAVIER DA COSTA

ENTREMEIOS

ARTES VISUAIS E ARTETERAPIA EM
CONTEXTOS NÃO FORMAIS

EDITORA DO CCTA
JOÃO PESSOA
2018

Direitos autorais 2018 – Editora do CCTA/UEPB
TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À EDITORA DO CCTA/UEPB
É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio.
A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.

Projeto Gráfico EDITORA DO CCTA/UEPB
Editoração Eletrônica e Projeto de Capa José Luiz da Silva
Foto da Capa baseada no Trabalho de Robson Xavier. Autorretrato nº 01. Acrílica sobre pôster comercial; 79 Cm (altura) X 69 Cm (Largura), 2014.
Foto de Robson Xavier, 2014.
Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca Setorial do CCTA da Universidade Federal da Paraíba

E61	Entremeios: artes visuais e arteterapia em contextos não formais / Organizador: Robson Xavier da Costa. - João Pessoa: Editora do CCTA, 2018. 212 p. : il. - ISBN: 978-85-9559-090-8 1.Artes Visuais. 2. Arteterapia. 3. Arte - Educação. 4. Arte – Cultura. I. Costa, Robson Xavier da.
UEPB/BS-CCTA	CDU: 7.01

Efetuada o Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme a Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade dos autores.

EDITORA DO CCTA/UEPB

Cidade Universitária, Campus I – s/n

João Pessoa – PB CEP 58.051-900

Site: <http://www.editoradoccta.com.br/index.html>

Fone: (83) 3216.7688

Impresso no Brasil. *Printed in Brazil.*

SUMÁRIO

PREFÁCIO - ARTES VISUAIS E ARTETERAPIA EM CONTEXTOS NÃO FORMAIS.....	7
I CAPÍTULO - ARTE E CULTURA TERAPIA VSA.....	11
ANA MAE BASTOS TAVARES BARBOSA	
II CAPÍTULO - A ESCRITA NA ARTE. ENCONTROS COM O SIGNIFICANTE.....	29
MARIÁN LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO	
III CAPÍTULO - ARTETERAPIA & ARTES VISUAIS: APROXIMAÇÕES CONTEMPORÂNEAS.....	51
ROBSON XAVIER DA COSTA	
IV CAPÍTULO - (DES-)ABRIGO – ALGUNS PENSAMENTOS ACERCA DO CONCEITO DE ESPAÇO EM ARTE E TERAPIA.....	69
ANNIKA NIEMANN	
V CAPÍTULO - RELATO - ARTE-EDUCAÇÃO? ARTE-TERAPIA? ARTE-ARTE - ARTES VISUAIS.....	83
ANA AMÁLIA TAVARES BASTOS BARBOSA	
VI CAPÍTULO - ARTE TERAPIA: ¿PARA QUE INVESTIGAR?.....	95
CARLOS DE LOS RÍOS MÖLLER	
VII CAPÍTULO - “AFETOS ROUBADOS NO TEMPO”: DIÁLOGOS POSSÍVEIS NA CRIAÇÃO DE OFICINAS.....	101
VIGA GORDILHO	
VIII CAPÍTULO - NO TEMPO DOS AFETOS ROUBADOS: EXPERIÊNCIA DE MONTAGEM, MONITORIA E RELAÇÃO PÚBLICO/OBRA COMO EDUCAÇÃO EM ARTES VISUAIS.....	113
ROBSON XAVIER DA COSTA - ROSANGELA XAVIER DA COSTA- JACQUELINE ALVES CAROLINO	

IX CAPÍTULO - IMAGENS DO CORAÇÃO NOS “AFETOS ROUBADOS NO TEMPO”.....	127
JACQUELINE ALVES CAROLINO - ANA EMILIA ANTAS - DAVID QUERINO	
X CAPÍTULO - TRADIÇÃO E/OU (CON)TRADIÇÃO: UM OLHAR SOBRE JUAZEIRO DO NORTE.....	139
ANA CLÁUDIA LOPES DE ASSUNÇÃO	
XI CAPÍTULO - ENTREAFETOS.....	155
MÔNICA CÂMARA	
ENSAIO FOTOGRÁFICO SOBRE A MOSTRA AFETOS ROUBADOS NO TEMPO EM JOÃO PESSOA.....	162
MÔNICA CÂMARA DA SILVA	
ENSAIO FOTOGRÁFICO SOBRE A MOSTRA AFETOS ROUBADOS NO TEMPO EM JOÃO PESSOA.....	165
OMAR BRITO	
XII CAPÍTULO - INTERPRETAÇÕES SOBRE OS AFETOS ROUBADOS NO TEMPO.....	167
LÍVIA MARQUES CARVALHO	
INTERPRETAÇÃO EM GRAVURA SOBRE A MOSTRA AFETOS ROUBADOS NO TEMPO.....	173
ALUNOS DA OFICINA DE GRAVURA DA UFPB	
XIII CAPÍTULO - PERCEPÇÕES DE ESTUDANTES DO CURSO DE ENFERMAGEM: A MORTE E O CUIDADO NA PINTURA DE PICASSO.....	177
GRACIELA ORMEZZANO - DENICE BORTOLIN BASEGGIO- JUSSARA MORANDIN STREHL -SANDRA MARIA VANINI	
XIV CAPÍTULO - EDUCAÇÃO ESTÉTICA, ARTETERAPIA E YOGA: O QUE NOS DIZ A IMAGEM DE B.?.....	199
DENISE GELAIN - GRACIELA ORMEZZANO	

PREFÁCIO

ARTES VISUAIS E ARTETERAPIA EM CONTEXTOS NÃO FORMAIS

A motivação para a organização desta coletânea teve origem no âmbito dos estudos desenvolvidos pela equipe do Grupo de Pesquisa em Arte, Museus e Inclusão (GPAMI/UFPB/CNPq) e do Laboratório de Artes Visuais Aplicadas e Integrativas (LAVAIS), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), que desde 2005 pesquisa as relações das artes visuais em contextos não formais.

Dois textos foram fundamentais para a discussão inicial deste livro, “O simbolismo nas artes visuais” de Aniela Jaffé, presente no livro “O homem e seus símbolos”, organizado pelo Dr. Carl Gustav Jung, publicado originalmente em Londres em 1964 e o capítulo “Arteterapia e a arte contemporânea” de autoria da Dr^a. Sara Paín, no livro “Os fundamentos da arteterapia”, publicado originalmente na França e traduzido para o português em 2009. Esses textos tratam respectivamente da relação da arteterapia com a arte moderna e contemporânea, questões centrais para o debate proposto.

Outra obra que consideramos importante para esse debate é o livro de autoria do neuropsicólogo americano Oliver Sacks, “Um antropólogo em Marte”, do final da década de 1970, onde o autor trata das representações visuais de pacientes com deficiências e síndromes, descrevendo e analisando os casos estudados. O referido trabalho foi

citado e analisado no primeiro capítulo desta coletânea pela Dr^a. Ana Mae Barbosa, no artigo intitulado “Arte e cultura terapia VSA”.

Este livro está dividido em 14 capítulos correspondendo a trabalhos desenvolvidos pelo GPAMI e LAVAIS entre 2014 e 2017 e/ou artigos de pesquisadores colaboradores do Bahia, Rio Grande do Sul, São Paulo, da Alemanha, Espanha e Chile, discutindo o panorama do estado da arte em questão.

Reunimos artigos que demonstram resultados de pesquisas sobre as artes visuais em contextos não formais, como laboratórios de gravura, mostras de arte contemporânea e hospitais, trabalhos com grupos e o papel de projetos artísticos, mostras e exposições de arte contemporânea que promovem a interação público/obra.

No primeiro capítulo Ana Mae Barbosa, analisa a história da arteterapia no Brasil a partir de sua palestra “Arte e cultura terapia VSA” apresentada na mesa de abertura do VII Congresso Internacional de Arteterapia, realizado em Madri, Espanha, em 2003. Ao longo dos quinze anos da apresentação desse texto a área de arteterapia no Brasil ampliou-se significativamente, diversas ações foram desenvolvidas no Brasil e no mundo, no entanto, com a aprovação da autora, resolvemos republicá-lo, por consideramos esse texto histórico importante para o debate proposto neste livro.

O segundo capítulo intitulado “A escrita da arte. Encontros com o significante” de autoria de Marián López Fernández Cao, da Universidade Complutense de Madri, a autora faz uma análise sobre a importância da aproximação entre a escrita e as artes visuais, a partir do estudo de obras contemporâneas.

No terceiro capítulo, “Arteterapia & artes visuais: aproximações contemporâneas” o autor Robson Xavier avalia a aproximação dos

processos experimentais da arte contemporânea com a atuação do arteterapeuta no *setting*.

No quarto capítulo a arteterapeuta alemã Annika Niemann, discute as noções do conceito de espaço na arte e na arteterapia, no artigo “(Des)abrigo – alguns pensamentos acerca do conceito de espaço em arte e terapia”.

No quinto capítulo, Ana Amália Tavares Bastos Barbosa, descreve seu trabalho de pesquisa inicial para sua tese de doutorado defendida na ECA/USP, com o acompanhamento de um grupo de crianças e jovens com paralisia cerebral, da associação Nosso Sonho em São Paulo.

No sexto capítulo o Dr. Carlos De Los Rios Möller, psiquiatra chileno, apresenta um ensaio sobre pesquisa em arteterapia, discutindo a relação da ciência e da arte nesse novo campo de investigação e trazendo a tona a atuação do arteterapeuta na área de saúde mental.

No sétimo capítulo Viga Gordilho traça um panorama da sua pesquisa intitulada “Afetos Roubados no Tempo”, mostra processual itinerante, com a participação de artistas de todos os continentes, que elaboraram e enviaram para a curadora os chamados objetos/afeto expostos na cidade de João Pessoa em parceria com o GPAMI/UFPB/CNPq em 2008.

No oitavo capítulo os autores Robson Xavier, Jaqueline Carolino e Rosangela Xavier, membros do GPAMI/UFPB/CNPq, desenvolveram uma avaliação da Mostra Afetos Roubados no tempo em sua montagem em João Pessoa. Procurando discutir a relação afeto x cuidado, a partir da experiência com a mediação cultural.

No nono capítulo Jaqueline Carolino, Ana Emília Antas e David Quirino, analisam a simbologia do coração nas obras presentes na “Mostra Afetos Roubados no Tempo”.

No décimo capítulo Ana Cláudia Lopes de Assunção apresenta um ensaio sobre sua relação com a cultura visual local do Juazeiro do Norte, cidade que a acolheu profissionalmente como Professora da Universidade Regional do Cariri (URCA).

No décimo primeiro capítulo os fotógrafos Mônica Câmara e Omar Brito, apresentam ensaios fotográficos como metáforas de memórias e lembranças.

No décimo segundo capítulo Livia Marques Carvalho apresenta o resultado de um trabalho desenvolvido no Laboratório de Artes Gráficas da UFPB, fazendo uma interpretação do tema 'Afetos Roubados no Tempo' com a técnica de gravura em côncavo.

No décimo terceiro capítulo Graciela Ormezanno, Denice Baseggio, Jussara Strehl e Sandra Vanini da Pós-Graduação em Educação, da Universidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, fazem uma análise sobre a percepção de estudantes do curso de graduação em Enfermagem sobre a morte a partir da leitura de imagens da arte.

No último capítulo, Graciela Ormezanno e Denise Gelai apresentam um estudo de caso sobre Educação Estética, Arteterapia e Yoga, como processos interrelacionados e áreas de conhecimento em diálogo permanente.

Pensamos este livro como um pontapé inicial para estimular uma série de outras pesquisas que possam discutir no Brasil a relação entre as Artes Visuais e a Arteterapia em contextos não formais, partindo do pressuposto que a formação nas áreas citadas no Brasil, passa pelo conhecimento dos processos artísticos desenvolvidos em múltiplos contextos, validando os procedimentos práticos que permeiam o simbolismo visual.

Março de 2018

João Pessoa, Paraíba, Brasil.

I CAPÍTULO

ARTE E CULTURA TERAPIA VSA¹

Ana Mae Bastos Tavares Barbosa²

Hoje já não se fala apenas em Arteterapia³ mas também em Cultura Terapia. O universo terapêutico se ampliou com a pós-modernidade.

Não apenas é terapêutica a catarse do fazer Arte, mas também é terapêutico o ver Arte, a conscientização crítica acerca do mundo em que vivemos, da cultura que nos envolve, que de um lado nos submete e de outro amplia nossos horizontes e nos constrói.

A primeira exposição que organizei na minha gestão a frente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, com curadoria de Heloísa Ferraz, foi de trabalhos da Escola de Arte do Juquerí, famoso asilo de loucos em São Paulo.

Artistas e historiadores da Arte se insurgiram. Museu de Arte não é lugar para desenhos de louco, me disse em carta um artista famoso.

Encontrei na frase de Paul Klee um alento:

“Não ria leitor, crianças também têm habilidade artística e há vantagens em tê-la. Fenômeno paralelo é observado no trabalho dos

1 Palestra apresentada na mesa de abertura do VII Congresso Internacional de Arte Terapia, Madri, 2003 e posteriormente publicada na Revista Digital Arte&, Ano II, nº 01, Abril 2004. Disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-01/trabalhos/pagina/01.htm>.

2 Pesquisadora pioneira da Arte-Educação Brasileira, Prof^a. aposentada da ECA/USP, criadora da Abordagem Triangular de Ensino da Arte.

3 Agradeço a Selma Ciornai, Joya Eliezer e Marisa Pirola as informações que me deram para traçar um panorama da Arte Terapia no Brasil.

doentes mentais. Nem o comportamento infantil, nem a loucura são expressões insultuosas aqui, como comumente o são. Crianças e loucos devem ser levados a sério em arte, mais a sério do que o público das galerias, quando se trata de reformar a arte de hoje. Nós não pararemos de reclamar, até que a justiça corrija o intolerante preconceito que obras de arte produzidas em asilos têm sofrido por longo tempo.”

Foi ainda no século XVIII que os artistas começaram a se interessar pela loucura, provavelmente influenciados pelas ideias de Rousseau acerca do pensamento natural.

Nesta época, os asilos eram visitados pela população como hoje visitamos os zoológicos. Alguns artistas aproveitavam essas visitas para fazer desenhos de observação na intenção de representar a loucura mais realisticamente, ou dramaticamente.

Observando os loucos no asilo de Bethlem, William Hogarth (1735) produziu a série *The Rake's Progress* na qual descreve oito estágios de degeneração mental de Tom Rakewell, personagem conhecido na época, que entrou no mundo dos vícios e terminou louco. Loucura e licenciosidade foi tema de muitos artistas influenciados por Hogarth. Em muitas obras do século XVIII que abordam a loucura, há desenhos nas paredes das celas dos asilos ou loucos desenhando nas paredes. Os artistas, portanto, foram os primeiros a chamar a atenção para o desenho dos loucos em seus próprios desenhos.

Mas foi o trabalho dos artistas que se tornaram loucos, e continuaram a produzir, a primeira fonte de análise dos especialistas da mente. A metamorfose no estilo resultante de doença mental grave de artistas como Christoph Haizmann e Richard Dadd produziu muitos textos relevantes, inclusive o de Freud, intitulado *A seventeenth century demonological neurosis*. Mas somente em 1907 foi publicado o primeiro livro totalmente dedicado ao estudo da arte e loucura, *L'Art*

chez les fous, escrito por Marcel Reja, isto depois de uma exposição, em 1900, de trabalhos dos loucos de Bedlam (Londres), do inflamado Congresso sobre Arte e Insanidade, em 1892, da Chicago Academy of Medicine, nos Estados Unidos e da criação do Museu do Louco, na França (1905) no Asilo de Villejuif.

Posteriormente, a identificação da valorização da arte dos loucos com o expressionismo é um fato histórico. Mas, somente em 1966 admitiu-se a possibilidade de considerar a recepção da obra de Arte, o ver arte, um processo terapêutico organizador da mente e um estímulo para a expressão pessoal.

Em 18 de maio de 1966, Leo Navratil estava em seu gabinete, no hospital psiquiátrico Gugging – Klosterneuburg, com o paciente Johann Hauser quando recebeu pelo correio um tubo contendo uma gravura do artista vienense Arnulf Rainer. Abriu o tubo, retirou a gravura, desenrolou-a na frente de Hauser. Era a gravura *O homem que come moscas*. Hauser mirou-a por segundos e disse algo como: Oh, que feio, será o demônio? Navratil enrolou a gravura e levou-a para casa. Três meses depois em outra sessão pediu a Hauser para desenhar um homem e ele, em sua forma pessoal de desenhar, apresentou uma reinterpretação da gravura que fora vista de relance. Estava demonstrada a capacidade do doente mental de assimilar cultura, de se deixar penetrar pelas imagens produzidas pelos outros, de apreciar, de ler e até reler imagens. A ideia de associar Arte como expressão (fazer Arte) e Arte como Cultura (ver Arte) na terapia de doentes mentais, entretanto, não convenceu de imediato. Havia resistências a levá-los a ver obras de arte por temor de agredir suas virgindades expressivas.

O interesse pelo fazer associado ao ver na terapia de doentes mentais recrudescer a partir de 1985. Uma das razões foi a publicação do trabalho do neuropsicólogo americano Oliver Sacks sobre suas

descobertas acerca da capacidade de representação e expressão plástica de pacientes autistas. Já havia sido esquecido o caso de Nadia, uma criança inglesa autista que, entre três anos e meio e seis anos e meio, produziu desenhos de qualidade estética absolutamente incrível para sua idade a partir das ilustrações de seus livros de história.

Publicado em 1977, este caso surpreendente levantava questões irrespondíveis e foi logo posto de lado para não perturbar muito a ordem das verdades científicas e estéticas. Por outro lado, tratava-se de uma criança e a modernidade aceita e festeja a ideia de que as crianças tem naturalmente uma ingênua, inexplicável, espontânea e desenvolvida capacidade de expressão plástica. Entretanto, o caso mais importante de Oliver Sacks é o de um adulto autista, o que confunde ainda mais os especialistas.

Outras diferenças são importantes também: Nadia pertencia a uma família educada, nunca esteve fechada em instituições, seu tratamento foi entregue a especialistas altamente categorizados e sua educação a uma escola cientificamente muito bem considerada.

O paciente que Oliver Sacks (1) foi chamado a atender, eventualmente, em uma clínica, tinha 21 anos de idade e se achava trancado em instituições desde os 9 anos, tendo sido considerado uma criança ineducável e intratável, sofrendo 20 a 30 convulsões epiléticas por dia e, além disso, disfásico e autista. Vivia sob fortes doses de medicamentos, as tais megadoses que a doutora Nise da Silveira, em entrevista ao suplemento de Cultura do jornal *O Estado de São Paulo* (24.01.84), afirma que provocam inibição motora e que apagam intelectualmente qualquer pessoa considerada normal.

Para se ter ideia de como José, o paciente de Oliver Sacks, era tratado basta dizer que quando o atendente trouxe-o para ser

examinado por Sacks pela primeira vez, este tirou o relógio do bolso e uma caneta e disse a José:

- Desenhe isto.

O atendente interferiu imediatamente:

- “Ele é um idiota, não sabe o que é isto, não sabe nem dizer as horas. Ele não sabe nem mesmo falar. Dizem que ele é autista, mas para mim é simplesmente um idiota”.

Sem emitir nenhum som, José desenhou o relógio.

Absolutamente intrigado com a capacidade de representação de José, que reproduziu até a hora e os segundos que o relógio marcava, embora tivesse suprimido as letras que compõem a marca do relógio, Sacks dias depois pediu para ver novamente o paciente.

Quando entrou na sala José sorriu timidamente.

- Eu tenho pensado em você José e quero ver mais desenhos, disse-lhe o médico.

Deu-lhe sua caneta e uma fotografia publicada em uma revista. José desenhou as figuras com mais dramaticidade do que na fotografia, mas manteve, entretanto, fidelidade representativa.

Querendo comprovação das habilidades de José, Sacks mostrou-lhe outra figura na revista. Desta vez, José olhou intensamente a figura, colocou-a de lado e ele desenhou uma reprodução de memória, intensificando o tratamento gráfico, emprestando mais vida à figura, dotando o peixe de uma boca expressivamente cavernosa, dando-lhe maior elegância pela acentuação da circularidade.

Três semanas depois, Sacks, sem grandes esperanças de ser entendido, pediu que ele desenhasse o peixe que havia desenhado antes, tentando testar-lhe a memória visual. O resultado foi surpreendente para o médico, que analisa longamente em seu texto o desenho

produzido por José, chamando a atenção para a proposta de jogo de inter-relacionamento entre as figuras de dois peixes desenhados e para a furiosa onda do mar que compõe e equilibra a cena.

No encontro seguinte, Sacks mostrou a José um cartão de Natal e, apontando para um pássaro cercado de neve pintado no cartão, pede que o desenhe. O desenho de José transforma, segundo Sacks, o inverno em primavera, colocando o pássaro próximo a um tronco florido.

Este diálogo gráfico com um adulto autista capaz de representação e expressão transformadora não foi o único tempero novo para a renovação do interesse de artistas, neurologistas, psiquiatras, psicanalistas e psicólogos pela arte dos sofredores mentais, agora não mais concebida apenas como expressão original, mas também como elaboração e reelaboração do mundo de imagens que assimilamos, da cultura visual.

A súbita valorização artística e comercial dos trabalhos de Eddie Arning, também em 1985, contribuiu muito para o avivamento do interesse pelo estudo da arte dos chamados doentes mentais. O caso de Eddie Arning descortinou um problema novo. Até então eram comuns os casos de doentes mentais artistas que, ao se curarem, paravam de produzir ou baixavam a qualidade estética da sua produção artística.

Eddie Arning começou a pintar e desenhar depois de ter sido considerado curado. Viveu no hospital psiquiátrico 36 anos, tendo entrado aos 30 anos. Quando, aos 66 anos, ao receber alta do hospital, saiu do confinamento para viver no asilo de velhos, é que sua expressão se organizou esteticamente. Produziu até 1973, quando morreu, mas seus trabalhos só passaram a ser conhecidos em 1983 e foram muito valorizados depois de uma exposição organizada em 1985 pelo *Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Center*. Esta exposição percorreu alguns

museus americanos em 1986. No hospital Eddie tinha uma arte terapeuta expressionista que o incitava a revelar sua interioridade, ser original criando suas próprias imagens. Ele se recusava a ir às sessões de arte terapia. No asilo de velhos outra arte terapeuta permitiu e estimulou em direção ao ver imagens, se apropriar delas, desconstruí-las e reconstruí-las.

Entretanto, foi em um hospital onde não havia médicos interessados em arte que o fenômeno artístico de Arthur Bispo do Rosário aconteceu.

Seu trabalho surpreendeu uma arte terapeuta da Colônia Juliano Moreira pela qualidade estética, pela exploração de diferentes materiais e pela linguagem contemporânea. Ela procurou um cineasta e um crítico de arte que o reconheceram como extraordinário artista e, no fim de sua vida, a ele dedicaram um documentário e duas exposições, uma no MAM do Rio, outra no Parque Lage, mesma que foi levada ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1989, naquela época sob a minha direção.

Mas, somente depois do sucesso de Bispo na Bienal de Veneza, a elite das artes plásticas concedeu um espaço de reflexão sobre a sua obra, embora o vejam como “o outro”. Lacan definiu “o outro” como o “beyond”, no qual o reconhecimento do desejo está ligado ao desejo de reconhecimento.

A obra de Bispo, “o outro” em nós, é a construção de uma narrativa organizada pelo desejo. Bispo estrutura a complexidade de suas experiências vividas através da teia orgânica do desejo.

É a exploração do desejo que o leva para além do formalismo e da mera exploração de metáforas e metonímias, tornando sua obra um ponto de partida para uma discussão, a mais ampla possível, sobre

a estética do objeto, que interessa a todos no campo da arte: a eruditos, a populares, a marginais, a consagrados, etc.

O desejo que articula como um fio condutor contínuo a sua obra do *Manto à Nave*, que é ao mesmo tempo esquife, leito nupcial, navio e continente, não é apenas o desejo sexual, mas o desejo representado também pelo anseio por poder e por conhecimento metaforizado em Deus. Este multifacetado desejo se manifesta, não só formalmente nos objetos, mas também na exibição de energia em cada um deles.

O desejo como exibição de energia é insaciável. Bispo foi condenado à busca incessante, concretizando materialmente sua busca nos objetos que constituem a obra. Sua obra não é apenas importante porque representa uma quase antologia da arte moderna, de Apollinaire a Joseph Cornell, passando por toda uma genealogia artística na qual podemos incluir não só Duchamps, mas também a Pop Art. Também não é importante apenas porque representa uma narrativa histórica da modernidade. Mas é fundamentalmente importante como elemento de união de diferentes teorias que explicam a estrutura da narrativa através do desejo. É o desejo que estabelece em sua obra a articulação dos limites do social com o inconsciente configurando-a como o mapeamento, a geografia da experiência de um navegador pelo mundo social exterior e interior coincidindo com a teoria do desejo na construção do mundo social de Teresa Laurentis (1984). O desejo estabelece os caminhos pelos quais sua narrativa percorre.

Seu inconsciente é uma espécie de ecossistema formal costurando a memória da experiência passada e o meio circundante, desencadeando a cumplicidade entre a narrativa e a violência provocada pelo desejo, como teoriza Leo Barsani (1985).

O desejo mantém a lógica interna do contínuo narrativo. Este contínuo narrativo adquire um ritmo próprio, determinado pelas

reiteraões ao longo do discurso que são ao mesmo tempo rituais, vitais, sexuais, religiosas, verbais e visuais.

A retórica da imagem cria momentos visuais enfáticos e seriais que ritmam o fio narrativo: são as faixas das misses, os estandartes, os painéis de *assemblage*, etc.

Muitos teóricos que sublinham o papel do desejo na narrativa, como Roland Barthes, Georges Bataille, Jessica Benjamin, René Girard, Júlia Kristeva, Gilles Deleuze, Peter Brooks e Jay Clayton⁴ podem ajudar na compreensão da obra de Bispo.

No trabalho de Bispo a dominação dos objetos regula a economia do desejo e do inconsciente. Será que isto acontece somente com os artistas loucos?

Uma exposição (2003) no Centro Cultural do Banco do Brasil, em São Paulo, nos mostrou um recorte das obras de Bispo e as correspondências de sua obra com obras de artistas brasileiros atuais, como Sandra Cinto (São Paulo), Marcelo Silveira (Pernambuco) e Martinho Patrício (Paraíba).

O melhor caminho para a desmistificação da loucura é procurar analisar sem preconceitos a produção artística dos loucos, deixando bem claro que sabemos que nem todo louco é artista. Resta perguntar: Bispo é um artista?

Afiemos as teorias. Por exemplo, se cimentarmos nosso pensamento com Malraux, poderíamos responder que não, porque ele não tinha a intenção de ser artista. Como se identificaria a sua intenção de ser artista? Estar condenado a um asilo é negação de intenção?

Contudo, afirmar que ele não tinha a intenção de fazer arte parece ser um disfarçado preconceito contra a loucura. Não seria negar qualquer possibilidade de consciência possível à loucura?

⁴ CLAYTON, Jay. Narratives and theories of desire. *Critical Inquiry*, 1989, vol. 16, n.1, Autumn, p. 36

Ser doente mental, negro e pobre simplesmente responde que Bispo não teve a intenção de fazer Arte? Nunca ter exposto em galerias de arte demonstra ausência de intencionalidade?

Muito se tem ainda que estudar sobre a obra de Bispo.

O exame do material iconográfico das revistas que ele colecionava em seu espaço de trabalho/vivência, como a *Geographic Magazine*, irá não só clarificar o problema da intencionalidade, mas também aclarar sobre suas fontes de informação visual.

Raymond Williams deixa a nós, espectadores, a responsabilidade de decidir se a produção de Bispo é ou não arte.

Ele diz: “É melhor falarmos de arte como organização da experiência especialmente em seu efeito sobre o espectador ou uma audiência”⁵.

Nos últimos dez anos a crítica de arte explorou à exaustão as noções de instabilidade e de diferença. Isto, aliado a outras variáveis do contexto histórico, permitiu que artistas marginais marcados pela diferença e pela instabilidade mental passassem a interessar a críticos, historiadores e arte-educadores, conquistando espaços expositivos e editoriais.

Dois livros muito importantes foram publicados neste período, Trata-se de *The Discovery of the Art of the insane*, escrito por John M. Mac Gregor (1989). Este livro já teve várias edições, mas para conseguir a primeira o autor teve de esperar 11 anos com o manuscrito na gaveta. Entretanto o livro publicado pela Smithsonian Institution em 1994, *The Artist Outsider*, um excelente trabalho de organização de Michael D. Hall e Eugene W. Metcalf Jr., já encontrou o caminho para as editoras bem aplainado pela valorização do “outro” promovida pela

5 WILLIAMS, Raymond. *The long revolution*. Inglaterra: Penguin Books, 1984, p.47.

pós-modernidade e pelos movimentos em direção à multiculturalidade e, em algumas cidades, chegou a encabeçar lista dos mais vendidos.

No Brasil, os pioneiros no uso da arte para busca da sanidade mental foram, no Rio, a doutora Nise da Silveira, em São Paulo, Osório Cesar, e no Recife, Ulysses Pernambucano. Curiosamente estes pioneiros, a despeito de diferenças de abordagem científica, uma mais junguiana, os outros mais freudianos, têm em comum a paixão pela arte e a preocupação com os problemas políticos e sociais. Essa preocupação levou Ulysses Pernambucano, tendo Noemia Varela como assistente, a se dedicar principalmente à educação das crianças e adolescentes deficientes e à educação de suas famílias para aceitá-los e ajudá-los, despendendo esforços para evitar o confinamento. As preocupações político-sociais levaram a doutora Nise à prisão durante a Ditadura de 32/46 conhecida no Brasil como “Estado Novo” e Osório Cesar a se engajar no Partido Comunista. Aliás é interessante lembrar que Osório Cesar, tendo sido casado com Tarsila do Amaral, um expoente do Modernismo Brasileiro, despertou a sua consciência social, e foi no período em que estiveram juntos que ela pintou um dos cinco quadros mais importantes da sua produção, *Os Operários*, hoje na coleção do Palácio de Inverno do Governo, em Campos do Jordão em São Paulo.

O acervo dos pacientes da doutora Nise está sendo preservado no Museu do Inconsciente, em Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro e tem sido mostrado em excelentes exposições. O de Osório Cesar foi encontrado em 1983 num depósito do Juqueri por Heloisa Ferraz. Até então eram conhecidos apenas trabalhos de alguns de seus pacientes-artistas em mãos de colecionadores e em museus como o Masp e o MAC. Foi necessário um esforço de quatro anos de pesquisa

e restauração para recuperar o que se julgava perdido. Quanto ao de Ulysses Pernambucano não tenho notícias do paradeiro.

O conhecimento do trabalho destes pioneiros muito contribuirá para o entendimento da cultura dos fins dos anos 1940, época em que a atuação dos cientistas-humanistas provocou impacto, se rebelando contra a censura não só política, mas cultural também. Aquele foi o período da primeira redemocratização brasileira, momento histórico marcado pelo interesse na humanização das instituições, desde a escola até o hospital. Nise da Silveira, Osório Cesar e Ulysses Pernambucano foram agentes provocadores do processo de humanização da psiquiatria confinada.

Hoje o Movimento de Arteterapia é muito ativo no Brasil. Temos várias Associações Profissionais, como a Brasileira de Arteterapia, presidida por Joya Eliezer, a Associação Brasileira de Terapeutas Artísticos Antroposóficos (AURORA, fundada entre 96 e 98). Há dois anos foi fundada a Associação Brasil Central de Arteterapia (Goiás, Distrito Federal e Tocantins) e existem também as Associações do Espírito Santo, de Santa Catarina, de Minas Gerais, de Pernambuco, da Bahia, de São Paulo (terapeutas fundadoras presentes ao Congresso Internacional de Arte/Terapia em Madrid -2003 Selma Ciornai, Eloisa Fagalli, Iraci Savianni e Cristina Alessandrinni), do Rio Grande do Sul e do Rio de Janeiro (fundadora presente Angela Philipini). Estas oito Associações estaduais e regionais se juntaram o ano passado para formar a União Brasileira de Associações de Arteterapia com a intenção de estabelecer parâmetros nacionais para formação e credenciamento dos arte terapeutas e sugerir um currículo mínimo de Arteterapia para o país, enfatizando que as disciplinas específicas de Arteterapia só podem ser ensinadas por arteterapeutas.

No Brasil os Cursos Universitários de Arteterapia são a nível de Especialização, contemplando disciplinas de Arte e de Psicologia, recebendo portanto artistas, arte-educadores e profissionais da área de saúde (psicologia, psicopedagogia, terapia ocupacional, psicanálise, etc).

Existem vários cursos de Arteterapia no Brasil, mas os pioneiros (anos 1970 e 1980) que formaram a maioria dos professores que hoje atuam nas universidades foram: o Curso que Joya Eliezer ministrava em seu consultório em São Paulo, o Curso da Clínica Pomar no Rio de Janeiro, criado por Angela Philipini, e o Curso de Arteterapia do Sedes Sapientiae, uma instituição acadêmica muito importante e combatente pela liberdade na época da Ditadura no país (1964-1984). Este último foi organizado com a competente orientação de Selma Ciornai, com mestrado em Arteterapia pela Universidade da Califórnia e doutorado em Psicologia pelo Saybrook Institute. Estes três cursos foram a célula mater dos cursos de Arteterapia no Brasil. Os dois últimos continuam na liderança na Formação de Arteterapeutas no país. Quanto a Joya Eliezer, ela deixou a intimidade de seu consultório, mas não as tarefas pioneiras, e agora coordena com Joel Giglio na Universidade de Campinas (UNICAMP, uma prestigiosa universidade pública estadual), na Faculdade de Medicina, no Departamento de Psiquiatria o curso “A arte nas organizações”.

Na Universidade de São Paulo, a qual pertenço, também há um curso de Arteterapia intitulado “Práxis Artística e Práxis Clínica”, ligado ao Curso de Terapia Ocupacional.

Ainda em São Paulo, a Universidade São Judas Tadeu (privada) tem um curso organizado por um grupo dirigido, por algum tempo pela Músico/Terapeuta Sonia Bufarah Tommasi.

Recentemente, Arteterapeutas de São Paulo criaram cursos itinerantes que vêm sendo oferecidos a universidades privadas em diferentes estados do país. Um deles, no Rio Grande do Norte, na Universidade Potiguar, já formou duas turmas. Cristina Alessandrini, do grupo Alquimy Arte, é a coordenadora.

O movimento de Arteterapia no Rio Grande do Sul é muito ativo, e os primeiros cursos lá ministrados tiveram como professores os grupos do Rio e São Paulo. O primeiro foi dado por Joya Eliezer na Clínica Novo Rumo, mas ao que me parece ainda não se tratava de curso de pós-graduação ligado a universidades. Logo depois, Selma Ciornai ministrou no Instituto da Família de Porto Alegre um curso que já está na segunda turma, Ligia Diniz e Gislaine Guimarães, alunas respectivamente de Angela Philipini e Selma Ciornai, criaram no Rio Grande do Sul outros cursos de Arteterapia, e há também o da Faculdade FEEVALE. Em Minas Gerais, Maria Otília Souza, diretora da Integrarte, e Maria Blandina coordenam cursos de Arteterapia. Na cidade de Vitória, Glicia Manso iniciou um programa de Arteterapia na Universidade Federal do Espírito Santo, cuja primeira turma concluiu em 2007. Até então só havia um curso de Arteterapia ligado a uma Universidade Federal (Goiás). As universidades federais têm muito prestígio no país não só porque são gratuitas para os estudantes mas principalmente pela alta qualidade intelectual de seus professores. Para a credibilidade acadêmica da área de Arteterapia é cada vez mais importante a criação de cursos nas universidades públicas. Fenômeno interessante é o de Goiânia, capital de Goiás. Lá, uma inquieta arteterapeuta, Ana Claudia Afonso Valladares, criou o primeiro curso de Arteterapia em uma universidade federal, a Universidade de Goiás. De sua cidade, Ana Claudia me informou: “Tivemos dois concursos públicos para Arteterapeutas na prefeitura, trabalhos em

um Centro Livre de Artes e na área de saúde mental (NAPS - Núcleo de Assistência Psicossocial - área ambulatorial em Psiquiatria). Existem trabalhos com crianças abandonadas também. Eu estou trabalhando com crianças hospitalizadas em um hospital de doenças infecciosas e parasitárias.”

Trabalhos excepcionais são feitos com deficientes físicos na AACD há trinta anos por Analice Francisquetti; no Hospital Sarah, em Brasília, primeiro por Zezé e agora por Cláudia Simas, e nas APAEs de todo o país.

Há dez anos o *Very Special Arts* Brasil, então sob a direção de Albertina Brasil, vem difundindo e estimulando o trabalho de artes com deficientes físicos e mentais. Inúmeros grupos de dança foram criados e no Congresso de Educação Inclusiva, em 2002, em Belo Horizonte, 1.200 deficientes físicos se apresentaram em grupos de dança, teatro, música e exposições de artes plásticas junto com outros artistas. Uma equipe pequena, mas extraordinariamente bem preparada, colaborava com Albertina Brasil. Após seu falecimento a equipe se desfez e a Funarte, órgão federal ao qual estava ligado o VSA, deixou de lado o projeto.

Vários livros sobre Arteterapia foram publicados por especialistas brasileiros.

Selma Ciornai: *Da contra cultura à menopausa: vivências e mitos da passagem*; Maria Margarida Carvalho (org): *A arte cura?*; Liomar Quinto de Andrade: *Terapias expressivas*; Sônia Maria Castelo Branco Fortuna: *Terapias expressivas*; Angela Philipini: *Cartografias da coragem*; Jo Beneton: *Trilhas associativas*; Maria Cristina Urutigaray: *A transformação pessoal pelas imagens*; Maria Heloisa Ferraz: *Arte e Loucura: limites do imprevisível*; Cristina Dias Alessandrini: *Tramas*

criadoras; Heloisa Fagali (org): *As múltiplas faces do aprender*; Susan Bello: *Pintando sua alma*.

Em meu livro Tópicos utópicos há um capítulo sobre a diversidade mental.

No prelo temos Percursos em Arteterapia, um livro em três volumes escrito pelos professores do *Sedes Sapientiae*. Duas revistas vêm sendo publicadas com muito sucesso: Arteterapia; Reflexões do *Sedes Sapientiae* e Imagens da transformação da Clínica Pomar. Isto é uma pequena amostragem de nossa inquietação. Que os/as colegas do Brasil que aqui estão completem o mapa cognitivo da Arteterapia em nosso país.

REFERÊNCIAS

SACKS, Oliver. “The Autist Artist”, In: New York Review of Books, 25 de abril de 1985. O trabalho foi republicado com outros relatos no livro O homem que confundiu a mulher com o chapéu, em 1986.

CATÁLOGOS

Museu de Arte Contemporânea da USP. Arte e Loucura: Limites do Imprevisível. São Paulo, março-abril, 1987.

Museu de Arte Contemporânea da USP. Arthur Bispo do Rosário: Registro de Minha Passagem pela Terra. São Paulo, 1990.

Palau de la Música y las Artes de Valencia. Las Puertas de Bedlam: El Arte como Terapia e Integración. 18 a 28 de fevereiro de 1993.

LIVROS E REVISTAS

CLAYTON, Jay. "Narratives and theories of desire". *Critical Inquiry*, 1989, vol. 16, n.1, Autumn, p. 33-53

GATES, Barbara T., *Victorian Suicide*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

HALL, Michael D, and METCALF JR., Eugene W., *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1994.

MAC GREGOR, John M., *The Discovery of the Art of the Insane*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.

SELF, Lorna, Nadia Cbomyn, *Drawings from thee to eleven years old, in paine, Sheila, Six Children Draw*. London: Academic Press, 1981.

WILLIAMS, Raymond. *The long revolution*. Inglaterra: Penguin Books, 1984.



II CAPÍTULO

A ESCRITA NA ARTE. ENCONTROS COM O SIGNIFICANTE

Marián López Fernández Cao¹

INTRODUCCIÓN

Siempre me ha llamado la atención la proliferación de la escritura presente en algún tipo de arte: cierto es que la escritura ha estado presente en muchas manifestaciones artísticas desde sus inicios, escritura a medio camino entre lo corporal y la ley, entre el yo y la convención. Hay un tipo de arte contemporáneo que es casi específicamente texto, inscrito en la lengua, pero que, sacado del contexto lingüístico del que procede, hiperboliza el signo o, muy al contrario, lo banaliza y pone en entredicho. Una estrategia que reflexiona sobre la posición realista y nominalista del lenguaje, esto es: sobre si el lenguaje designa el mundo y lo hace aparecer, lo conforma como genérico a través del lenguaje – que sería la posición realista- o si, por el contrario se sostiene en una convicción ontológica según la cual la verdadera realidad es irreductible a términos genéricos, abstractos o universales: por debajo, sólo hay individuos. Ella es la posición en parte de autores como Kosuth o Weiner, que discuten a través de sus obras la realidad y su nombre. O la incapacidad de aprehenderla.

¹Doutora em Belas Artes. Professora titular da Faculdade de Educação da Universidad Complutense de Madrid.

En otros casos, curiosamente trabajados más por mujeres, ponen en entredicho truismos del lenguaje, de un lenguaje ajeno e impuesto desde posiciones falocéntricas.

Sin embargo, más allá de estos textos, escritos con grafía de máquina, insitucionalizada y legitimada, me interesaba un arte que presentaba unos signos escritos a mano que, desprendidos aparentemente de su contenido, no acertaba a comprender y que, en la mayoría de los casos, se colaban en la imagen como provenientes de otro mundo, de otras orillas corporales, desvelando una ininteligibilidad que cerraba posibles y posteriores modos de comprensión y de disfrute.

Por otro lado, en la obra que se ha venido a llamar de “los enfermos mentales”, el texto, la escritura aparece, en su mayoría en autores masculinos, incansablemente. En algunos casos, la escritura llena toda la superficie, ilegible, en una tela pergamino sin fin.

En una tercera instancia, ver cómo niñas y niños acceden a la escritura, en general desde el dibujo, una línea que se torna letra y toma su significante para posarlo en el papel, abría ante mí una reflexión sobre el interés de la letra, de ese trazo de desvela un significado compartido, más allá o más acá de su posible relación con el mundo.

Estas son las reflexiones que querría compartir con vosotros, con vosotras. Para ello me he centrado en aquellos autores que trabajan con la escritura de los enfermos mentales, con dibujo infantil y con el arte, fundamentalmente contemporáneo. Desde otro punto de vista, he releído los textos de Derrida y Deleuze, como posibles caminos ante la escritura y el acto de escribir en el soporte artístico, fuera de su formato habitual.

Este texto intenta mostrar cómo la lengua en el arte, en la creación otra, puede abrir el monolingüismo impuesto por el otro, o al menos, poner en cuestión la lengua como un todo unitario.

He reflexionado sobre las siguientes cuestiones:

1. La escritura. Reflexiones desde el inconsciente. Un perspectiva derrideana/ deleuziana.
2. Crear letras, hacer palabras. El significante como creación. El saber de la forma.
3. La escritura en el arte contemporáneo.
4. Cuando los niños escriben
5. Cuando los locos escriben
6. La irreductibilidad de significante.

1. LA ESCRITURA COMO LEY

Toda cultura se instituye por la imposición unilateral de alguna “política” de la lengua. La dominación, es sabido, comienza por el poder de nombrar, de imponer y de legitimar los apelativos.

La lengua, incluso la hablada sin acento se instituye como escritura de la ley.

Señala Derrida que el monolingüismo del otro sería, en primer lugar, esa soberanía, esa ley llegada de otra parte, y también la lengua misma de la ley. La ley como norma, que instauro el lugar de la existencia, la presencia y el poder.

El monolingüismo impuesto por el otro opera fundándose en ese fondo, por una soberanía de esencia siempre colonial, blanca y masculina que tiende, reprimible e irreprimiblemente a reducir las lenguas a Uno, es decir, a la hegemonía de lo homogéneo: borrando los pliegues y achatando el texto.

En una interesante obra donde Derrida recuerda sus orígenes, y en ellos, como “pied noir” su exclusión de la lengua y del origen señala:

No dejé de aprender, sobre todo al enseñar, a hablar bajo, lo que es difícil para un “pied noir” y en especial en mi familia, pero a hacer que ese hablar bajo dejara traslucir la retención de lo que así se retiene, a duras penas, contenido con gran esfuerzo por la esclusa, una esclusa precaria y que deja aprehender la catástrofe. En cada pasaje puede suceder lo peor (DERRIDA, 1996).

Y Derrida señala la palabra “esclusa” y añade “dique”, dique para aguas poco navegables. Y señala “ese dique siempre amenaza con ceder”. La lengua como contenedora de un cuerpo no grato, de una existencia más allá, que busca las grietas del propio lenguaje para desencorsetarse y hacerse visible.

El lenguaje como dador o silenciador de identidad. El lenguaje como ley. Y continua Derrida:

Pero el sueño que debía empezar a soñarse entonces era tal vez hacer que a esta lengua le pasara algo. Deseo de hacerla pasar aquí al hacer que le pasara algo, a esa lengua que permanecía intacta, siempre venerable y venerada, adorada en la oración de sus palabras y en las obligaciones que se contraen en ellas, al hacer que le pasara, por lo tanto, algo tan interior que ya no estuviera siquiera en condiciones de protestar sin tener que hacerlo al mismo tiempo contra su propia emanación, que no pudiera oponerse de otra manera que mediante horribles e inconfesables síntomas, algo tan interior que llegara a gozar con ello como de sí misma en el momento de perderse encontrándose, convirtiéndose en sí misma, como el Uno que se da la vuelta, que vuelve a su hogar, en el momento en que un huésped incomprensible, un recién llegado sin origen atribuible hiciera que la mencionada lengua llegara a él, obligándola entonces a hablar

– a ella misma, la lengua- en su lengua, de otra manera. Hablar por sí sola. Pero para él y según él, guardando ella en su cuerpo el archivo imborrable de ese acontecimiento (DERRIDA, 1996).

Este pasaje me da pie para aventurar que el artista, la artista es el huésped incomprendible, ese recién llegado, esa recién llegada sin origen atribuible, que hacer revertir la lengua, la confronta a sí y la hace hablarse a sí misma, para él, para ella y sólo según el código del extranjero, más aún de la extranjera. Las mujeres somos más ajenas aún a esa ley escrita sin nosotras pero para nosotras. Confrontar pues la lengua a si misma es de alguna manera, devolverla a su origen, a su lugar primigenio de origen.

Frente a la lengua como ley, no hay “casa propia” donde resguardarse.

Como la lengua aprendida del invasor, donde se ha perdido ya la lengua propia, y donde uno, una, se siente continuamente como un huésped fuera del propio lugar.

Esa lengua... no es la suya” “Aun en los lugares donde se habla la lengua del anfitrión que lo acoge, un vocabulario propio o al menos una selección específica en el vocabulario común, giros propios, un sentimiento propio de lo que es hermoso o feo en cuestión, todo eso delata que esa lengua... no es la suya (ROSENZWEIG *apud* DERRIDA, 1996).

¿Dónde nos encontramos entonces? ¿Dónde encontrarse?
¿Con quien es posible aun identificarse para afirmar la propia identidad y contarse la propia historia? ¿A quien contarla, ante todo?
¿En que idioma inhabitable hacer de nuevo la narración?. Habría que constituirse uno mismo, habría que poder inventarse sin modelo y sin destinatario seguro.

¿Cómo puede decirse y cómo saber que nunca se habitará la lengua del otro, la otra lengua, cuando es la única que se habla, y se la habla con una obstinación monolingüe (...) sin estar jamás en ella, no obstante, en la propia casa? (...) pero sobre todo, y esta es la pregunta más fatal: ¿cómo es posible que la única lengua que habla y está condenado a hablar este monolingüe, para siempre, cómo es posible que no sea la suya? ¿cómo creer que aún sigue siendo muda para él, que la habita y es habitado por ella en lo más íntimo, cómo creer que se mantiene distante, heterogénea, inhabitable y desierta? La lengua, incluso la llamada materna no es nunca ni propia ni habitable. Nunca se habita lo que se suele llamar habitar. No hay hábitat posible sin la diferencia de este exilio y esta nostalgia.

Partiendo de esta idea derrideana de exilio impuesto en la lengua, en la escritura proveniente de imperios impuestos, aventuro una posibilidad rizomática del artista que, desafiando la Ley de la escritura, trata de buscar un sistema no homogéneo, abierto, conectado, a modo de rizoma, un dispositivo de conexiones transversales, a partir del modelo de las hierbas malas, cuyas raíces son itinerantes y proliferan sin poder establecer una raíz dominante. El rizoma toma prestado de la biología ese modelo de crecimiento no arborescente o centrado, que favorece la confluencia de regímenes heterogéneos, el crecimiento y la interacción sin una unidad previa. Dicho de otro modo, los signos no forman necesariamente sistemas lingüísticos autónomos y cerrados, más bien todos los sistemas de signos, incluidos los lingüísticos, están abiertos a otras semióticas vitales o políticas, significantes o subjetivas. Deleuze y Guattari los llaman regímenes de signos, para evitar el cierre del sistema de signos: el régimen es un sistema abierto, rizomático, que procede por conexión y acoge la heterogeneidad pragmática de una apertura sobre otras semióticas. El signo se define así como un complejo de fuerzas necesariamente híbridas, tomando códigos dispares, mentales y sociales, del lenguaje

y pragmáticos. Así, en el lenguaje, en la escritura que se cuele en el arte podemos entrever el cuerpo que se hace presencia, el individuo, que desafiando las posiciones realistas del lenguaje, quiebra la capacidad de nostrar y deja tras sí la huella corporal, la herida, el individuo. Y tras sí, la incompreensión que acompaña a todo individuo, su enigma.

Cuando se le preguntó a Jacques Derrida si quería llevar a cabo el plan, el *diseño* (*dessein*), de una exposición de *dibujos* (*dessins*) del Louvre siguiendo un tema por él convenido, su elección recayó sobre la cuestión de la visibilidad y la invisibilidad, del ver y del cegamiento. Ese proyecto no constituía un paréntesis en su trabajo (ni una excepción a su reticencia a discurrir sobre el dibujo, ni una derogación de su rechazo a “parlotear” sobre obras visuales).

Era la continuación de su reflexión sobre las paradojas de la vista, en lo que ésta tiene que ver con la invisibilidad. Tal vez era también el inicio de una revisión, ya que Derrida dijo haberse percatado, a partir de un cierto momento, de que el privilegio tradicional de lo visible estaba “constantemente sostenido, fundado, él mismo desbordado, por el privilegio del tacto”. El tacto no se opone, como por un nuevo privilegio, a la vista. Cuando mucho tiempo antes Derrida generalizaba el concepto de huella, de escritura, de texto, se podía tener la impresión, dice, de que hubiera escogido en cierta manera el espacio (el de la vista) contra el tiempo (el de la palabra). Pero de hecho, lo que estaba en juego en aquel desplazamiento, no era el reemplazo de una jerarquía por otra, era la puesta en cuestión radical, y con consecuencias ilimitadas

Siguiendo los términos de Derrida, en *Mémoires d’aveugle*, entre lo visible (por dibujar) y el trazo (del dibujo) hay más que una separación: hay “heterogeneidad”, e incluso “abismo”. La invención del trazo no se regula por lo que es visible en el presente. Aquello que

el dibujo hace venir no puede ser mimético. “Una obra es a la vez el orden y su ruina. Que se lloran.”

La escritura en el arte podría, siguiendo estas ideas dejar ver el cuerpo, la huella lo corporal, que emana del ser y se hace visible entre los intersticios impuestos por la ley del lenguaje, inhabitable, ajeno.

2. LAS APORTACIONES DE DELEUZE

Siguiendo estas ideas, nos dice Deleuze que el arte es la clínica de la sociedad. Expone su crítica social al mismo tiempo que es testimonio de nuevos tipos de subjetivación. Deleuze trata de producir la lógica, la taxonomía, clasificación de imágenes y signos que no acompañan a los enunciados. Deleuze busca una semiótica que organice los signos discursivos y no discursivos con las relaciones de poder. Propone un modo de interacción que eluda prosupuestos internalistas de nociones como estructura o sistema, que determinen el valor de sus elementos sobre un modo autocentrado, por diferencias internas en el seno de un sistema cerrado. Los sistemas han de ser abiertos, conectados, no homogéneos llamados rizomas,

Tomando estos presupuestos deleuzianos, es interesante traer a colación cómo el arte contemporáneo ha mostrado intencionadamente su ininteligibilidad.

En su obra ya clásica *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*, Donald Kuspit (2003:147) señala cómo “el arte moderno quiere ser oscuro, no simplemente oscuro por inadvertencia u oscuro porque todavía no se dominan sus códigos y por eso no se pueda leer. El arte moderno no es meramente un texto difícil a la espera de ser interpretado, sino que persigue la inintepretabilidad en y por sí misma”.

Este autor sostiene la teoría de que el arte moderno, y muy especialmente el arte abstracto, supone una rebelión contra la Ilustración, que pretende la inteligibilidad del mundo y la ausencia de enigma. Frente a ello, el arte abstracto supone la voluntad del enigma. Como señala Adorno: “cuando una obra postula la ininteligibilidad como expresión, destruyendo de modo creciente su momento inteligible, la jerarquía tradicional de comprensión salta por los aires. Su lugar viene a ocuparlo la reflexión sobre el carácter enigmático del arte” (citado en Kuspit, p. 149)

Quizá Kuspit señala esto como una crítica al arte contemporáneo. No nosotros. Podríamos decir para concluir esta parte que los artistas hacen saltar por los aires la norma, la ley, encarnada en el lenguaje, confrontando al espectador con la ininteligibilidad de la obras, sino más probablemente, con la ininteligibilidad del ser y la existencia.

3. EL ARTE DE LAS PERSONAS AQUEJADAS DE UNA ENFERMEDAD MENTAL

El crítico norteamericano Hal Foster señala en su artículo “Tierra de nadie” dentro del catálogo de la exposición sobre la colección Prinzhorn, las distintas consideraciones del arte de los enfermos mentales, uniéndolas de algún modo a la de los primitivos y a la de los niños. Foster las divide en

- Obras como expresión intrínseca del yo, o visión “expresionista”
- Como revelación directa de una visión, o “visionaria”
- Como un desafío consciente a las convenciones, o “trangresora”

Así el discurso del arte de los enfermos mentales ha pasado de tener el halo romántico de genio creativo en siglos anteriores, a

ser un síntoma de degeneración, entre otros, por psiquiatras como Lombroso. Este discurso del arte del enfermo mental como expresión de lo patológico se transmitió al psicoanálisis y a la práctica psiquiátrica y persistió en él en muchos casos el enfoque únicamente diagnóstico del arte del demente (2001, p. 44). Veamos con cierto detenimiento estas características.

1. EL ARTE DE LOS ENFERMOS MENTALES COMO “EXPRESIÓN” (HANS PRINZHORN)

Esta tendencia tiene en Hans Prinzhorn uno de sus exponentes. Prinzhorn estudió historia del arte en la Universidad de Viena antes de interesarse por la psiquiatría y después por el psicoanálisis. En 1919 fue contratado para supervisar la colección de arte de los enfermos mentales en la clínica psiquiátrica de Heidelberg. A partir de ahí publicaría la obra *Bildneri der Geisteskranken*, en 1922. *Bildneri* incluía una parte teórica, diez estudios sobre casos de “maestros esquizofrénicos”, y un resumen de “resultados y problemas”. Prinzhorn no pretendía obtener un diagnóstico, proponía seis tendencias dominantes en la representación psicótica, las cuales estaban también presentes en las demás manifestaciones artísticas. Prinzhorn afirmaba que el arte de los “enfermos mentales” guardaba una “profunda” afinidad con la “actitud emocional del último arte, en su devaluación de la apariencia exterior y en su concentración en el yo”. Prinzhorn elabora la teoría de las seis pulsiones:

- pulsión de expresión
- pulsión de juego
- pulsión de elaboración ornamental
- pulsión de orden esquemático

- pulsión de copia obsesiva
- pulsión de sistemas simbólicos

Sin embargo admitió una diferencia fundamental entre artista y esquizofrénico.

El más solitario de los artistas permanece en contacto con la humanidad, aunque sólo sea a través del deseo y la nostalgia, y el deseo de ese contacto se expresa en todos los cuadros de personas “normales”. El esquizofrénico, en cambio, está apartado de la humanidad y, por definición, no puede (ni quiere) restablecer contacto con ella; si quisiera, significaría su curación. Percibimos en estos cuadros un completo aislamiento autista y un burdo solipsismo que excede con creces los límites de la alienación psicopática, y creemos que encontramos en ella la esencia de la configuración esquizofrénica (FOSTER et. al. 2011).

Sin embargo, y precisamente a través de la ecuación arte del enfermo mental = artista vanguardista, el trabajo de Prinzhorn fue utilizado por la ideología nazi para completarla con la ecuación artista = enfermo = judío = bolchevique. El arte considerado como degenerado fue eliminado, el artista asimilado al judío y al enfermo mental, incapaz de sentir y por tanto, eliminable.

Carl Schneider, sucesor de Mayer-Gros en la clínica de Heidelberg, fue el invitado para hablar en la inauguración del arte degenerado en 1937: su discurso fue titulado “el arte degenerado y el arte de los enfermos mentales”. Uniendo lo patológico al arte y no como la expresión sana de una sociedad sana este argumento, no nuevo pero reactualizado, dio legitimidad para la eliminación de ambos.

EL ARTE DE LOS ENFERMOS COMO “VISIÓN” (PAUL KLEE)

En 1920, el artista Paul Klee iniciaba su conocido “credo creativo” con estas palabras: “el arte no reproduce lo visible, el arte hace visible”. En este hacer visible Klee sitúa en una categoría especial al demente, al primitivo y al niño: como habitantes de un “mundo intermedio”, que “existe entre los mundos que percibimos con los sentidos, mantienen – o han redescubierto- la capacidad de ver”. En él se encuentran, según esta visión, las miradas más puras, por no contaminadas de la civilización, al más puro estilo rousseauiano.

EL ARTE DE LOS ENFERMOS COMO “TRANSGRESIÓN” .

Esta tendencia ha sido defendida entre muchos otros críticos, por el artista Jean Dubuffet, creador de la compañía del Art Brut. La “compagnie de l’art brut” se creó el 1 de julio de 1949, por iniciativa del artista Jean Dubuffet, J. Paulhan, Ch. Rarteterapeutaon, H.-P. Roché, M. Tapié y André Breton. Los objetivos de esta asociación era, en palabras de Dubuffet, la de

investigar aquellas producciones artísticas realizadas por personas oscuras y que presentan una forma de invención personal, de espontaneidad, de libertad, más allá de convenciones y hábitos recibidos. Buscar la atención del público sobre estos trabajos, desarrollar el gusto y animarlos (FOSTER et. al. 2011)

Dice Dubuffet:

Este tipo de obras las realizan personas no afectadas por la cultura artística, en las que apenas se da la imitación (al contrario de lo que ocurre en las actividades de los intelectuales). Estos artistas lo

sacan todo –sujetos, elección de materiales, medios de trasposición, ritmos, estilos de letra, etc.- de sus propias entrañas, y no de las concepciones del arte clásico o de moda. Asistimos aquí a una operación artística de una pureza absoluta, tosca, bruta y completamente reinventada en todas sus fases únicamente con los propios impulsos del artista (DUBUFFET *apud* FOSTER et. al. 2011).

La colección de Arte Bruto, comenzada con anterioridad a 1945 por Dubuffet, mostraba producciones artísticas de todos los tipos. En la introducción, Dubuffet señala que la colección se compone de

dibujos, pinturas, bordados, modelados, de creación espontánea y también aquellos digamos de arte “reconocido”, así como de miles de artistas desconocidos. Se diferencia del arte naïf, al que siempre acompaña una cierta torpeza, y del surrealismo, que utiliza técnicas más tradicionales (DUBUFFET *apud* FOSTER et. al. 2011)..

Para Dubuffet y los artistas que fundaron la compañía, estos artistas *“traducían mucho más rápidamente los movimientos del espíritu y liberaba los mecanismos de los pensamiento más ardientes, más crudos”* (Picasso)

Pero, como señala Foster, lejos de estar ileso, el psicótico está marcado por el trauma, y esa alteración psíquica, puede reflejarse en las evidentes distorsiones corporales que son frecuentes en el arte de los enfermos mentales (...) lejos de ser contrarios a la civilización y decididamente transgresores, como Dubuffet los imaginaba, estos artistas están desesperados por construir una civilización subordinada propia, un orden simbólico al que recurrir a falta del que hay. En el orden de la escritura, no es a la *me*y monolingüe como señala Derrida,

a quien desafían, muy al contrario: es la necesidad de la ley perdida, la que les hace incesante e incansablemente ir a la búsqueda de una.

Las tres posiciones anteriormente citadas, como “expresión”, “visión” o “transgresión”, son proyecciones modernas que utilizan el arte de los enfermos mentales para proponer una esencia metafísica de arte de carácter marcadamente irresponsable. Aunque cada modelo sitúa al artista de forma diferente, todos presuponen un ego cuyo estado, intacto y presente, le permite ser, ante todo expresivo, visionario o transgresor (ibid, p. 55). (...) y concluye Foster:

Lejos del propio presente, el artista psicótico está profundamente desubicado, no pocas veces literalmente perdido en el espacio. Y lejos de la sublevación vanguardista frente a la convención artística y el orden simbólico, la representación psicótica refleja un desesperado deseo de restablecer la convención, reinventar el orden, que al psicótico le parece roto y que considera absolutamente necesario restaurar. Es decir, las obsesivas elaboraciones de ese arte no pretenden quebrar el orden simbólico, sino que, al contrario, están hechas en sus brechas (FOSTER et. al. 2011).

Así, a pesar de la posible similitud de algunas obras de arte contemporáneo y las obras realizadas por los enfermos mentales, los modos de llegar a puerto han sido muy distintos: los unos, quebrando y desafiando la norma y la ley, la han dejado aparecer en su absurdo, o la han confrontado con su ininteligibilidad; mientras que los otros, en un mar donde son náufragos, buscan un ápice de ley donde agarrarse, alcanzando sólo los posibles restos del navío, donde se entrevé la cáscara vacía, el nombre de un buque que ya no existe.

Señala Roland Broca que la característica esencial del escrito de los psicóticos es que nunca está completo. Tiende siempre a la infinitud, a la completud. Cualquier cosa puede ser dicha de nuevo. Los textos cotinuan indefinidamente, desagregándose, desarticulándose, La escritura aparece como una vía para paliar la falta de voz, de articulación con lo real.

Es interesante por otra parte, el comentario que Lombroso realiza de “los mattoïdes” (cuya traducción vendría a ser algo así como los “locoides”). Lombroso, en la *Introducción* del 29 de diciembre de 1894, en su edición del “hombre de genio” declara que la locura literaria es una forma especial de locura. Unos años antes había propuesto la palabra “mattoïde” (neologismo creado a partir de la palabra matto, que en italiano significa loco) para señalar “una especie particular e un género señalado por primera vez por Maudsley, para sujetos con un temperamento cercano a la locura: por Morel, por Legrand, du Saulle y por Chüle como neuróticos hereditarios, por Raggi como neurópatas, y actualmentne por muchos, con una confusión irremediable, como paranoicos” Pareciera que para Lombroso el mattoïde es al loco lo que una cebra un caballo, una especie de categoría intermedia, entre la normalidad y la locura. El mattoïde grafómano representa la variedad más frecuente, nos dice Lombroso: “los mattoïdes tienen la exagerada convicción de su mérito personal, de su propia importancia, y ese tratamiento especial que aporta esa convicción aparece sobre todo en sus escritos más que en sus actos de vida”. En esta categoría de mattoïdes, Lombros incluye magnicidas, profetas doctrinarios, reformadores sociales y científicos. Los caracteriza de prolijos, locura fértil y sobre todo de vanidad.

Como quiera que sea, la escritura de la persona aquejada de enfermedad mental es una vía de comunicación que no lleva más a

un lugar sin retorno, como aquel o aquella que perdida en su propia ciudad, conduce por ciertas carreteras que parecen llevarle a algún camino que conducirá tarde o temprano a una vía que le lleve por fin a casa y sin embargo que aquellas vías han cambiado el sentido, otras terminan sin salida y el camino a casa no existe ya. Conocemos las vías pero su significado se nos hace ajeno. Sin embargo no por ello dejamos incansablemente de transitar sus vías pensando que ellas tiene que estar nuestra capacidad de regresar.

4. LOS DIBUJOS DE LOS NIÑOS

En *Mille Plateaux*, Deleuze y Guattari presentan los conceptos de *espacio liso* y *espacio estriado* como una extensión de las ideas nietzscheanas en torno al ser y el devenir.

Heike Freire en su artículo “La escritura: espacio liso o estriado”, nos señala como, siguiendo a estos autores, el espacio estriado es el lugar de la inmovilidad, de la permanencia, constituido por sujetos y objetos, donde todas las cosas tienen su sitio, donde todo está ordenado y organizado, medido y previsto. Sus estrías son formas que estructuran la materia de manera global y centralizada, desde una perspectiva exclusivamente óptica. El espacio liso, sin embargo, se desarrolla por conexión local, proximidad y yuxtaposición de elementos, en un movimiento permanente, donde la orientación y los puntos de referencia no cesan de cambiar. Más que un espacio homogéneo, el espacio liso es amorfo e informe; por él circulan «intensidades, vientos y ruidos, fuerzas y cualidades táctiles y sonoras como en el desierto, la estepa o los hielos». Es un espacio sensual en lugar de mental. La escritura, nacida en los imperios para satisfacer necesidades de organización y control, pertenecería por entero al espacio estriado: los nómadas, habitantes de espacios lisos, son pueblos sin escritura. No

habría pues, al menos en los orígenes, una escritura lisa junto al arte nómada.

Si los espacios liso y estriado son claramente de naturaleza distinta y pueden considerarse opuestos, también se dan entre ellos relaciones complejas, intercambios y desplazamientos pues, de hecho, «no existen más que por la mezcla de uno en el otro».

Por eso Deleuze, empeñado en deshacer la organicidad de la escritura, en considerarla un flujo, en lugar de un código «un flujo cualquiera, sin ningún privilegio, que entra en relaciones de corriente y contracorriente con otros flujos (...), encontró en los textos de Burroughs, escritos bajo los efectos del peyote, los de Michaux, de Artaud, de Nietzsche... ese desplazamiento de la escritura hacia el espacio liso. Un garabato es algo *sin ningún sentido*, sin valor ni importancia alguna, cuando no se convierte directamente en *feo*, absurdo o ridículo; in-significante, sin significativo ni significado. No es signo de nada, no comunica nada, no señala nada, no indica nada, no tiene forma alguna. Es lo indescifrable: o lo tiramos al cubo de basura o nos quedamos atónitos, sin saber qué hacer ni qué decir. ¿Y si fuera un enigma? El garabato nos trae el doble abismo de lo que no tiene forma ni nombre. Es precisamente esa sima la que vivimos como carencia, vértigo.

Universo sin desplegar, madeja sin afuera, lenguaje enroscado, enrollado sobre sí mismo, sin separación, nos resalta Freire. No es que no tenga sentido, es que todos los sentidos están ahí intactos, sumergidos, en gestación. Si no comunica nada, es tal vez porque se trata de una pura expresión, como la define Giorgio Colli: “un espectáculo sin espectadores, donde no hay escisión entre actor y espectador, ni entre significativo y significado”. Expresión no necesariamente *de alguien*, sin firma ni autoría, sin deseo de conservarlo; ni tampoco de algo, o por lo

menos de algo conocido. Como el arte, “expresión de una expresión”, también en palabras de Colli. Para Rhoda Kellog, lo que se expresa en el garabato no es otra cosa que el sencillo placer del movimiento, la felicidad del desahogo, de la descarga energética.

Un placer táctil, kinestésico, pero también visual, que dura “mientras se produzca una marca, mientras no se gaste el lápiz o se evapore el vaho de la ventana”.

Pero lo propio del garabato es el trazo, el retorno que lleva a nuevas búsquedas y nuevos hallazgos, la aparición de la intencionalidad. Investigando sobre las relaciones entre los seres humanos y los simios, Desmond Morris apunta:

Es delicioso observar el momento del descubrimiento gráfico por un chimpancé o por un niño. Ambos se quedan mirando fijamente la raya, intrigados por la inesperada recompensa visual que les ha proporcionado su acción (MORRIS, 1980).

Una *recompensa visual* que incita a continuar, a repetir otros gestos e inaugura, para cada persona, un lenguaje propio que es también la escritura de una vida. La evolución del dibujo de los niños se concibe tradicionalmente como una progresión, un *ascenso* desde el *descontrol* al control, de la no intencionalidad a la intencionalidad, de lo informe a la forma, de la in-significancia al significado. Una trayectoria que desemboca, al parecer necesariamente, en la representación. El garabato es ya, en sí mismo, re-presentación en el sentido de incorporación, de traer el mundo al cuerpo, de hacer en/con el cuerpo, un mundo, de hacer del mundo un cuerpo. Su mimesis mímica no es digital sino analógica, su expresión no es visual ni mental sino puramente corporal. Al igual que en el juego el gesto (y no la semejanza) determina la elección de un objeto, también en

el garabato prevalece el gesto indicador que el lápiz simplemente fija
¿Fue la escritura en sus orígenes un lenguaje de gestos? Eso parece
sugerir Roy Harris cuando señala:

Si no es necesario que el texto sea un objeto en lugar de un acontecimiento entonces, en principio, no hay razón para que la comunicación gestual no sea considerada una escritura. Aceptar esta hipótesis, sin embargo, pondría toda la historia de la escritura bajo una nueva y desconocida perspectiva; la escritura podría entonces haber precedido al habla en la evolución humana (HARRIS, 1999).

Como el gesto, la escritura se despliega en el espacio, su sustrato formal es espacial más que visual. Sus líneas apelan, además de a la vista, al sentido del tacto, del movimiento, del equilibrio, a la percepción espacial (...). Y es esta cualidad de fijar el gesto en el garabato, la que va a convertirlo en trazo intencional, voluntario y finalmente en dibujo o escritura *convencionales*, en lenguaje cuyo desarrollo acompaña y hace posible la propia evolución intelectual; en asiento del pensamiento y registro de la memoria.

En un momento determinado, que se sitúa también entre los tres y los cuatro años, el trazo del garabato se bifurca, se separa en dos mitades bien diferenciadas. Los niños, probablemente imitando a los adultos, empiezan a distinguir claramente el dibujo de la escritura. Y, una vez más, lo que los discrimina es el gesto, más amplio para el dibujo, corto y apretado para la escritura, como si de una costura o de un hilván se tratara. Estos *garabatos escriturales* adquieren a menudo significados y se configuran como depósito de la memoria para la persona que los ha realizado (aunque continúen siendo incomprensibles para los demás).

Roy Harris cita, por ejemplo, un experimento de Luria en el que se constató este fenómeno:

El término pseudo-escritura podría aplicarse también a la capacidad gráfica presente en algunos niños y demostrada por Luria. Con un lápiz y un papel, un grupo de niños que no sabían leer ni escribir en sentido convencional, hicieron marcas que les permitieron recordar y distinguir oraciones dictadas oralmente (HARRIS, 1999).

y citando a Luria: “lo verificamos y descubrimos que esos garabatos eran en realidad algo más que simples marcas, eran, en cierto sentido, escritura real”. Podríamos señalar que los niños, en un espacio todavía liso, rizomático, heterogéneo, aventuran un acceso a la ley, buscan, en ese mar de significantes, una ecuación mágica que les adhiera a lo simbólico. En ese aprender a navegar, a nadar, buscan las boyas, las balizas que les permitan el acceso a la lengua, a la monolengua y les haga soñar con un instrumento de control que les permita acceder al conocimiento del mundo y de sí mismos.

5. VIVIENDO FUERA DE LA POLIS

Las terapias a través de la expresión ayudan a niños, niñas y adolescentes a comenzar a escribir de nuevo su nombre, para sí y los demás, a cuidar su nombre, y en ese cuidado del nombre que les designa, en esa caligrafía que comienza a representarles y les inscribe en la ley, comienzan a darse existencia a sí mismos, a permitirse existir dentro de un orden que les habían rechazado o que les había expulsado. Atendemos a niñas, a niños que copian palabras en libretas que guardan como tesoros con una finalidad: anclar el mundo en

la escritura para hacerlo suyo, allá donde el mundo parece dejar de reconocerles.

Hay un apartado que es también interesante relacionado con la escritura y tendría que ver con la escritura pública: los graffitis como expresión pública de un yo que sin embargo, repite el esquema del grupo y hace suyo una grafía ajena y estereotipada. Una ley dentro de otra ley que permite a quien la ejerce, sentirse incluido dentro de un sistema que le expulsa. La repetición constante de la grafía en el graffiti, en la pintada, es un tema interesante porque homogeneiza a los componentes del grupo, los arroja en una suerte de sentido de pertenencia y en su desafío al orden impuesto a la vez que paradójicamente, les sume en lo idéntico.

Rutas que se cruzan, espacios lisos frente a la tiranía y el peso de la ley escrita. Quizá, podríamos concluir, que el espacio escrito compartido por los tres, artistas, enfermos y niños, entra en el espacio liso frente al espacio estriado, una suerte de nómada con distintos destinos. Los tres duermen fuera de la polis, pero por distintos motivos: los unos por su continuo desafiar a sus normas, porque han tomado la manta y han decidido dormir más allá de la ley, sabiendo de ésta y eligiendo su destino, exiliados, fuera de una casa que ya no quieren sentir próxima; los enfermos, porque su expulsión, su extranjería no elegida les lleva a llamar inútilmente, una y otra vez, para poder volver a ser instituidos de significado, sin haber podido siquiera tomar la manta que les cobija: desnudos y sin abrigo, expulsados, tratan emulando los significantes, de ser instituidos de nuevo por la ley, buscando palabras que les cobijen de nuevo. Los niños duermen fuera, cuidados por sus mayores, porque son pequeños, pero la polis es ya un lugar común, van aprendiendo sus leyes y trampas y duermen tranquilos apoyados

en almohadas que la polis proporciona, sin saber de un futuro que quizá les vuelva a dejar fuera, y esta vez definitivamente.

En sus difíciles escrituras, de niños, artistas y enfermos palpita, no obstante, el cuerpo que les acoge.

REFERÊNCIAS

DERRIDA, J. El monolingüismo del otro. Escuela de Filosofía Universidad Arcis, 1996.

FREIRE, H. “La escritura, ¿espacio liso o estriado?” en Escritura e Imagen. Madri: Universidad Complutense, 2005, p. 159-178.

DELEUZE, G. Diferencia y repetición. Buenos Aires: Amorrortu.2002.

FOSTER, Hal et. al. Colección Prinzhorn: trazos sobre el bloc Mágico. Barcelona: MACBA, 2011.

HARRIS, Roy. Signos de escritura, Barcelona: Gedisa, 1999.

MORRIS, Desmond. El hombre al desnudo. Barcelona: Ediciones Nauta, 1980

III CAPÍTULO

ARTETERAPIA & ARTES VISUAIS: APROXIMAÇÕES CONTEMPORÂNEAS¹

Robson Xavier da Costa²

1. INTRODUÇÃO: ARTES VISUAIS E ARTETERAPIA

O mundo artístico atual legitima o uso metafórico da palavra “arte” em terapia. A arteterapia é em consequência a instituição que faz da arte uma metáfora, um lugar social onde o indivíduo age “como se” fosse artista (PAÍN, 2009, p. 17).

O conhecimento das artes visuais é central na formação do arteterapeuta, a compreensão da diversidade do conceito de arte em diferentes períodos históricos e as possibilidades da utilização da arte contemporânea como recurso para a *práxis* no *setting* arteterapêutico podem ser vistos como diferenciais na atuação do arteterapeuta³. Considerando que inúmeros arteterapeutas no Brasil são profissionais emergentes dos cursos das áreas de Saúde e Psicologia se faz necessário que os cursos de formação e especialização em arteterapia fomentem o conhecimento sobre o universo das artes visuais e de outras

1 Originalmente publicado na Revista Cartema, PPGAV UFPB/UFPE, nº 01, Volume 01, 2012.

2 Dr. em Arquitetura e Urbanismo. Líder do GPAMI e do LAVAIS UFPB. Membro da ANPAP e ABCA. Professor do Deptº de Artes Visuais da UFPB.

3 O termo arteterapeuta pode ser substituído pela abreviação ARTT, sigla recomendada no documento intitulado de Carta de Canela (2008), pela diretoria da União Brasileira de Associações de Arteterapia – UBAAT, para designar a profissão do Arteterapeuta.

linguagens artísticas para a sua aplicação coerente no cotidiano do ateliê terapêutico. Discutir como o conhecimento das artes visuais pode contribuir para o aprimoramento da atuação do arteterapeuta pode auxiliar para novos direcionamentos da formação em arteterapia no país.

Para pensarmos no papel da arte na formação do arteterapeuta se faz necessário indagarmos primeiro, qual o conceito de arte veiculado nos cursos de formação/especialização de arteterapeutas no Brasil? Pergunta difícil, que se relaciona com a formação dos professores e dos estudantes desses cursos e a maneira que concebem Arte, diante das inúmeras transformações desse conceito ocorridas ao longo dos séculos, e da ampliação das possibilidades para a produção artística com o advento da Arte Contemporânea, a partir de meados dos anos 1960.

A arteterapia é possível hoje porque a arte libertou-se de toda norma canônica, de toda obrigação que não emane das regras de jogo que o artista inventa. Ela tem uma dívida com essa modalidade da atividade, própria da atividade artística, que lhe permite atuar em nome de uma estética supostamente espontânea na qual a obra se justifica por sua própria existência, conservando sempre as propriedades tradicionais do objeto [artístico]: gratuidade, ausência de utilidade, primado da forma sobre a função (PAÍN, 2009, p. 12).

Se aparentemente já é difícil a compreensão da arte contemporânea para a grande maioria dos estudantes dos cursos de graduação em artes visuais, já que os conceitos se chocam com as crenças arraigadas entre o discurso da arte como beleza, harmonia, criatividade, expressão, que muitos trazem ao ingressar nas universidades, imagine

para os profissionais oriundos de outras áreas de conhecimento não estudam as manifestações artísticas no currículo.

Tanto o professor de artes visuais como o arteterapeuta trabalha diretamente com pessoas e com o conhecimento humano. Enquanto o professor está preocupado com a formação e a construção do conhecimento, o arteterapeuta busca tornar-se um facilitador no processo de autoconhecimento do *artistant*⁴, seja em atendimentos individuais ou em grupo.

Em parte, a ação do arteterapeuta no *setting* terapêutico pode ser comparada ao processo do artista em seu ateliê, ambos lidam com universos de conhecimentos estranhos, que não estão previamente determinados, são formas de saber processadas ao longo do desenvolvimento do trabalho, a descoberta faz parte do processo, tornando a sua atuação interessante e dinâmica.

Tanto a arte contemporânea como a arteterapia negam a existência de modelos pré-determinados para sua produção visual, permitindo aos participantes do processo experimentação e descoberta. Segundo Cocchiarale (2006) “o artista contemporâneo nos convoca para um jogo onde as regras não são lineares, mas desdobradas em redes de relações possíveis ou não de serem desdobradas”.

No ateliê, a falta de conhecimentos artísticos do *artistant* faz com que frequentemente suas representações sejam confusas, feias, violentas, desordenadas ou ingênuas. Todas essas modalidades são consequências da passagem da emoção à tela praticamente sem a mediação de um conhecimento técnico. De fato, a arte contemporânea aceita uma multiplicidade de valores contraditórios, com

⁴ Termo citado por PAÍN, Sarah. Os fundamentos da arteterapia. Trad. Giselle Unti. Petrópolis – RJ: Vozes, 2009. Neste texto utilizamos o mesmo termo para designar o sujeito que se submete ao processo arteterapêutico.

movimentos intempestivos, provocando espanto, riso, angústia ou náusea (PAÍN, 2009, p. 15).

Se o processo arteterapêutico é uma permanente experimentação, uma exigência para a prática do arteterapeuta é que ele não pode ser regido por nenhum tipo específico de modelo prévio, todos os estilos e concepções de produções visuais podem ser utilizados no ateliê, desde que sejam significados ao longo do caminho.

Na arteterapia, fruição e interação são centrais, para dar significado às imagens criadas e observadas pelo *artistant*, que deve interagir dialogar e manipular as imagens para que possa reconhecer-se no processo de produção visual. Eventualmente essas imagens podem ser mediadas pelas palavras, a explicação oral geralmente é posterior à criação e se insere na leitura da imagem.

Se a prática da arteterapia pretende ou se afirma como um processo terapêutico não verbal, porque a necessidade da palavra? Sabemos que muitas vezes a imagem pode chegar a ser inteligível, sua interpretação depende da decifração dos códigos e símbolos, consequentemente, depende da mediação do especialista na leitura, no caso do *setting* arteterapêutico a mediação é realizada pelo arteterapeuta em diálogo com o *artistant*. Nesse processo a imagem passa a ser o objeto transferencial, como a leitura da imagem é ampla e múltipla, os personagens do processo podem tecer leituras diferenciadas, até mesmo opostas, sobre a mesma imagem.

A palavra como interpretação do *artistant* sobre sua produção pode auxiliar a resolução dos conteúdos emergentes nas imagens, compreendido como elemento projetivo. Utilizando a produção e leitura de imagens, a arteterapia facilita o contato entre o arteterapeuta e o *artistant*, o processo pode ser avaliado pela qualidade da interação

visual, a minimização de barreiras simbólicas, a abertura para o onírico, o inconsciente e a utilização do potencial lúdico da produção artística.

No ateliê terapêutico ocorre um processo semelhante a uma curadoria de arte enquanto no museu o curador dispõe de um conjunto de obras que serão selecionadas ou propõem a criação de obras específicas para determinados espaços, o arteterapeuta dispõe no ateliê de imagens que foram ou serão produzidas em um determinado contexto, partindo de consignas definidas ao longo do processo de interação entre *artistant* e terapeuta.

O roteiro crítico ou textos da exposição podem ser comparados ao diálogo ou mesmo à escrita espontânea surgida ao longo do trabalho do arteterapeuta, as exposições ou as imagens podem ser lidas pelos envolvidos no processo, o que ocorre na prática é uma pesquisa plástica formal, perceptiva e expressiva diante das imagens produzidas e/ou observadas pelo grupo ou *artistant*. Segundo Paín:

Reciprocamente, podemos falar que a arteterapia ajuda a compreender a arte contemporânea. O louco pinta sua loucura, o débil mental pinta com a escassez dos seus recursos, e, assim, cada um encontra na atividade artística seu lugar, pois o ateliê apresenta-se como um espaço de tolerância, recebe a todos sem reservas (PAÍN, 2009, p. 19).

Pretendemos analisar a relação entre a ateterapia e as Artes Visuais, principalmente na arte contemporânea, por acreditarmos que os processos híbridos, multiculturais e experimentais da arte atual, têm relação intrínseca com a forma de trabalho do arteterapeuta no seu contexto específico, no ateliê ou *setting* arteterapeutico. Se nossa argumentação tem procedência, cabe aos cursos de formação e

especialização em arteterapia no Brasil investirem de forma equilibrada na inserção de conteúdos e vivências na área de artes visuais em seus currículos, favorecendo a leitura e interpretação das imagens a partir do domínio dos códigos necessários para que a mesma se efetive com qualidade.

O arteterapeuta não é um profissional exclusivo da área de saúde, mas um profissional que deve dominar conhecimentos da área de Arte para aplicar na manutenção do bem estar e da saúde coletiva humana.

Nesse contexto, a arte pode ser um facilitador do contato entre o indivíduo consigo mesmo e com o seu entorno, a partir de conexões com conteúdos latentes do inconsciente coletivo.

2. RELAÇÃO ENTRE ARTE & VIDA

[...] um dos grandes obstáculos para entender a arte contemporânea é o fato de ela ter-se tornado parecida demais com a vida. É como se, num processo de integração entre arte e vida, a arte tivesse doado tanto sangue para a estetização da vida que ela se desestetizou (COCCHIARALE, 2006).

A arte moderna e contemporânea aproximou os objetos do cotidiano do universo artístico, ao ampliar os materiais, as tecnologias utilizáveis e o acesso as interfaces digitais experimentação essa que tem início em 1917 com “A fonte” de Marcell Duchamp (1887-1968), e foi consolidada depois com o advento da Pop Art, com a absorção de temas do cotidiano como Arte, como foi o caso das histórias em quadrinhos, cartazes, outdoors, embalagens de produtos comerciais, entre outras manifestações artísticas, chegando à contemporaneidade

na obra de artistas como o brasileiro Marepe (Santo Antônio de Jesus – 1970) e o indiano Subodh Gupta (Nova Delhi – 1964), ambos lidam com a ressignificação de objetos do cotidiano transformados em trabalhos de arte.

Na arteterapia objetos podem ser significados e resinificados ao longo do processo da produção de imagens, o contato com esses objetos depende da consigna e da demanda do *artistant*. Colagens, *assemblages*, objetos e instalações em composições diversas, no contexto do ateliê arteterapeutico, podem ser fortes aliados no processo, induzindo as memórias latentes e fazendo conexões entre conteúdos conscientes e inconscientes. Cabe ao arteterapeuta aprender a utilizar esses recursos na prática cotidiana.

Uma proposta específica intitulada de Arte da Periferia emergiu para os espaços comerciais de Arte nas últimas décadas, a partir dos circuitos alternativos urbanos, expressões como o grafite, o hip hop, a capoeira, a dança de rua, as pinturas comerciais populares formando um conjunto extenso de imagens.

Essa produção visual é parte integrante da cultura visual contemporânea, que foi incorporada ao circuito de galerias de arte especializadas como “A Choque Cultural” em São Paulo em 2003 e por exposições como a mostra “Estética da Periferia” realizada no Centro Cultural Correios do Rio de Janeiro em 2005 e no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam) no Recife em 2007, essa mostra apresentou um panorama da arquitetura, das artes visuais, da moda/comportamento e do design da periferia dessas cidades brasileiras.

Essas representações artísticas tem sido divulgadas em todo o mundo por artistas como os grafiteiros “os gêmeos” (São Paulo – 1974), que em 22 de maio de 2008, executaram a pintura da fachada da Tate Modern, de Londres, para a exposição *Street Art*.

A inserção nos circuitos comerciais da arte da periferia pode beneficiar o trabalho do arteterapeuta por permitir a ampliação de meios e técnicas expressivas que podem ser aplicadas no *setting*. Ao valorizar o potencial cultural do *artistant* e dos grupos atendidos, o arteterapeuta leva em conta a diversidade cultural de um país continental como o Brasil. O arteterapeuta deve estar atento às informações visuais fornecidas pela malha urbana e pelos indícios do *layout* produzidos pelos próprios *artistants*, presentes no *look* das pessoas e no visual comercial do entorno da instituição.

No processo arteterapeutico a imagem pode ser lida como conteúdo, como parte de um conjunto de variáveis que podem levar a compreensão do sujeito diante dos seus próprios conflitos psíquicos. No mundo contemporâneo a crise do sujeito é um reflexo das inúmeras transformações sociais, econômicas e culturais, oriundas do processo de globalização do capitalismo. As imagens contemporâneas são potencializadas por uma cultura totalizadora de massa, mediada pelas tecnologias da informação e comunicação e banalizadas pelo excesso de informações visuais que nos envolvem no cotidiano. A crise da identidade do sujeito pode ser representada pelo mundo das imagens.

Certamente que ao não ser o *artistant* um artista, a atividade que realiza em nome da arte não é, em absoluto, arte. Na arteterapia, a arte é concebida como uma metáfora, ou melhor, algo que se assemelha à arte, indicada por sua dupla condição: por um lado, aquele que frequenta o ateliê não se compromete com o aprendizado sistemático das regras do ofício, nem com a criação de ideias plásticas cuja coerência estética seja completa e socialmente reconhecida; por outro lado, a arteterapia demanda da arte um serviço útil. Este serviço terapêutico constitui a própria definição de

arte, projetando simultaneamente sobre o paciente a tensão contraditória inerente à possibilidade de cura (PAÍN, 2009, p. 12).

A ação do arteterapeuta deve se pautar em uma conduta transdisciplinar e multicultural, sua prática aberta e acolhedora, deve estar acima das diferenças e mapear a possibilidade das habilidades individuais e coletivas para aprimorar o ser humano na busca da harmonia pessoal e coletiva.

O arteterapeuta deve ser um profissional atualizado com as possibilidades da tecnologia de seu momento histórico, para que as mesmas sejam úteis no cotidiano do ateliê, mediando relações entre as pessoas. Utilizando também a pintura, o desenho ou a gravura tecnologias consideradas tradicionais. No ateliê arteterapêutico técnicas tradicionais e atuais podem e devem dialogar favorecendo o desenvolvimento do cuidado com o processo pessoal do *artistant*.

O paradigma duchampiano com o ready-made aliado ao objet trouvé surrealista podem ser considerados os primeiros experimentos com a absorção dos objetos do cotidiano para o universo da produção de imagens. Essas experimentações geram frutos, artistas contemporâneos continuam se apropriando de objetos para suas produções visuais.

Na verdade a fragmentação e o excesso da produção industrial um dos principais problemas urbanos do século XXI, a produção de imagens passou a incorporar todos os tipos de materiais, a imagem passou a ser fruto da montagem, da organização de objetos em novos formatos, por que criar novas imagens se o mundo já está cheio delas? Essa relação dos artistas com os objetos passou a ser comum na arte contemporânea.

A natureza humana e a arte estão em processo de permanente de transformação, essa mudança contínua permite que os indivíduos se reconstruam emocional e psiquicamente mesmo diante de grandes perdas ou conflitos emocionais a Arte pode ser um meio de mediar esse processo, favorecendo o contato com o que há de mais íntimo do ser humano, o potencial simbólico.

Por meio da arteterapia o sujeito pode reconstruir sua própria história após tomar contato com suas imagens interiores, pode ser capaz de dialogar com sua sombra e complexos, para aprender a conviver com potencialidades e fraquezas.

A arteterapia possibilita que o indivíduo seja o artista e seu arteterapeuta o crítico, o que produz e aquele que analisa a produção. Se a palavra Krisis do grego separar, distinguir, escolher, julgar, pode ser aplicada ao julgamento crítico em arte, também pode ser aplicada à leitura das imagens realizadas pelo arteterapeuta no setting. Julgar a produção visual, separando, distinguindo e escolhendo o que nas imagens são símbolos importantes.

Como em toda crítica de imagens a imparcialidade é desejada, o olhar do artista pode estar contaminado pelos seus desejos egóicos, nesse momento entra a figura do arteterapeuta para intermediar a situação e apresentar um olhar externo ao processo. O arteterapeuta tem que desempenhar com alteridade e isenção sua atuação nesse momento, sem necessidade de especificar avaliações sobre as imagens e o processo terapêutico, apenas mediando à relação contra transferencial entre a imagem e o artistant.

O que podemos inferir dessas relações citadas é que a produção no ateliê arteterapeutico não objetiva produzir Arte, mas potencialmente pode vir a ser, como é o caso do trabalho dos internos do Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro, do ateliê de

terapia ocupacional parte integrante hoje do Museu de Imagens do Inconsciente, onde internos esquizofrênicos, pacientes da Dr^a. Nise da Silveira tornaram-se artistas conhecidos em todo o mundo, devido à qualidade visual das suas obras e na Colônia Juliano Moreira, hoje Museu de Arte Contemporânea Arthur Bispo do Rosário, no Rio de Janeiro, onde surgiu a figura emblemática do Bispo do Rosário.

Embora o objetivo da arteterapia não seja a formação de artistas, é possível que o processo de desbloqueio criativo possibilitado pela prática da arteterapia desencadeie o potencial criativo de alguns indivíduos e estes possam revelar suas habilidades artísticas. O processo arteterapêutico pode ser aplicado a qualquer ser humano, em qualquer idade, desde que se respeitem os limites e potencialidades dos envolvidos. Cabe também ressaltar que é fundamental para o arteterapeuta trabalhar em uma equipe multidisciplinar, com profissionais de áreas afins, acompanhando o mesmo artista, para que a visão da totalidade sobre o estado de saúde da pessoa atendida seja resguardada.

3. ARTE: INVENÇÃO OU CONCEITO

A arte contemporânea instituiu o conceito como elemento central na prática artística, o artista tornou-se novamente um profissional da elaboração do projeto (tal qual o artista renascentista), pensar sobre o processo e elabora-lo como uma ideia coerente e de significado complexo passou a ser uma necessidade do artista contemporâneo.

É a partir da arte contemporânea que se pode falar da encarnação de ideias, embora no sentido “subjetivo” e singular do termo: cada obra apresenta-se como uma ideia que se representa

por si mesma, de maneira tal que, nela, ser e representação coincidem. A tarefa terapêutica muda de foco quando abandona a hipótese de uma prioridade temporal da ideia sobre sua representação circunstancial. O importante é a emergência de uma ideia plástica no sujeito que não seja nem anterior ao gesto de realizá-la nem pré-fabricada, mas elaborada à medida que a obra é realizada (PAÍN, 2009, p.13).

A incorporação da apropriação de elementos de outras imagens na criação artística contemporânea aproximou as artes visuais da citação literária, as referências passaram a ser utilizadas como fontes possíveis para a criação, como atestam trabalhos de artistas como na obra *Las Meninas* (1957) de Pablo Picasso ao reler a obra-prima *Las Meninas* (1656) de Diego de Velásquez, ou como o conjunto da obra de Vick Muniz, que costuma buscar referências visuais em obras de arte para compor a base de suas releituras fotográficas.

A possibilidade de fazer referências visuais, pastiche e paródia a obras existentes pode ser um processo útil no setting terapêutico, possibilitando ao *artistant* buscar referências simbólicas em imagens já conhecidas e significá-las em outro contexto, a criação pode ser mediada pela apropriação dessas imagens.

O artista contemporâneo também recorre ao uso de serviços de terceiros para a execução de suas obras, contratando técnicos para o desenvolvimento de etapas específicas do projeto artístico. A terceirização da execução do fazer artístico passou a ser parte integrante do processo, o artista não é necessariamente aquele que coloca a mão na massa, é o mentor de um projeto elaborado do qual o executor pode ser um habilidoso artesão.

Arte e projeto artístico se confundem, podendo ser incluída num processo de linha de montagem como desejava Andy Warhol em sua famosa casa Factory, sua residência ateliê na East 47th Street, Manhattan, Nova York, onde residiu a partir de 1963. Nesse ateliê coletivo, vários trabalhos projetados pelo artista eram executados pelos aprendizes, que residiam e trabalhavam nesse espaço, a partir de fotografias em Polaroides realizadas pelo artista. A Factory foi um bem sucedido espaço experimental de arte, por onde transitaram os mais importantes artistas e intelectuais americanos nos anos 1960.

A partir da Factory a arte contemporânea passou a incorporar os elementos das novas tecnologias na execução e na elaboração dos projetos artísticos, cada vez mais o artista aproxima-se de um cientista experimental, como demonstra as experimentações da Bioart¹. Podemos pressentir uma forte tendência da experimentação biônica da Arte que almeja aproximar a tecnologia dura (mecânica) da tecnologia mole (biológica) para criação de híbridos.

A arteterapia enquanto processo criativo ainda está distante de incorporações desse porte, já que na maioria das vezes o arteterapeuta lida com materiais e técnicas ainda convencionais, como a pintura, a colagem, a gravura, a escultura, a modelagem, etc. Entre as novas tecnologias incorporadas ao processo arteterapêutico a fotografia e o vídeo são possibilidades bem plausíveis. Incluídas no setting terapêutico inicialmente como registro do processo, passaram a ser incorporadas como meios técnicos expressivos, onde o *artistant* pode manipular máquinas e equipamentos e editar as imagens produzidas.

O efeito dessas produções no processo arteterapêutico pode ser comparado ao uso de técnicas convencionais, com a vantagem de

¹ Prática artística contemporânea que utilize como ferramenta a biotecnologia, manipulação genética e clonagem.

não exigir domínio artístico para a elaboração das imagens, apenas a possibilidade de conhecimento técnico do equipamento, que deve ser mediado pelo terapeuta. Com a popularização do celular, do Ipod e do notebook o contato com a produção das imagens digitais passou a ser incorporado ao cotidiano de grande parte da população, o que facilita o uso e a incorporação desses equipamentos no ateliê arteterapeutico.

Nos ateliês de arte, temos o privilégio de assistir pessoalmente a elaboração de uma obra, acompanhando de perto o exercício dos hábitos motrizes, as buscas, os arrependimentos, as provisões do *artistant*. Por vezes, temos a oportunidade de ver a obra surgir e desaparecer, completar-se e esvaziar-se, obra que é o campo de batalha que se ganha ou se perde (PAÍN, 2009, p. 14).

Para o arteterapeuta o que importa não é a quantidade, nem a qualidade das imagens produzidas, mas o grau de significação pessoal e coletiva das mesmas durante o processo. Devemos considerar que que nem tudo aquilo que vemos pode ser considerado imagem, a imagem requer um grau de relação mais intensa entre quem observa e aquilo que se vê, para ser imagem um motivo tem que ser somado a um conceito.

O conceito tem relação com a forma, com a linguagem e com o legado pessoal e coletivo de determinadas produções visuais. Cada imagem está eivada de conceitos e traços culturais específicos, que podem ser mediados ou acessados de acordo com a relação teoria/prática aplicada sobre ela. O processo está intimamente ligado a condução do arteterapeuta para a relação transferencial entre o *artistant* e o objeto visual criado e analisado. Mediação seria a palavra ideal para definir o papel do arteterapeuta no auxílio na significação

das imagens para o desenvolvimento do processo de individuação do *artistant*. Segundo Jaffé:

O que na verdade interessa aos artistas de hoje é a união consciente de sua realidade interior com a realidade do mundo ou da natureza; ou, em última instância, uma nova união de matéria e espírito (s/d, p. 268).

Se considerarmos que vivemos em um mundo fragmentado, complexo e híbrido e que os seres humanos buscam encontrar seus próprios processos de interpretação sobre os fatos psíquicos e naturais, podemos ter ideia da importância do papel do arteterapeuta na construção de novas relações com a vida.

Ao proporcionar espaços de interação coletiva, estimular a contemplação de imagens (algo menosprezado pela sociedade atual, que valoriza o consumo rápido, inclusive da informação visual) criar locais de reflexão para os indivíduos e acompanhar esse processo com um olhar crítico e atendo o arteterapeuta torna-se um profissional que estimula o bem estar coletivo, a reflexão sobre a inserção do ser humano no espaço e sua responsabilidade consigo mesmo, com o outro e com o planeta mediada pela arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esperamos que mapear as relações entre as artes visuais e a arteterapia, possa ser considerado um tema recorrente para a elaboração dos currículos de formação de arteterapeutas no Brasil e no mundo. Não é possível imaginar o arteterapeuta sem conhecimento sólido sobre Artes Visuais, bem como sobre Psicologia; ambas as áreas devem estar contidas nos currículos de arteterapia como componentes centrais da formação.

Uma boa formação em arteterapia deve equilibrar o conhecimento teórico com o prático, possibilitando ao Arteterapeuta vivenciar o fazer artístico e submeter-se a aplicação da teoria em procedimentos concretos a fim de tomar contato com as possibilidades de acontecimentos que porventura venham a ocorrer no setting terapêutico. Para tanto, o domínio de técnicas artísticas é um primeiro passo para a compreensão das dificuldades do *artistant* ao executar qualquer trabalho expressivo, sem esse conhecimento o arteterapeuta não poderá exercer seu papel de facilitador do processo com a desenvoltura necessária.

O arteterapeuta deve estar atento às teorias atuais do domínio da leitura de imagens, para que possa estimular adequadamente o olhar do *artistant* sobre sua produção visual, acompanhando e estabelecendo links entre o processo pessoal do *artistant* e o amplo universo da Arte.

Isso corresponde a necessidade do desenvolvimento da compreensão simbólica do arteterapeuta, processo baseado em intensa leitura, prática contínua e cotidiana sobre a decodificação da simbologia visual. O arteterapeuta deve ser um conhecedor e fruidor das Artes, a frequência a exposições, museus, galerias e ateliês é aprendizagem em processo, que deve fazer parte do *métier* do arteterapeuta, sem a qual ele deixa de lado um leque de conhecimentos indispensáveis para a sua atuação profissional.

O que apontamos é que o equilíbrio da ação clínica deve ter relação direta com a prática constante do desenvolvimento do potencial criativo do arteterapeuta. Conhecer artes visuais, os artistas, o processo criativo e o meio cultural, permite ao arteterapeuta utilizar essas informações para aprimorar sua práxis.

REFERÊNCIAS

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHOCCHIARALE, Fernando. Quem tem medo da arte contemporânea? Recife: Fundação Joaquim Nabuco - Ed. Massangana, 2006.

JAFFÉ, Anieli. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, Carl Gustav (Org.). O homem e seus símbolos. Trad. Maria Lúcia Pinto. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d, p. 230 a 270.

PAÍN, Sarah. Os fundamentos da arteterapia. Trad. Giselle Unti. Petrópolis - RJ: Vozes, 2009.

PERCURSO EDUCATIVO – isto é arte? E outras 10 perguntas freqüentes. Disponível em: www.itaucultural.org.br. Acesso em: 13 de agosto de 2008.

RAVENA, Silvana Lacrete; SAVIANE, Iraci. História da arte vivenciada e arteterapia: um olhar poético para a história pessoal. In: CIORNAI, Selma (Org.). Percursos em arteterapia. São Paulo: Summus, 2004, p. 297-311.



IV CAPÍTULO

(DES-)ABRIGO – ALGUNS PENSAMENTOS ACERCA DO CONCEITO DE ESPAÇO EM ARTE E TERAPIA

Annika Niemann¹

1. CAVERNAS E INVÓLUCROS

Passeando nestes dias no Tiergarten, um parque extenso no centro de Berlim, e dirigindo o seu olhar não aos caminhos coloridos pelas folhas do Outono, mas em direção das copas das árvores, se “tropeça” aqui e ali em ninhos muito especiais. Deve ser uma ave estranha, que constrói aqui o seu abrigo: construções tortas, feitas de pranchas e tábuas velhas, crescem dos troncos das árvores como abcessos, pegadas em pilares e por baixo da armação do telhado. À volta e na própria “Casa das Culturas do Mundo” - um espaço de exposições moderno, que se dedica à apresentação de arte de todo o mundo - o artista japonês Tadashi Kawamata instalou as suas casas-na-árvore. Fazem parte do programa da exposição “Rasende Heimat”² (“Lar em velocidade”), que convida artistas, escritores e músicos a exprimir o seu comentário artístico em relação à mudança extremamente rápida nas sociedades modernas.

Onde amanhã nada é como hoje, e onde é exigido um máximo de flexibilidade tanto em público como em privado, parece que a casa

1 Arteterapeuta e Curadora. Nasceu em Bielefeld/ Alemanha em 1976. Vive e trabalha como arte-terapeuta, curadora e mediadora de arte em Berlim/Alemanha.

2 08.10.2009 - 10.01.2010, Haus der Kulturen der Welt, Berlim; cf. <http://www.hkw.de>

como lugar estável de retiro é, desde há muito tempo, passado. O mundo entrou em movimento – e não só desde ontem. Globalização, Digitalização, Virtualização e Individualização dissolvem cada vez mais as fronteiras de sempre, a agilidade e a flexibilidade valem como imperativo máximo nesta “nova” cultura de mobilidade. Diversos autores até vêm finalizado o atual “episódio” de sedentarismo que dura há 10.000 anos e o contemplam somente como uma interrupção curta do nomadismo (FLUSSER, 1994).

As arquiteturas transitórias de Kawatama personificam a necessidade humana de proteção e individualidade. Com a sua instalação, o artista cria ninhos de desobediência civil – ou até precursores de um futuro do conceito de habitação, que mais se assemelha ao abrigo sazonal das aves, esses “nômadas dos ares”?

O ocupar (e possuir) o espaço parece apelar a uma necessidade básica humana. O encontrar, conquistar, usar e desenhar o espaço, o marcar, delimitar e orbitar territórios, o abrir e fechar de espaços interiores e exteriores são gestos da nossa experiência quotidiana. Se não temos espaço suficiente para as nossas ações e as nossas ideias, se nos sentimos apertados, se o chão cai debaixo de nossos pés ou se sentimos que não encontramos lugar neste mundo – então essas são genuínas experiências e vivências de espaço, que se dirigem existencialmente ao nosso existir no mundo. Dores espaciais.

2. DIFERENÇA

O espaço aparenta haver desde sempre, sem ele não podemos existir: Nós crescemos protegidos na cavidade quente e suave do útero materno; o nosso corpo forma um espaço interior, coberto por músculos, carne e pele; um “espaço de alma”, uma vida interior, sobre a qual ninguém de fora conhece; uma pele que separa o fora do dentro

e poros que garantem uma troca animada entre as esferas. E nós criamos espaços fora de nós mesmos: espaços de bem-estar, espaços de possibilidades, espaços livres, espaços de trabalho, espaços sociais. Espaço sideral.

Já as crianças pequenas adoram construir cavernas nos quais se podem esconder. Usam estas “cabanas” como um espaço, sobre o qual elas próprias têm controle e que lhes permitem se delimitarem do mundo dos adultos.

O primeiro gesto da criação do espaço descreve o matemático George Spencer Brown na sua obra “Laws of Form” com o apelo: “Draw a distinction!” (BAECKER, 2002). Spencer Brown ilustra o gesto do distinguir, o que torna possível identificar alguma coisa do caos, do ruído, através de uma figura com duas partes: um grampo, que consiste em uma linha separadora vertical, que corta e distingue, que separa o aqui do ali, e uma linha horizontal adjacente, indicadora, que designa e marca um lado, que decide entre o dentro e o fora.

Que nós nos vivenciamos de uma forma totalmente separada (espacialmente) do nosso meio ambiente e, como sujeito, nos diferenciamos de um mundo exterior dos objetos, não é de todo natural. Na tradição do pensamento ocidental, que separa o sujeito do objeto, o espaço é percebido como um “lá fora” e, ao mesmo tempo, o ser humano como separado dele – o nascimento com o corte do cordão umbilical como um “ser lançado” ao mundo dos objetos.

Em termos da psicologia-do-desenvolvimento, a criança se vê inicialmente ligada, como uma com a pessoa de referência e os objetos da sua envolvência. O recém-nascido em primeiro lugar não diferencia “de forma alguma um mundo exterior, que consiste em objetos independentes do sujeito, de um mundo interior ou subjetivo” (PIAGET, 2003, p. 44). Para poder definir esse limite, a criança

primeiro tem que perceber os objetos, o “exterior”; e esta percepção acontece através da ação: transformativo, como Piaget define (PIAGET, 2003) ou performativo, para recorrer ao vocabulário do discurso contemporâneo da arte. “Para perceber os objetos, o sujeito tem que os influenciar e por conseguinte transformá-los: Tem que movê-los, juntá-los, pô-los em relação uns com os outros, desconstruí-los e construí-los de novo.” (Ibid., 43f.). Mas se é necessária a ação e assim o sujeito para criar o espaço, então são espaços, então o mundo exterior é sempre apenas temporário, sempre a fluir, sempre em transição.

3. HABITAR

“Lar é considerado o lugar relativamente permanente, habitação o lugar substituível, mudável. O contrário é correto: se pode substituir o lar ou não ter um, mas sempre se precisa habitar, seja onde for.” (FLUSSER 1994, p. 27). Habitação escreve o filósofo Vilém Flusser¹, é um espaço de proteção, cunhado pelo habitual e o ordinário. Nós nos rodeamos com o habitual (coisas, espaços, formas-de-comportamento e correlações habituais) e só este ambiente habitual garante que o contacto com tudo que não é ordinário, portanto estranho, seja suportável. A habitação constitui, assim, o quadro que fornece segurança, sem o qual não seria possível classificar e até suportar o novo e o estranho permanentemente e ininterruptamente penetrantes: sobraria ruído puro.

Por essa razão, Flusser (Ibid. 1994) formula “(...) sem a proteção do ordinário e do habitual, tudo o que chega é ruído, nada é informação”. E onde só existe ruído, um mar interminável de ruído,

¹ Vilém Flusser (1920-1991), filósofo. Nascido em Praga. emigrou em 1940 para Londres e pouco depois para o Brasil. Ensinou em São Paulo como professor da filosofia da comunicação até 1972, quando regressou para a Europa, onde se instalou na Provença. Na sua obra, *Bodenlos. Eine philosophische Autobiografie* (FLUSSER, 1992), se ocupou extensamente com sua própria experiência de desterro.

nos afundamos no caos, na entropia. Minha casa em Berlim com meus móveis habituais, meu local de leitura habitual à janela, o cheiro habitual e a (des-) ordem habitual na secretária, minha rua habitual, minha padaria, meu café na esquina da rua – tudo isso é habitação e serve para, segundo Flusser, “o suavizar de aventuras e (...) como trampolim em aventuras.” (Ibid. 1994)

Habitação, neste sentido, não significa apenas o apartamento chique em Copacabana, o “loft” generoso no centro de Berlim ou a fazenda em Hollywood – os humanos da idade-da-pedra habitavam em suas cavernas; beduínos habitam em suas tendas; pessoas habitam em barracas improvisadas de cartão e chapa nos morros como no Rio ou (nas mega-cidades asiáticas) lá em cima nos telhados dos arranha-céus; pessoas habitam, sem abrigo, na rua. Igual, qual a forma da habitação: Nós nos criamos um espaço (ao nosso envolto), cujas qualidades conhecemos, cujas coordenadas nós medimos intuitivamente, cujo cheiro, materiais, ruídos são profundamente familiares. Tudo isso nos fornece a segurança (interior) para entrar em contacto com o exterior; para nos movermos.

Assim, habitar não significa necessariamente a ausência literal de movimento, mas antes encontrar um lugar no mundo relativamente estável: “A Terra oferece sempre casa àquele que nela se move, ainda que por vezes desconfortável. Se pessoas podem viajar sem sair do lugar, então podem também estar em casa se movendo de um lado para o outro.” (CASEY *apud* DEAN/MILLAR, 2005, p. 148).

4. ESPAÇO-TEMPO

Seguindo a teoria da relatividade de Einstein, o espaço não é mais um contentor vazio, que contém objetos e esferas, mas “uma estrutura de relação entre corpos, que permanecem em movimento.”

(MASUCH, 2006, p. 87) Assim, o espaço depende sempre da condição de movimento do observador: de como eu (ativamente) me relaciono com o espaço e os outros corpos no espaço.

A percepção tem aqui um papel especial: Definir a própria posição perante um outro pressupõe que nós nos percebemos a nós próprios e em relação a esse outro: a percepção ativa do espaço entremeio. Também se poderia falar de “interesse” (cf. Lat. *inter* - “entre, no meio”, *esse* - “ser/estar”), a empatia e atenção, que damos a uma outra coisa ou pessoa. O desenho do espaço se torna, assim, um trabalho de relacionamento ativo.

Einstein acrescenta uma quarta dimensão às três coordenadas “clássicas” do espaço (cima/baixo, frente/trás, direita/esquerda): é o tempo, que estressa o espaço entre o futuro e o passado, é o tempo que possibilita a ação, o movimento. No espaço-tempo há, segundo Einstein, apenas três áreas claramente distinguíveis a cada observador: 1) o cone-de-luz-futuro, 2) o cone-de-luz-passado, 3) todos os restantes pontos, que estão “espacialmente separados do observador”. Nesta área, não é possível definir futuro nem passado. Einstein: “Um ponto no espaço-tempo é um acontecimento.” (WIKIPEDIA, 20.09.2009)

No conto “A Terceira Margem do Rio” de João Guimarães Rosa (Primeiras Histórias) a relatividade de espaço e tempo se mostra de uma forma poética (e existencial). O pai do narrador-eu embarca numa canoa para – e para sempre – persistir no meio de um rio largo e corrente; nunca chega à outra margem, nunca regressa à margem conhecida. Ele escolhe espaço entremeio como sua residência, como o presente eterno. O narrador-eu é confrontado com a infinidade do rio que, atemporal, já não possui fronteiras, margem, chegada. Sem aquém e sem além. A morte mais solitária, a essência da vida. O barco

se torna metáfora para o lugar, o ponto, o centro de lugar nenhum - o barco: o acontecimento.

5. A MEDIDA HUMANA

Nós nos mexemos como corpo através do espaço-tempo e também apenas conseguimos perceber o espaço através da nossa corporalidade, através os nossos sentidos (cinestético, auditivo, visual, proprioceptivo). Seguindo um conceito de espaço fenomenológico (cf. Merleau-Ponty, 1966), o espaço é sempre uma experiência espacial subjectiva – e o corpo, o nosso espaço corporal, o nosso único ponto de orientação fiável: é “o pivô do mundo”, o veículo do nosso estar no mundo. (MASUCH, 2006, p. 90)

No que respeita à estética (grego *aísthesis* = percepção), se encontram correspondências entre espaço e corpo nas diversas formas de expressão artísticas. Já no ensino indiano antigo existe a analogia do corpo e a arquitetura: assim, um texto antigo do hata-ioga, designa o corpo de “uma casa com uma coluna e 9 portas”. (Fäth, 2007, p. 43) Como ponto de referência fenomenológico, o corpo aparece também em esboços arquitetônicos do início da idade-média. Assim, se orientava a planta das construções sagradas à medida humana (cf. Francesco di Giorgio Martini: Kirchengrundriss nach dem Maß des Menschen (Planta de igreja à medida do ser humano), em: (FÄTH, 2007, p.17). Enquanto na época gótica, se construía a nave central da igreja em tal altura, que se era suposto olhar para cima para Deus (nesse gesto se abrem o peito e o coração), os empreiteiros da época Barroca colocavam a verga das casas-de-deus tão baixa que aquele que entra deveria vergar a sua cabeça diante de Deus.

Neste ponto, seria possível desenvolver uma completa historia da arte do espaço e da estética do espaço, como o descobrimento da

perspectiva renascentista, a sua dissolução na época moderna, na coloração espacial de um Cezanne ou na fragmentação cubista da criação do espaço. Abre-se uma dimensão alargada na arte a partir do meio do século XX, no qual duas formas-de-expressão artísticas colocavam o espaço no centro a partir de uma nova perspectiva: a arte de instalações é uma configuração artística tridimensional, na sua maioria extensa, ligado ao local, e com frequência também referente ao local ou à situação; e a arte de performance como uma ação artística com o (próprio) corpo no espaço. Um artista que junta estas duas formas de arte é Franz Erhard Walther.²

Walther cria esculturas, que exigem e desafiam a cooperação do observador. Entre 1963 e 1969, F. E. Walther desenvolveu a sua obra “I. Werksatz”: uma série de objetos que requerem que o recipiente se aproxime com ação e tenha uma experiência estética com o próprio objeto. O essencial para o artista é a experiência e a medição do espaço pelo recipiente, um se posicionar e se relacionar, o que transforma a recepção num processo de configuração. As obras de Walther são ferramentas, instrumentos, nos quais e através dos quais o observador pode experimentar o espaço – ao se relacionar com o objeto através do seu corpo. As suas construções minimalistas de materiais simples, como sejam madeira e tecido, convidam a serem usadas e experimentadas. Assim, por exemplo, “Elfmeterbahn” (Nº 5, 1. Werksatz) do ano 1964: uma faixa comprida de tecido, com cerca de meio metro de largura, branco e suavemente almofadado, está posto no espaço de exposição, enrolado e bem atado, como um pacote manejável (Figura 1).

² Franz Erhard Walther, artista alemão, nascido em 1939 em Fulda, foi Professor de Escultura na Escola Superior de Belas Artes de Hamburgo até 2005.



Figura 1: F E Walthers „Elfmeterbahn“ (Nr. 5, 1. Werksatz)

O que primeiramente poderia ser tomado como uma forma escultural, finalizada, se revela como um instrumento e meio para a negociação do espaço entremeio (interpessoal): equipada com uma correia-de-pescoço nos seus dois extremos, a faixa de tecido serve para a avaliação visual e tátil da distância entre dois corpos (pessoas). O que, de outra forma, parece como espaço vazio, vácuo, se torna marcado e compreensível através da faixa de onze metros de tecido branco. A que distância se sente bem? Como se configura a “tensão” ou o “relaxamento” no espaço entremeio? (cf. Figura 2)

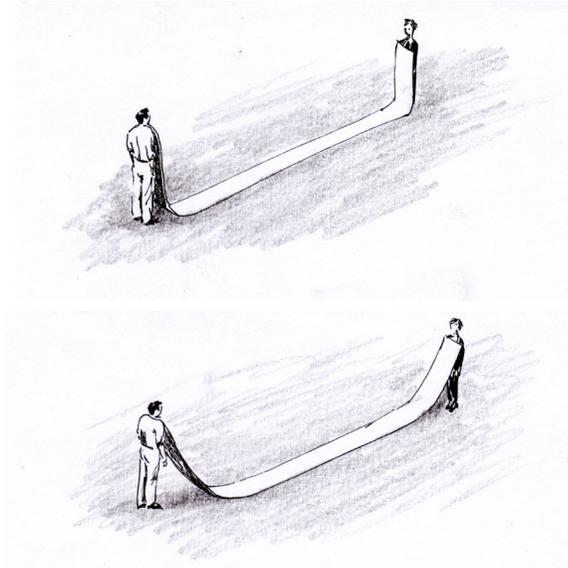


Figura. 2: F E Walthers „Elfmeterbahn“ (Nr. 5, 1. Werksatz,) performativa

Um outro exemplo que o trabalho de relacionamento espacial performativo na obra de Walther fornece “Zeit Stelle Dauer Richtung Bezug” (tempo lugar duração direção relacionamento) (Nº 58. 1. Werksatz): tábuas de madeira folgadamente justapostas formam um “quadro” numa superfície de tecido cor-de-ferrugem; elas separam o chão em dois, alternativamente quatro segmentos espaciais, cujas medidas se orientam nas do corpo humano. (Figura 3). O observador pode vivenciar esteticamente a proximidade e a distância através do seu próprio posicionamento nesta composição – a decisão do observador sobre a sua própria direção (alinhamento) no encadeamento da experiência e a mútua relacionalidade espacial e corporal altera respectivamente o caráter da obra e a experiência que dela se pode adquirir.

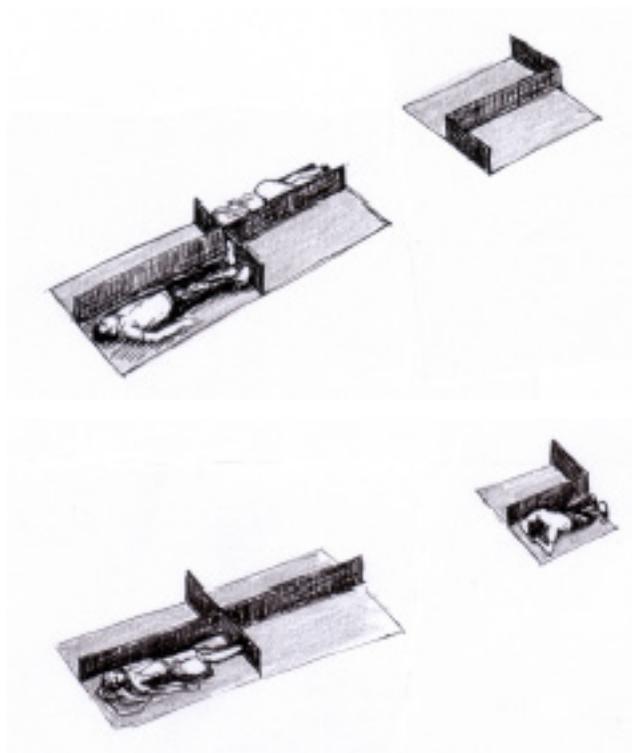


Figura. 3: F. E. Walthers „Zeit Stelle Dauer Richtung Bezug“ (Nr. 58, 1. Werksatz),
performativa

Segundo Walther, a “responsabilidade para aquilo que é originado pelo uso do objeto ‘na arte’, é carregada, em última análise por cada atuante ele próprio e não pelo artista (...), por que a peça (= o trabalho) não é obra, em vez disso a ação pode, desse modo, se tornar obra. Assim, também o significado não está ‘inserido’ (...) nas peças de arte. De facto, tudo recebe o seu significado primeiramente através da forma como o individuo age.” (*apud* LINGNER 1991, p. 6). Walther continua: “A obra não acaba com o processo concreto de ação (...) Essas experiências continuam a trabalhar mais tarde em outras áreas da vida e desenvolvem o seu próprio efeito. Tudo isso faz parte da obra.” (*Ibid.*, p. 7). Um comentário que trás uma luz à dimensão terapêutica da experiência artística.

6. O ESPAÇO INTERMÉDIO

No contexto de trabalho arte-terapêutico, é possível contemplar o espaço, no essencial, em dois níveis: por um lado como um tema sintomático, que é introduzido pelo cliente na terapia como experiência de sofrimento, do qual ele tem esperança e expectativa de alívio - Isso são temas como a proximidade/distância, limites/cruzamento-de/limites, espaço-interior/espaço-exterior, corpo, o sentimento desproteção, a rendição, a ausência de chão debaixo dos pés, etc. A criação de um espaço (de imagem/cor) seguro, uma perspectiva (espacial), o empilhar de um chão firme, o jogo criativo de abrir e fechar, o erguer simbólico de muros, a construção de cavernas (...) podem aqui ser abordagens arteterapêuticas.

Mas a pré-condição para um tal (e, em princípio, de *cada*) aprofundamento arteterapêutico conjunto é a formação de um espaço de relacionamento, que se tece no triângulo entre cliente, terapeuta e obra artística: no espaço intermédio. Esse surge incessante e fluente,

através da ação conjunta no processo entre terapeuta e cliente, entre cliente e obra, entre terapeuta e obra, e nas oscilações finas, que se extraem de cada correlação inequívoca. A tarefa do terapeuta consiste em providenciar e configurar um espaço-livre e um espaço-quente, que para um processo tal, sensível, cria um quadro protegido. “O terapeuta cria um espaço, no qual o paciente pode entrar e chegar *a si próprio*.” (SINAPIUS, 2005, p. 172) Mas este processo de formação de espaço (que, incidentalmente, requer que o terapeuta perceba e trate o próprio espaço como “imagem”) é ele próprio: artístico. Assim, também a arteterapeuta Catherine Hyland Moon contempla os “próprios arredores, nos quais praticamos arteterapia, como obras de arte.” (*apud* FÄTH, 2007, p. 73).

7. EXPEDIÇÃO NO ESPAÇO-TEMPO: UMA PERSPECTIVA

Se olho pela janela, posso contemplar o mundo a partir do meu ambiente familiar e de distância segura e assimilá-lo (percebê-lo). Esta situação lembra de ver televisão. Diferentemente do meu olhar para dentro do aparelho de televisão, a direção contrária é também possível, pela entrada do mundo exterior. Através de luz, que flui através do espaço-interior e permite brilhar as cores, através de ar, que alimenta e torna vivo o meu espaço-interior; mas também através de olhares penetrantes. Através de mosquitos. Através de smogue. Através de barulho.

Ou através de informações. Algumas janelas são tão sutis que não as descobrimos tão facilmente, para não falar em abri-las e fechá-las conscientemente: “Há corrente de ar em casa vindo de todas as direções, os furações dos media atravessam rapidamente, e esta ficou inabitável”, afirma também Flusser (e isso já em: 1994, p. 60). Os cabos telefônicos, linha digital e cabos de televisão, as ondas do aparelho

de rádio e celulares perfuraram desde há muito tempo as paredes e telhados de nossas casas. E o mais tardar com a Web 2.0 já não necessitamos de sair da frente do computador para “visitar” os nossos amigos além mar. Os limites entre o público e o privado se tornam túrbidas, o espaço virtual e real se misturam. Nós nos suspendemos através do espaço-tempo – com conseqüências para o desenvolvimento pessoal e para o nosso estar no mundo, por agora difíceis de prever.

REFERÊNCIAS

BAECKER, Dirk. Niklas Luhmann: Einführung in die Systemtheorie. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme, 2002.

DEAN, Tacita; MILLAR, Jeremy. Art Works: Ort. Hildesheim, 2005.

FÄTH, Reinhold Johann. Designtherapie. Die therapeutische Dimension von Architektur und Design. Dornach, 2007.

FLUSSER, Vilém. Bodenlos. Eine philosophische Autobiografie. Fischer, 1992.

FLUSSER, Vilém. Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus. Köln, 1994.

LINGNER, Michael. Der Kunstentwurf von Franz Erhard Walther – Die Instrumentierung der Imagination. In: Ausstellungskatalog, Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.): Franz Erhard Walther. Werkstücke, Zeichnungen. Stuttgart 1991

MASUCH, Bill. Der offene Raum. HandlungsRäume in Kunst und Kunstvermittlung. In: MASET, Pierangelo; REUTER, Rebecca; STEFFEL, Hagen (Hrsg.): Corporate Difference. Formate der Kunstvermittlung. Lüneburg, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin, 1966.

PIAGET, Jean. Meine Theorie der geistigen Entwicklung. Hrsg. von Reinhard Fatke. Erstausgabe 1970, NY. Weinheim/Basel, 2003.

SINAPIUS, Peter. Therapie als Bild – das Bild als Therapie. Grundlagen einer künstlerischen Therapie. Frankfurt am Main, 2005.

Tradução: Uli Lauerhass e Pedro J. Leitão

Ilustrações: © Annika Niemann

V CAPÍTULO

RELATO - ARTE-EDUCAÇÃO? ARTE-TERAPIA? ARTE-ARTE - ARTES VISUAIS¹

Ana Amália Tavares Bastos Barbosa²

Trabalho que vem sendo realizado na Associação Nosso Sonho, Instituição que visa a inclusão de pessoas com paralisia cerebral à sociedade.

Costuma-se tratar a arte apenas como terapia nesses casos, deixando-se de lado um dos aspectos mais importantes de ensinar arte que é o desenvolvimento cognitivo.

Não descarto o efeito terapêutico do fazer artístico, mas temos que lembrar que a deficiência física não deve ser empecilho para o desenvolvimento cognitivo do indivíduo.

Venho trabalhando com crianças de nove a onze anos, como eu, elas são tetraplégicas, mudas e com déficit visual, mas nem por isso somos incapazes de produzir e expressar o que queremos. Este texto é uma descrição deste trabalho.

1. INCLUSÃO, COGNIÇÃO E ARTE

Essa pesquisa é um tanto quanto autobiográfica, ela surge a partir da minha própria experiência. O artista que sofre uma lesão, e continua seu trabalho.

1 Este texto consiste em um relato da experiência expressiva da autora, por esse motivo não apresenta referências.

2 Arte/Educadora e Artista Visual. Dr^a em Artes pela ECA/USP. Graduada em Artes Visuais pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP/SP), em 1991. Também estudou História da Arte na Texas University at Austin, Design na School of Visual Arts e Litografia na Columbia University em New York/USA.

Por enquanto só tenho perguntas e estou buscando as respostas inicialmente na minha *práxis*. Acreditando na ideia de Gramsh que a teoria é a consciência da prática.

Depois do AVC fiquei “viciada” em computador, penso na tecnologia como uma ferramenta para a pintura. Ela é muito útil caso a lesão seja grave, no meu caso seria menos cansativo e mais rápido criar utilizando o computador, mas facilita algumas coisas, não todas. No caso de crianças elas precisam de um estímulo sensorial “cá entre nós, eu também”.

Todas as minhas atividades docentes atualmente são no sentido de buscar essas respostas. Afinal, meu trabalho como artista depende muito da minha atuação como professora, um alimenta o outro.

Desde o fim de 2007, venho desenvolvendo as atividades da oficina de artes junto a Terapia Ocupacional da Divisão de Medicina de Reabilitação do Hospital das Clínicas, com adultos. Eu preparo um roteiro levo cinco cópias impressas, o professor responsável lê com os alunos, eles tiram dúvidas, pegam o material e começam o trabalho, no final olhamos tudo e comentamos.

Há muito tempo que venho pesquisando a questão da interpretação, de como os outros lêem meus desenhos, hoje em dia me preocupo muito com a leitura do que escrevo, porque dependendo do meu interprete pode ser apenas uma tradução literal. A pessoa que estiver sendo meu intérprete precisa estar em sintonia comigo. Uma tradução interpretativa requer que a pessoa conheça bem o assunto e que ao mesmo tempo em que se coloque, também coloque minhas ideias. Uma vez, nos anos oitenta, eu estava fazendo uma tradução simultânea e esqueci que podia até discordar, mas tinha que traduzir.

Quando retomei o desenho, fiquei impressionada ao ver que tinha aberto um canal para me comunicar com minha filha, que ainda era pequena e, portanto não alfabetizada.



Figura 01 – Desenho Ana Lia - filha da Autora. 2008.



Figura 01 – Desenho Ana Lia - filha da Autora. 2008.

Essa experiência foi essencial quando comecei a trabalhar no início de 2008 com as crianças da Associação Nosso Sonho (crianças tetraplégicas, com déficit visual e paralisia cerebral), porque elas têm que utilizar a linguagem não verbal assim como eu.

2. ASSOCIAÇÃO NOSSO SONHO



Figura 03 – Atividade de pintura na Associação Nosso Sonho. 2008

Em 2008, eu comecei a dar aulas de artes na Associação Nosso Sonho, para um grupo de Educação Infantil. São aproximadamente 5 crianças com idades entre 9 e 11 anos, tetraplégicas, com déficit visual e paralisia cerebral.



Figura 04 – Atividade de pintura na Associação Nosso Sonho. 2008.

A Associação Nosso Sonho é uma instituição filantrópica que visa à inclusão de crianças e jovens com paralisia cerebral (PC), tanto na sociedade como no mercado de trabalho. <http://www.nossosonho.org.br/associacao.html>.



Figura 05 – Atividade de pintura na Associação Nosso Sonho. 2008.

Nesta faixa etária o importante é expor as crianças à arte e propiciar experiências sensoriais. Eu nunca tinha trabalhado com PCs, mas não é muito diferente e o fato de eu também ser tetraplégica nos aproxima.



Figura 06 – Atividade de pintura na Associação Nosso Sonho. 2008.

Resolvi começar pelas cores, e pelo expressionismo abstrato. Depois de conhecer as crianças, e pensei no que a Ana Lia (minha filha) gosta e deve aprender em termos de arte, ela adora tinta e papel colorido (é claro também é pra me imitar), outra coisa da qual ela

gosta é de ouvir a história do artista. Pelo que pude ver não é muito diferente.

Quero ir devagar com eles, vamos começar com a tinta guache (azul, amarelo, vermelho e branco e papel canson A3) a ideia é misturar tinta, com a mão no papel.

2.1 AULA 1 - 26/02/2008

Nesta aula o objetivo é misturar as cores primárias, vermelho e amarelo, para obter uma secundária, o laranja.

2.2 AULA 2 - 04/03/2008

Amarelo + azul = verde

As crianças já sabiam o que ia acontecer, uma aluna já foi logo colocando a mão na tinta.

2.3 AULA 3 - 11/03/2008

Azul + vermelho = roxo

A mesma aluna tava apagadinha, e o outro como sempre curioso, ele segue todo mundo com o olhar, e uma outra foi colocada de bruços no colchão, e em cima da mesa com a Marisa segurando, e pôde trabalhar, ela se deliciou.

2.4 AULA 4 - 18/03/2008

Amarelo + azul + vermelho = marrom

É incrível como a aluna “A” se anima ao me ver, hoje até me chamou pelo nome. A “G” estava no colchão, mas quando percebeu que não ia ganhar tinta, ela se manifestou, e parecia dizer “-Ei! E eu?”

a colocaram na cadeira e ela relaxou e conseguiu trabalhar. O “G” também relaxou e o “A” estava menos desconfiado.

2.5 AULA 5 - 25/03/2008

Expressionismo abstrato

Para esta aula eu preparei um power point, pedi às crianças que mudassem os slides e a Cecília para tecer comentários.

Ficaram todos muito animados para passar os slides, o “G” dava enormes sorrisos, e a “A” parece que se anima tanto que se cansa rápido. A “T” prestou muita atenção, a “G” também participou atentamente.

2.6 AULA 6 - 01/04/2008

Hoje, cada um escolheu sua cor, e fizeram suas produções pessoais.

2.7 AULA 7 - 08/04/2008

Reunião de avaliação

3. SEGUNDO BIMESTRE

3.1 AULA 1

Confecção de uma tabela de cores. Linear, fundo preto e mão como instrumento. Vermelho + amarelo = laranja + branco.

Colocar diferentes quantidades de branco para cada criança e ao final mostrar em ordem do mais escuro para o mais claro.

3.2 AULA 2

Power Point imagens de Philip Guston



Figura 07 – Philip Guston – s/título. Fonte: www.aestheticrealism.org/.../Philip_Guston.html.



3.3 AULA 3

Azul + amarelo = verde + branco.

Pedir às crianças que coloquem em ordem do mais escuro para o mais claro.



Figura 08 – Philip Guston – S/título. Fonte: www.aestheticrealism.org/.../Philip_Guston.html
e Arshile Gorky, Golden Brown, óleo s/tela. Fonte: warrensburg.k12.mo.us/.../curator/ab2d.html.

3.4 AULA 4

Power Point com imagens de Philip Guston e Ashile Gorky

3.5 AULA 5

Azul + vermelho = roxo + branco.

Pedir às crianças que coloquem em ordem do mais claro para o mais esuro.

3.6 AULA 6



Figura 09 – Philip Guston – S/título. Fonte: www.aestheticrealism.org/.../Philip_Guston.html; Arshile Gorky, Golden Brown, óleo s/tela. Fonte: warrensburg.k12.mo.us/.../curator/ab2d.html e Clyfford Still (1904-1980) No. 1 1957 óleo s/tela, 113 x 159. Fonte: abstract-art.com/.../g040a_

Power Point com imagens de Philip Guston, Ashile Gorky e Clyfford Still.

3.7 AULA 7

Azul + vermelho + amarelo = marrom + branco.

Pedir às crianças que dêem uma ordem aos trabalhos que acabaram de fazer.

3.8 AULA 8



Figura 10 – Pinturas das crianças da Associação Nosso Sonho. 2008

Produção pessoal das crianças. 3.9 AULA 9

Produção pessoal.

4. SEGUNDO SEMESTRE

Reflexão Final

Eu sempre me perguntava por que eu faço tanta questão de pintar de forma tradicional sendo que é fisicamente exaustivo, eu só pinto uma vez por semana com a T. O., as vezes levo mais de um mês para terminar um desenho, mas hoje, ao fazer o planejamento do curso para as crianças da “Nosso Sonho”, percebi que apesar de não poder tocar na tinta, eu sinto o cheiro dela, e posso sentir sua textura, temperatura, etc. E é isso que eu quero que as crianças possam sentir. O computador não permite essas sensações, mas facilita muito. Ao mesmo tempo em que acho que as crianças só terão total autonomia

para desenhar se usarem o computador, mas eu também acho que elas têm o direito às experiências sensoriais.

Portanto... Esse semestre vamos trabalhar o corpo como instrumento e suporte, começamos com os pés e foi muito divertido!!!!

VI CAPÍTULO

ARTE TERAPIA: ¿PARA QUE INVESTIGAR?¹

Carlos de Los Ríos Möller²

INTRODUCCIÓN

Como médico psiquiatra que he mantenido un constante ejercicio clínico durante un período no menor de tiempo, gradualmente me fui desplazando al área de la psicoterapia a través del arte o incorporando la *función arteterapéutica* en el proceso psicoterapéutico.

La noción y el campo del arte terapia en sí, fue decantándose también paulatinamente como un instrumento coadyuvante de disminución y suspensión de los psicofármacos.

Formado en el campo científico, el método científico siempre fue una condición *sine qua non*, para demostrar y validar toda hipótesis dada.

Derivado etimológicamente del griego, el término método, implica *camino*, por lo tanto, debemos estar siempre advertidos por cuál y cuantos *caminos* debemos de transitar para demostrar acerca de la utilidad del instrumento a demostrar.

1 Publicado originalmente na Revista Científica de Arteterapia Cores da Vida, nº 07, Ano 12, JAN/JUN 2011. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/150912926/Volume-12>. O texto trata do pensamento livre do autor, dessa maneira não apresenta referências.

2 Médico-Psiquiatra, Psicoarteterapeuta de la Sociedad Atenea de Viña del Mar, Rede Psicoarte, Chile.

Si es en el campo psicofarmacológico, debemos de manejar la psicodinamia y farmacocinética del objeto químico a administrar en el organismo; saber su tiempo de vida media, los efectos adversos secundarios, etc, pero sobre todo, si el paciente experimenta una mejoría de sus síntomas, es decir; una evolución favorable.

2. BUCEANDO EN LAS PROFUNDIDADES

Si desarrollamos un proceso psicoterapeutico con un paciente determinado, el instrumento fundamental es la palabra y su poder de penetrar en las profundidades del inconsciente para hacer consciente el inconsciente, conectarse con psicobiografía, símbolos que aparecen en los sueños; ya sea con la aplicación de la *asociación libre* freudiana o con la técnica de la *imaginación activa* para lograr una respectiva ampliación simbólica junguiana; en este sentido, la palabra va unida a la imagen que vaya surgiendo.

Lo esencial, es que el analizante vaya tomando las riendas de su inconsciente, ya sea quitándole terreno al ello, y desplazándose para una mayor autoconciencia reflexiva en el yo, y/o realizando su proceso de individuación hacia un mayor acercamiento al *si-mismo* para que desarrolle una *función trascendente* adecuada entre los pares de opuestos que estaban en conflicto, y que ocasionaban la sintomatología por la cual consultó.

Con el área del arte terapia, surgen diversos matices a considerar, a la hora de evaluar el proceso llevado a cabo. Ya que el término terapia, entendida como *cuidado* del paciente, debe estar asignado por alguien del campo de la salud mental. Creo que los sesgos que se presentan a la hora de investigar en el campo arteterapéutico, se deben a las deslegitimización del observador o evaluador, por falta de formación clínica respectiva, al menos en el área de la salud mental.

Si bien, en otros campos más comunitarios, de intervención social o de grupo, el monitor arteterapeutico cumple una función mediadora y catalizadora del inconsciente colectivo para asumir diversos símbolos e imágenes que desempeñan un efecto catártico espontáneo, la evaluación individual debe ser asumida por un observador arteterapeutico con formación clínica personal previa.

3. ¿POR QUÉ?

Por la posibilidad tocar un área muy sensible que estaba latente a nivel inconsciente, y la falta de formación adecuada, puede desencadenar un *brote psicótico*, o pasaje al acto, por alguien que no maneje en forma profesional los *vectores de la transferencia* que se fueron dando durante el proceso arteterapeutico.

Cuando se realiza una investigación científica, en general, el instrumento de evaluación debió de haber sido adaptado y ajustado al universo a investigar, previa una muestra representativa de dicho universo.

Las variables dependientes e independientes deben estar muy claras y precisas, para evitar los sesgos respectivos. El marco teórico inicial debe estar muy bien fundamentado con las investigaciones previas llevadas a campo en el área del arte terapia. Tener en cuenta siempre el grupo etario, nivel educativo, sexo, estado civil, ocupación y estado de salud física y mental, son consideraciones que no se pueden soslayar a la hora de plantear la metodología.

Con el arteterapia, ocurre algo específico, la cual se diferencia de las otras disciplinas del campo de la salud, cuando puede ser aplicada a un universo de población que no necesariamente está ubicada en la categoría psicopatológica.

Siendo un campo relativamente reciente, el arte terapia limita con otras profesiones cuando entra en el área hospitalaria, tales como la de terapia ocupacional.

El abanico se podría extender al terreno de las siguientes :

Técnicas expresivas, Psicoplastia, Psicoarte, Terapia a través del Arte, Psicopintura, Psicoterapia a través del arte, y aplicación del arte en Psicoterapia.

Especificar la *orientación epistemológica* del observador, es una factor a considerar a la hora de plantearse una investigación rigurosa en arte terapia.

Aunque siempre se habla de un sentido por el cual se realiza cualquier tipo de investigación, siempre hay que tener presentes las siguientes consideraciones : ¿qué investigar?, ¿cómo investigar?, ¿dónde investigar?, ¿cuándo investigar?; creo que la pregunta de un:¿ para qué investigar? en arte terapia, resulta válida, ya que nos permite plantear el sentido y significado del propósito a llevar a cabo.

En general, son los organismos del estado, ministerios de salud, universidades, fundaciones, etc, que deben financiar los proyectos de mantención de recursos, a quienes hay que demostrarles estadísticamente la utilidad del gasto de recursos respectivos.

Dichos organismos están asesorados por economistas, ingenieros comerciales, estadísticos, médicos salubristas, psicólogos laborales, etc, quienes impugnan o no el financiamiento de los proyectos sustentables a largo plazo.

Por ende, la otra condición fundamental para investigar en arteterapia, es la necesaria constitución de un *equipo multidisciplinario* que maneje las variables cualitativas y cuantitativas generales y específicas del método científico.

¿PARA QUÉ?

Es de esta manera, con la cual podemos fundamentar la importancia de investigar en arte terapia; ¿para qué?, por los siguientes aspectos que me parecen destacados:

1. Porque es una herramienta valiosa para la recuperación humanizada del paciente.
2. Porque permite profundizar el área diagnóstica y terapéutica.
3. Porque se logra ir disminuyendo gradualmente los psicofármacos y por ende evitamos la *robotización* del paciente y la desaparición de los efectos secundarios adversos de los medicamentos.
4. Porque aumenta la recuperación del *si-mismo*, eleva la autoestima, y otorga un estado de bienestar subjetivo y objetivo en las personas y/o pacientes respectivos.



VII CAPÍTULO

“AFETOS ROUBADOS NO TEMPO”: DIÁLOGOS POSSÍVEIS NA CRIAÇÃO DE OFICINAS

Viga Gordilho¹

Conta-se que um jovem pescador do Adriático, servindo-se pela primeira vez de uma rede tecida por sua noiva, trouxe do fundo do mar uma belíssima alga petrificada, conhecida pelos nomes de “renda de Vênus” ou “renda de Sereia”. Ofereceu-a para sua noiva. Passado algum tempo, teve que partir para a guerra; e ela o esperou por longos anos. Um dia em que se achava mais entregue ao pensamento no ausente, seus olhos deram com a bela alga, e maquinalmente teceu os fios de outra rede, terminados por pequenos chumbos, acabando por reproduzir o modelo exato da alga.

A renda assim descoberta se chamou “a *piombini*”, ou “de chumbos”, em breve substituídos pelos bilros.

Por certo que as “rendas de bilros”, mesmo de origem controversa, foram trazidas através do mar pelas mulheres europeias, principalmente as portuguesas, na época do Brasil colônia, assim como outros bordados: crivo, *richelieu*, rendas de almofada, renascença e a de labirinto. Elas têm, sem dúvida, correspondência com os seres

¹ Artista Visual. Com o nome artístico de Viga Gordilho, a pesquisadora possui Graduação em Licenciatura em Desenho e Plástica pela EBA - Escola de Belas Artes da UFBA - Universidade Federal da Bahia (1972-1975).

marinhos, mas também com os desenhos das jóias de procedência moura. Os arabescos, desenhos em volutas, executados em ouro, que por sua vez, unem-se aos confeitados em açúcar, com uma dinâmica filigranada, portanto, geradas a partir da interatividade entre os povos.

É justamente esta interatividade que substancia o projeto “Afetos roubados no tempo”, considerando-se essencialmente que a cultura é viva, dinâmica e entrelaça símbolos, em um processo de transculturação contínua. As culturas oriundas desses entrelaçamentos foram adaptadas a cada região colonizada, transfigurando muitas vezes sua verdadeira matriz genética, étnica, estética, e pasteurizando conceitos.

Sob estas perspectivas, criou-se uma estrutura metodológica na realização de oficinas para execução de pequenas obras denominadas objetos-afeto, como incentivo à participação de artistas e artesãos no supracitado projeto “Afetos roubados no tempo”. Como premissa conceitual, estabeleceu-se que as referidas obras deveriam transladar para uma linguagem plástica a identidade de cada lugar do autor, propiciando assim, o registro da diversidade de materiais e da pluralidade da cultura.

Desse modo, salienta-se que essa proposta foi criada em julho de 2005, durante minha estadia na África do Sul, entre idas e vindas de Nairobi, Johannesburg e Pretória. Nessa oportunidade, junto com a artista e professora da UNISA, Célia de Villiers, teve-se oportunidade de realizar a oficina-matriz para execução dos primeiros objetos. É interessante pontuar que, como as artistas africanas não compreendiam o meu idioma e, muitas vezes, eu não entendia o inglês delas (misturado com o africanês e pronunciado com o sotaque zulu), tinha de expressar com gestos o tamanho máximo do objeto, e transmitir o conceito da identidade pousando a mão direita com o

punho fechado, sobre o coração. Acredita-se que, devido à repetição desse gesto, os objetos africanos têm sempre o formato do coração. É significativo salientar também que as pequenas obras oriundas da África do Sul refletem, na sua construção, o uso constante de materiais cortantes, que ferem ou que furam, como: espinhos, vidro, alfinetes, pregos, presilhas... Essas matérias sinalizaram, para nós, instrumentos de dor, de defesa, mas essencialmente de luta.

Com esta mencionada vivência, constatou-se que na realização de oficinas artísticas é possível instigar pessoas a participar do exercício de valorização da identidade e alteridade (o outro), paralela a criação de artefatos culturais, tendo a poética visual como caminho.

Assim sendo, a percepção do entorno foi o ponto de partida e de referência, a imagem fotográfica a mediadora e a aproximação com o outro, parte integrante do processo. Todos foram elementos coadjuvantes desta experiência, peculiar, inovadora e cheia de desafios, porque o projeto “Afetos” busca o diálogo perceptivo como proposta transformadora.

Como o objeto central deste artigo é a realização das oficinas inseridas ao projeto “Afetos roubados no tempo”, transcrevo aqui as etapas operacionais, para melhor compreensão das ações metodológicas adotadas:

1. META

A criação de objetos-afeto em pequenos formatos, não podendo ultrapassar o tamanho de uma mão fechada: 15 cm x 12 cm e/ou 09 cm de espessura (dimensão máxima). Poderão ser bi ou tridimensionais. Essas dimensões visam a facilitar o transporte e operacionalizar um custo mais reduzido para o envio itinerante da exposição, pois ela irá

peregrinar até completar 730 (trezentos e trinta) objetos. (Término previsto para março de 2009).

As linguagens poderão ser híbridas, mas, oriundas do saber, do fazer e da identidade de cada participante.

2. SENSIBILIZAÇÃO

Pesquisa de campo nos arredores de cada local, buscando materiais expressivos, que se possa trabalhar plasticamente, e que falem da memória singular. A escolha de cada participante é individual, mas deve ser relacionada com matrizes matéricas distintas: fibras, corantes, pigmentos, argilas, água, pedras, madeiras, contas, sucatas, vídeo, fotos, sons, cheiros, sabores etc. entrelaçadas á livre conceitos: sonho, anseios, saudade, lembrança, dor, alegria, fome, sabor etc.

3. OBJETIVOS

3.1 PRINCIPAL

- Criar pequenos objetos-afeto que entrelacem matéria, conceito e memória, de cada local de origem e identidade do autor.

3.2 ESPECÍFICOS

1. Desenvolver a capacidade perceptiva visando propiciar um melhor conhecimento das potencialidades matéricas e conceituais de cada lugar escolhido.
2. Explorar plasticamente o potencial intrínseco a cada material escolhido com ações distintas como: rasgar, furar, pintar, dissolver, costurar, fotografar, filmar, gravar, tecer, queimar...

3. 3. Criar objetos em pequenos formatos, entrelaçando a material e a memória de cada região, com a memória do autor.
4. 4. Desenvolver o pensamento visual paralelo a conceituação da obra.
5. Valorizar a memória cultural de cada território do participante.

4. OPERALIZAÇÃO

1. Divisão do grupo (máximo 30 pessoas), em três núcleos de trabalho, em local disponível, para conhecimento dos participantes e catalogação do material recolhido

2. Conceituação do material, criando perguntas contextualizadas com o próprio local:

Exemplificações: Qual é o material que você escolheu que pode guardar a memória cultural do seu lugar?

O material que você selecionou fala da sua identidade?

Que cor é a sua memória? Qual é a forma do seu afeto? O que “roubaram” da sua região?

Qual o material escolhido que simboliza seu “objeto-afeto”?

Dos materiais coletados, quais os que oferecem essas distintas características?

Dureza X fragilidade (Seixos rolados, folhas...).

Textura X superfície lisa (sementes distintas, conchas, raspas de couro ...)

Propriedades de transparências (Papel celofane, resinas de árvores, cartilagens de animais, clara de ovo, cera de abelha, plástico, acetatos...).

Flexibilidade e mobilidade (bambu, arame, fibras...)

Reprodutividade (gravura, fotografias...)

3. Construção dos objetos relacionados com cada identidade cultural, atendendo as percepções colhidas no entorno.

4. Demonstração do potencial intrínseco de cada material utilizado e discussão dos aspectos simbólicos evidenciados nas pequenas obras.

5. INTEGRAÇÃO/AVALIAÇÃO

Apresentação das peças criadas pelos participantes para anexar o náilon e efetuar o preenchimento das etiquetas visando promover à identificação das mesmas.

Observa-se que cada etiqueta tem um formato padrão (3x9cm), confeccionada em papel cartão branco, de forma a propiciar um movimento giratório (colocar um ilhós prata) e para permitir a leitura em ambos os lados. Nela inserir os seguintes dados:

Frente – Conceito sobre a obra realizada (Frase, palavra ou outra qualquer expressão gráfica), escrita na língua de origem do artista.

Verso – Nome (ou pseudônimo), e-mail e (ou) endereço completo, incluindo CEP, TEL, FAX (Opcional), em letra de forma.

Notas:

Salienta-se que o envio e a entrega da peça atesta a aceitação de a mesma ser exposta, fotografada e publicada em quaisquer meios de divulgação e registro.

O objeto não será devolvido, pois objetiva-se que o projeto, na sua totalidade, seja doado à Universidade Nacional da África do Sul (UNISA) e lá permaneça como acervo.

Foi sob este formato de oficina que retornei ao Brasil e continuei a realização de outras oficinas e palestras para divulgar o projeto, buscando os territórios centrais do Brasil em Mato Grosso, Goiás, cidades do nordeste como Recife, Maceió, João Pessoa, e o sul do país, São Paulo, para propiciar o encontro de outras matrizes culturais, a utilização de distintos materiais e conceitos singulares na confecção de possíveis objetos-afeto.

Paralelamente a essas ações, apresentou-se o projeto ao colegiado da Pós Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e o mesmo foi aprovado como Atividade de Pesquisa e Extensão da UFBA. Sob essa oficialização, pôde-se, então, acentuar o contato institucional com artistas pesquisadores de outras Universidades brasileiras, de diversos países da América Latina e da Europa.

Assim, o projeto foi se multiplicando e recebendo gradativamente o apoio de outros artistas os quais foram denominados de co-curadores.

É significativo registrar que nesse processo de expansão, contou-se essencialmente, com a valiosa colaboração da artista pernambucana, Suzana Azevedo, que abraçou o projeto ainda na sua gênese, e da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Em paralelo, aglutinou-se o apoio de Maristela Ribeiro (Feira de Santana/BA), Ana Gláfira (Maceió/Alagoas), Josefina Gonçalves (Parnaíba), Sandra Kemper (Brasília/DF), Mauro Musante (Rosário/Argentina), Gema Hoyas Frontera (Valencia/Espanha), Sophie Laconte (Paris/

França), Mirtes Martins de Oliveira e Luciane Guará (São Paulo/SP), Robson Xavier (João Pessoa, PB) e a colaboração incondicional do Diretor do Instituto americano SACATAR, Taylor Horne, o qual propiciou o contato com artistas do oriente.

Foram sob essas reflexões que o projeto de pesquisa Afetos roubados no tempo foi concebido com o objetivo de convidar 730 (setecentos e trinta) artistas e artesãos para criarem pequenas obras que serão distribuídas formatando respectivamente 365 pares.

Assim sendo, nesses três anos de pesquisa, 703 (setecentos e três) peças foram recebidas de várias países do mundo, Brasil, Argentina, Colômbia, Bolívia, Guatemala, França, Espanha, França, Estados Unidos, Índia, Espanha, Japão, China e África do Sul e estão em processo e formatação de pares a cada mostra realizada.

Salienta-se que para aproximação destes pares são observados o conceito e o material empregado, muitas vezes criando analogias e outras estabelecendo antagonismos.

É interessante destacar que os objetos oriundos da Argentina conceituam a busca da liberdade, ou em forma de prisão ou em forma de desejo, quase sempre representado com asas. O recorte do feminino foi também observado em algumas obras, especialmente nas peças criadas pelos artistas bolivianos. O objeto oriundo de Cuba denota o desejo de comunicação com a identidade do lugar, a ausência da terra de origem e a saudade de entes queridos. Por outro lado, as peças oriundas do Nordeste têm características bem distintas e plurais.

Os objetos-afeto estão em processo de catalogação, em fichas apropriadas, com o apoio da monitora voluntária Neila Maciel, egressa da EBA/UFBA, de estudantes da Graduação e da Pós e de três bolsistas PIBIC, Rose Sales (2005), Cibelle Moraes (2006/07) e Vitor (2008)

e, essencialmente, do impecável trabalho dos monitores locais, que acompanham e documentam o projeto em sua itinerância.

É interessante registrar ainda que a primeira mostra foi inaugurada no Ateliê do pátio do Goethe Institut, em Salvador (BA), em 18 de novembro de 2005, contando, na abertura, com 60 objetos e, no final do período de exposição (21 de dezembro), com 120 peças. Portanto, no processo expositivo, dobrou-se o número de participantes. Nesta primeira montagem, a curadoria expôs os supracitados objetos em arcos de ferro e paredes, dispostos em 12 (doze) grupos, denominados pelos meses do ano, escritos em giz em totens de ferro. Também é significativo destacar que os meses foram escritos com giz, porque a conceituação dos referidos meses eram mudadas de acordo com os objetos recebidos, salientando a proposta no seu caráter processual.

Assim sendo, no final dessa primeira mostra, ficaram definidos os seguintes conceitos para cada mês:

JANEIRO: (RE) CORRENTES. Obras criadas com fibras naturais, sementes e que conceituam águas correntes e mato.

FEVEREIRO: (RE) FLUXO. Objetos criados com espelhos, fibras azuis e transparências e que conceituam as águas do mar.

MARÇO: (RE) VELADOS. Obras criadas com fotografias e que conceituam memória de família.

ABRIL: (RE) FEITOS. Obras criadas com apropriação de objetos e que conceituam a reciclagem.

MAIO: (RE) TIROS. Obras criadas em tons de ocre ao preto, com apropriação de objetos e que conceituam a solidão e o isolamento.

JUNHO: (RE) FRESCOS. Obras em tons de vermelho e que conceituam a alegria e o sorriso.

JULHO: (RE) PARTIDOS. Obras criadas com material que corta e que conceitua dor e sofrimento.

AGOSTO: (RE) TOQUES. Obras criadas com fotos de imagens da pele e que conceituam a estesia e o toque.

SETEMBRO: (RE) CONSTRUÇÕES. Obras criadas com apropriação de objetos e que conceituam a moradia.

OUTUBRO: (RE) AÇÕES. Obras criadas com apropriação de partes do corpo e que conceituam a reciclagem.

NOVEMBRO: (RE) CICLOS. Obras criadas com apropriação do círculo, da esfera ou circunferência e que conceituam o movimento.

DEZEMBRO: (RE) POUSOS. Obras criadas com apropriação de objetos que voam e que conceituam a leveza.

A proposta foi então se formatando, observando-se os conceitos atribuídos aos meses, os diálogos análogos ou antagônicos gerados pela aproximação das peças, ou simplesmente percebendo-se suas identidades matérico-conceituais e as matrizes genéticas de cada lugar de origem. Os objetos estão gradativamente encontrando seus pares e sendo dispostos em módulos, formatando uma dupla de artistas que podem dialogar a partir dos itens e conceitos apontados.

Nessa itinerância, busca-se a formatação de 365 (trezentos e sessenta e cinco) MÓDULOS, que correspondam a cada dia do ano, devidamente etiquetados com o nome dos artistas, sua procedência e os conceitos atribuídos às peças.

No período de 15 de março a 26 de abril 2006, o projeto foi mostrado na Galeria Capibaribe da UFPE, incluindo-se mais 80 objetos, em uma montagem totalmente aérea, dialogando com a disposição de mercadorias expostas em feiras livres pernambucanas. De 07 a 30 de junho do mesmo ano, a mostra foi montada no Museu Théo Brandão

da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), conceituada em nichos existentes no Museu, mas predominando também a instalação aérea. Durante a passagem por Maceió, complementou-se a mostra com mais 49 objetos, formatados através de oficinas realizadas no SESC de Maceió.

No mesmo ano, o projeto foi mostrado no espaço cultural Eugénie Villien, da Faculdade Santa Marcelina em São Paulo, de 26 de outubro a 23 de novembro, completando os 365 (trezentos e sessenta e cinco pares), em uma montagem sobre 12 (doze) painéis de madeira.

Em 2007, “Afetos roubados no tempo”, foi contemplado pela CAIXA Cultural de Salvador e foi apresentada mais uma vez ao público baiano, integrando uma oficina oferecida a comunidade e uma montagem, com a publicação de um catálogo ilustrado contendo imagens da itinerância do projeto.

De 18 a 26 de abril de 2008, “Afetos”, integrou a XII FENART-Festival Nacional de Arte em João Pessoa, a convite de Dyógenes Chaves, coordenador de área de Artes Plásticas da FUNESC, com a co-curadoria do Prof. Robson Xavier da UFPB. O projeto foi montado no mezanino I do Espaço Cultural José Lins do Rego, oferecendo ao fruidor uma visibilidade diferenciada das montagens anteriores, devido à amplitude do espaço que o abrigou.

Pretende-se, durante o ano de 2008, enviarmos as imagens dos objetos para todos os integrantes do projeto, para que os mesmos possam conhecer a identidade do autor e constatar o objeto que estará ao lado do seu no supracitado projeto.

Dessa maneira, “Afetos” irá também propiciar o encontro de ARTISTAS, através do diálogo estabelecido pelas obras expostas em pares, porque, como foi mencionado, as imagens serão devolvidas a

cada participante integrante do projeto, através de Documentação fotográfica do MÓDULO e fotocópia da ETIQUETA do artista exposto ao seu lado. Assim, possibilitaremos também uma troca dessas “escutas” sensíveis e a continuidade de comunicação em possíveis diálogos.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- ARGAN, Giulio Carlo. Guia de História da Arte. Trad. M. F. Gonçalves de Azevedo. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.
- GORDILHO, Viga. Terra, homem e signo. Uma criação com pigmentos, corantes e fibras brasileiras. Dissertação de Mestrado em dois volumes: Universo técnico e universo imaginário, Salvador, 1995.
- GORDILHO, Viga. Cantos Contos Contas. Uma trama às Aguas como lugar de passagem. p. 555 Edições, Salvador, 2004.
- LEVÍ – Strauss. C. Tristes Trópicos. Paris: Plon, 1955.
- MAE, Barbosa (Org.) Arte/Educação Contemporânea: Consonâncias internacionais. São Paulo: Cortez, 2005.
- VIDAL, Lux. Grafismo Indígena. Estudos de antropologia estética. Edusp. São Paulo. 1992.
- ZANINI, Walter. História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.
- ZILIO, Carlos. O Nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIII CAPÍTULO

NO TEMPO DOS AFETOS ROUBADOS: EXPERIÊNCIA DE MONTAGEM, MONITORIA E RELAÇÃO PÚBLICO/OBRA COMO EDUCAÇÃO EM ARTES VISUAIS¹

Robson Xavier da Costa²
Rosangela Xavier da Costa³
Jacqueline Alves Carolino⁴

NO TEMPO DOS AFETOS ROUBADOS

Os seres humanos não só produzem objetos, como conseguem estabelecer uma relação de afeto com os mesmos. Os Objetos despertam paixões, cobiça, desejos de todos os tipos, marcam nossa trajetória de vida, eles podem transmitir informações sobre algum acontecimento específico, sobre um ente querido, sobre algo que nos liga simbolicamente a um acontecimento marcado no tempo. Objetos fazem parte da vida humana e ocupam, muitas vezes, lugar de destaque, tornando-se elementos de significação para a vida cotidiana.

Utilizados também como fontes históricas, os objetos são indícios da passagem dos seres humanos sobre a terra, admirados e odiados, perseguidos e esquecidos, eles tem sido produzidos, colecionados, apreciados e destruídos pela civilização humana ao longo

1 Publicado originalmente nos anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP, Salvador, BA, 2009. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/ceav/robson_xavier.pdf.

2 Dr. em Arquitetura e Urbanismo. Líder do GPAMI e do LAVAIS UFPB. Membro da ANPAP e ABCA. Professor do Deptº de Artes Visuais da UFPB.

3 Mestre em Ciência das Religiões UFPB, pesquisadora do GPAMI/UFPB/CNPq.

4 Mestre em Serviço Social UFPB, pesquisadora do GPAMI/UFPB/CNPq.

da História. Além dos objetos utilitários do cotidiano costumamos guardar recordações da infância, pequenas lembranças do que fomos, do que somos e do que pretendemos ser. Historicamente também costumamos destacar alguns objetos como peças raras, expostas cuidadosamente em museus, galerias e casas de cultura. As relações com os objetos denotam possibilidades de apego ou desapego. Nos objetos significativos o material está intrinsecamente relacionado ao emocional.

Relacionar simbolicamente o imaginário dos objetos, sua relação afetiva com a reflexão proposta pela arte contemporânea é uma ideia no mínimo ousada, denota um olhar diferenciado sobre a produção artística, transformada em ação, essa ideia foi capaz de integrar produções artísticas oriundas de todos os continentes para compor uma mostra processual e itinerante sob a efígie de uma mesma temática, Afetos Roubados no Tempo. Artistas contemporâneos e artesãos das Américas, África, Europa e Oriente, relacionados pela linguagem artística, foram cooptados pela Artista Visual e Doutora em Artes Visuais pela ECA/USP, Viga Gordilho, Professora e Ex-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFBA para criar esse projeto.

Viga Gordilho idealizou e tornou-se curadora da Mostra Itinerante e Processual Afetos Roubados no Tempo em 2005, congregando trabalhos de artistas de diferentes partes do mundo, precisamente 730 artistas visuais e artesãos participam da mostra, num total de 365 pares de trabalhos de diversos países. A pesquisa teve início em fevereiro de 2005 durante a estadia da curadora na África do Sul, quando foram criados os primeiros objetos/afeto, no mesmo ano, a artista continuou a pesquisa incluindo os referenciais da arte indígena e as fibras naturais coletados nos estados de Mato Grosso e

Goiás. Posteriormente aprovado como projeto de pesquisa do Grupo Matéria, Conceito e Memória em Poéticas Visuais Contemporâneas, credenciado pelo CNPq e ligado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), teve a primeira mostra realizada no Ateliê do pátio do *Goethe Institut*, em Salvador, Bahia, no ano de 2005. Em 2006, o projeto foi exposto na Galeria Capibaribe da UFPE, no Recife, Pernambuco; no Museu Théo Brandão da UFAL, em Maceió, Alagoas e no Espaço Cultural *Eugénie Villien*, da Faculdade Santa Marcelina em São Paulo.

No ano de 2007 o projeto foi aprovado pela Caixa Cultural de Salvador e realizado novamente nessa cidade. Em 2008 a mostra chegou a João Pessoa para participar do XII FENART⁵ com o copatrocínio do Grupo de Pesquisa em Arteterapia e Educação em Artes Visuais (GPAEAV) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e seguirá posteriormente para a UPV, Valência (espanha) e par a UNISA, Pretória (África do Sul).

A mostra tem como proposta promover a integração multicultural de artistas de diferentes países e culturas, por meio do diálogo entre suas obras, relativas a objetos/afetos produzidos em situações distintas, agrupados pelo olhar atento da curadoria. Viga Gordilho objetivada “(...) o registro da diversidade de materiais e da pluralidade de conceitos relacionados com o ‘tempo’ (não linear) de cada lugar de origem do autor, conseqüentemente, a identidade inserida em cada um deles” (2007, p. 111).

A partir da primeira mostra, realizada em Salvador no *Goethe Institut*, foram definidos doze conceitos para a montagem equivalentes

5 O Festival Nacional de Arte (FENART) é realizado pelo Governo do Estado da Paraíba, no Espaço Cultural José Lins do Rego, na cidade de João Pessoa, congregando diversificadas manifestações artísticas (Música, Artes Visuais, Artes Cênicas) com artistas de todo o país.

aos doze meses do ano, passando a agrupar os objetos/afetos de acordo com suas características. Janeiro - (re)correntes; Fevereiro - (re)fluxo; março - (re)velados; abril - (re)feitos; maio - (re)tiros; junho (re)frescos; julho - (re)partidos; agosto (re)toques; setembro - (re)construções; outubro - (re)ações; novembro - (re)ciclos; dezembro - (re)pousos.

Ao longo das diversas montagens a mostra foi se configurando a partir dos conceitos da curadoria e do agrupamento de pares de objetos/afetos, organizados de acordo com a possibilidade de diálogo entre as peças expostas. Segundo Gordilho

Os objetos foram gradativamente encontrando seus pares e sendo dispostos em módulos com pares, formatando uma dupla de artistas que pudessem dialogar a partir dos itens e conceitos apontados. (...) buscou-se a formatação de 365 (...) MÓDULOS, que correspondessem a cada dia do ano, devidamente etiquetados com o nome dos artistas, sua procedência e os conceitos atribuídos às peças (2007, p. 116).

Em João Pessoa, a mostra continuou seguindo os preceitos da curadoria original, anteriormente citados, e foi exposta no mezanino I do Espaço Cultural José Lins do Rego, contando com a visita de um público heterogêneo e numeroso, tendo sido organizada pelo grupo de Monitores/Voluntários do Grupo de Pesquisa em Arteterapia e Educação em Artes Visuais da UFPB, sob co-curadoria do Prof. Robson Xavier.

1. AFETOS EM JOÃO PESSOA

Em abril de 2008 os objetos/afetos desembarcaram em João Pessoa, para participar do XII FENART, as caixas foram acolhidas

pelos monitores/voluntários do Grupo de Pesquisa em Arteterapia e Educação em Artes Visuais (GPAEAV), responsáveis para viabilizar a exposição itinerante e processual. Coube também aos monitores, a incumbência de montagem e desmontagem da exposição e a monitoria junto ao público.

Nessa edição do FENART a área de artes visuais contou com a mostra Panorama da Cerâmica Artística – contando com a participação dos artistas Rosilda Sá e Chico Ferreira, além dos artesãos do Programa Paraíba em Suas Mãos; a Mostra Achados e Perdidos, do artista paraibano, radicado na França, Luiz Barroso; a Mostra Digital de fotografia e vídeo; e a Mostra Afetos Roubados no Tempo, montada como a primeira parte da exposição, em um local aberto, amplo e com cobertura metálica, espaço físico destinado a grandes mostras e exposições, o que facilitou a organização das ilhas com os trabalhos, que foram expostos em forma de móveis. Trata-se de um espaço amplo, regular, sem colunas, com boa iluminação (embora panorâmica), com o teto suficientemente alto. O local foi apropriado para a proposta dessa mostra, oferecendo uma visibilidade diferenciada das montagens anteriores, devido à amplitude do local.

A ideia da montagem partiu da própria curadora, todos os objetos-afetos foram suspensos com nylon em um círculo de metal, permitindo visibilidade do objeto de todos os ângulos, ao todo foram doze círculos, correspondentes aos doze meses do ano, na mostra de João Pessoa, os móveis foram dispostos em quatro colunas com três móveis cada, no piso abaixo de cada móvel foi colocada a identificação do conceito equivalente aquele mês.

Cada trabalho exposto era acompanhado de uma etiqueta contendo informações sobre os artistas e um pequeno texto sobre o trabalho exposto, um exemplo disso é o trabalho intitulado “Anima”

(figura 01), de autoria do artista Robson Xavier, acompanhada do seguinte texto: “anima: meu afeto com as figuras femininas presentes em minha vida, tem a forma de bruxinhas de pano entrelaçadas, abraçadas, essas bonecas produzidas na cidade de Esperança – Paraíba – lembram os abundantes retalhos de tecidos espalhados na alfaiataria do meu falecido pai, informações visuais presentes na minha formação e roubadas pelo tempo.” A peça é composta por dois pares de bonecos de tecido (um par de figuras masculinas e um par de figuras femininas) unidas e abraçadas.



Figura 01 – Robson Xavier – Anima. Acrílica sobre bonecos de tecido, 2008. Foto: Jack Carolino.

Na mostra realizada em João Pessoa foram acrescentados trabalhos de autoria de oito artistas, Robson Xavier, Suellen Virgínia, Jack Carolino, Denise Costa, Davi Quirino, Rosilda Sá, Ana Emília Antas e Roberto Martins. Descreveremos a seguir três dos objetos acrescentados na mostra a partir de uma adaptação da ficha de apresentação do trabalho proposta por Gordilho no artigo “Afetos

roubados no tempo uma reflexão matérica e conceitual sobre alguns objetos artísticos criados por artistas latinos, inseridos em um projeto processual e itinerante” (2007, p. 111-132).

2.1 FIGURA 02

AUTOR(A): Jack Carolino

PROCEDÊNCIA: João Pessoa – Paraíba - Brasil

CONCEITO: (RE)POUSOS - Dezembro

FOTOGRAFIA: Jack Carolino

CONCEITO DO AUTOR

“Ser moralmente livre é estar liberto de todos os afetos que lhe foram roubados.”

DESCRIÇÃO FÍSICA

Pote de cerâmica, pássaro de palha natural e cordão de agave.

IMAGEM



2.2 FIGURA 03

AUTOR: David Quirino

CONCEITO: (RE)CICLOS - NOVEMBRO

FOTOGRAFIA: David Quirino

CONCEITO DO AUTOR: Vestígios de uma antiga civilização perdida na câmara do tempo

DESCRIÇÃO FÍSICA

Tubo plástico transparente, contendo uma xilogravura com símbolos do Ingá.

IMAGEM



2.3 FIGURA 04

AUTOR(A): Ana Emília Antas

CONCEITO: (RE)AÇÕES - OUTUBRO



Figura 01. Vista geral da mostra em João Pessoa. Foto: Jack Carolino, 24/04/2008.

FOTOGRAFIA: Jack Carolino

DESCRIÇÃO FÍSICA

Pote de vidro pintado, contendo papéis coloridos, borboleta de nylon e cordão.

IMAGEM



2. RELAÇÃO PÚBLICO/OBRA

A facilidade de acesso tátil aos objetos/afetos levou o público a uma interação efetiva com as peças expostas, o ato de observação das obras foi substituído pela possibilidade do toque. O expectador pode desenvolver uma interação direta com os trabalhos, desvendando as minúcias das concepções dos artistas, um dos méritos da mostra foi possibilitar a percepção visual integral do objeto.

A aproximação entre obra e expectador foi o elemento diferencial da mostra em relação às outras exposições que dividiram o mesmo espaço expositivo. A mostra instiga o público tornando-o co-autor do processo de criação e compreensão do objeto de arte. “O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar” (OSTROWER, 1987, p. 09).

Cada trabalho exposto com seu estilo característico possibilitou o diálogo com o público, proporcionando recordações, emoções, expressão de ideias e sentimentos, racionalizando conhecimentos, trazendo lembranças e transmitindo sentimentos diversos por meio da arte. Como afirma uma das monitoras “- fiquei encantada com a exposição, me senti totalmente inserida nela, achei a mostra um tanto provocadora, um processo criativo muito vivo na memória de cada artista” – J.C.

Segundo Barbosa: “Arte/Educação é a mediação entre arte e público e o ensino de arte é o compromisso com continuidade e/ou com currículo quer seja formal ou informal” (BARBOSA, 2005, p. 98), desta forma, compreendemos que a ação desenvolvida configurou-se como Arte/Educação.

Os visitantes puderam perceber o significado de cada objeto exposto a partir das imagens e dos textos que acompanham a maioria dos objetos/afeto. Ao tocar as peças o público demonstrava um maior envolvimento com os objetos, cada peça exposta tinha poder próprio de comunicação. Portanto a identificação acontecia de forma direta, por meio das cores, das formas, do uso de materiais diversos, aguçando a imaginação do público.

Face a face com esse material, tocando, sentindo, imaginando e deixando as impressões fluírem, o público muitas vezes foi acometido de sensações de estranhamento ou familiaridade para cada objeto/afeto examinado. Crianças chegaram a passar horas brincando na exposição, demonstrando uma forte tendência lúdica na montagem. Fatos ou recordações foram re-memorados como elementos motivadores da interação entre o objeto/afeto e o público.

A arte como linguagem aguçadora dos sentidos transmite significados que não podem ser transmitidos por meio de nenhum outro tipo de linguagem, tal como a discursiva ou científica. Dentre as artes, as visuais, tendo a imagem como matéria-prima, tornam possível a visualização de quem somos, de onde estamos e de como sentimos (BARBOSA, 2005, p. 99).

Nesses objetos expressivos encontramos inúmeras formas simbólicas que emocionavam o público presente, registramos depoimentos de pessoas que se arrepiavam e outras que voltavam várias vezes para ver a exposição com mais tempo. Nos trabalhos da mostra nos deparamos com símbolos diversos sendo possível identificar reações conscientes e inconscientes entre os monitores e o público, que segundo Jung,

Um símbolo não traz explicações; impulsiona para além de si mesmo na direção de um sentido ainda distante, inapreensível, obscuramente pressentido e que nenhuma palavra de língua falada poderia exprimir de maneira satisfatória (*apud* SILVEIRA, 1971).

Na “Mostra Afetos Roubados no Tempo” realizada em João Pessoa, identificamos a presença de elementos visuais com forte carga emotiva capazes de estimular vivências específicas ligadas à memória, a afetividade e a simbologia individuais e coletivas, promovendo o diálogo entre arte, o público e os monitores envolvidos no processo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A versão da Mostra Afetos Roubados no Tempo realizada em João Pessoa, pode ser considerada uma possibilidade de integração entre os alunos da Habilitação em Artes Plásticas do curso de Licenciatura em Educação Artística da UFPB, com o processo e divulgação do pensamento artístico multicultural, processual e itinerante e uma iniciação a pesquisa com imagens.

Acreditamos que experiências de montagem e curadoria, como a relatada nesse artigo, possibilitam desencadear o processo de ensino-aprendizagem em artes visuais, permitindo a confrontação entre teoria e prática e o contato direto com a complexidade e experimentação da arte contemporânea. Segundo Cattani,

no momento contemporâneo, constata-se que a arte é campo de experimentação no qual todos os cruzamentos entre passado e presente, manualidade e tecnologia, materiais, suportes e formas diversas se tornam possíveis (2007, p. 25).

Imbuída dessa possibilidade de experimentação em arte essa experiência fez parte das ações do Grupo de Pesquisa em Arteterapia e Educação em Artes Visuais (GPAEAV) da UFPB, como forma de estimular a participação dos alunos pesquisadores em eventos da área e ampliar os espaços de formação em artes visuais disponíveis na cidade de João Pessoa, a partir de uma compreensão ampla e plural da pesquisa com educação em artes visuais.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.

CATTANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

GORDILHO, Viga. Afetos roubados no tempo uma reflexão matérica e conceitual sobre alguns objetos artísticos criados por artistas latinos, inseridos em um projeto processual e itinerante. In: *Revista Cultura Visual: arte e história na América Latina*. Salvador: UFBA/EBA/PPGAV, 2007, p. 111 a 135.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

SILVEIRA, Nise da. *Jung Vida e Obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1971.



IX CAPÍTULO

IMAGENS DO CORAÇÃO NOS “AFETOS ROUBADOS NO TEMPO”

Jacqueline Alves Carolino¹

Ana Emilia Antas²

David Querino³

INTRODUÇÃO

Esse artigo tem como foco a análise do diálogo entre a imagem e o público durante a Mostra Afetos Roubados no Tempo, quando da sua montagem em João Pessoa, Paraíba, Brasil. Essa mostra foi idealizada pela artista e professora Viga Gordilho da UFBA, concebendo uma ação processual e itinerante que foi capaz de integrar produções artísticas de variados continentes (América, África, Europa e Oriente) sob uma mesma temática relacionada na linguagem simbólica do imaginário.

O objetivo deste trabalho é traçar uma análise das representações de imagens do coração presentes na mostra Afetos Roubados no Tempo a partir do conceito de arquétipo proposto por Jung (2000), visando à identificação dos elementos míticos e arquetípicos presentes nessas imagens.

Em termos metodológicos, nos propomos estudar a simbologia da forma do coração nas obras expostas na mostra, a partir de diferentes

1 Mestre em Serviço Social UFPB, pesquisadora do GPAMI/UFPB/CNPq.

2 Arteterapeuta e Arquiteta pela UFPB.

3 Arteterapeuta e Artista Visual pela UFPB.

concepções visuais propostas por artistas de diversos continentes, utilizando uma base material múltipla e diversificadas imagens de coração.

1. AFETOS ROUBADOS E INTERAÇÃO COM O PÚBLICO

A exposição permite a interação direta do expectador com o objeto exposto. Todos os objetos-afetos são suspensos com nylon, permitindo visibilidade do objeto em todos os ângulos. O expectador desenvolve uma total intimidade com os trabalhos, desvendando as minúcias materiais das obras, a percepção estética também é tátil. As obras têm como referências sonhos, lembranças, histórias, fantasias, enfim, um afeto existencial que foi furtado no tempo. A aproximação entre obra e expectador provoca, instiga, desperta os diversos sentidos humanos.

À medida que o observador vai tocando nos objetos, lendo os pequenos textos, os afetos passam também a ser seus, se eram perdidos ou roubados no tempo agora alguém os encontrou, alguém se identificou. A partir do toque o objeto/afeto torna-se significativo.

O público geralmente apresenta várias reações e sensações a partir do contato com os objetos-afeto. A primeira impressão que se tem é de um conjunto de objetos expostos à venda, ou “recicláveis”, mas na verdade, são obras que utilizam materiais diversos, a partir do conceito de transformação dos próprios materiais, organizado pela curadora de forma a montar ilhas temáticas. A curadora configurou os objetos divididos em doze móveis, representando os doze meses do ano, denominado-os de: “(Re) Correntes – Janeiro, (Re) Fluxos – Fevereiro, (Re) Velados – Março, (Re) eitos – Abril, (Re) Tiros – Maio, (Re) Frescos – Junho, (Re) Partidos – Julho, (Re) Toques - Agosto,

(Re) Construções - Setembro, (Re) Ações - Outubro, (Re) Ciclos - Novembro, (Re) Pousos - Dezembro”.

Esse tipo de mostra convida o espectador a refletir sobre, a participar, ou seja, a interagir com a criação artística. Para entender a criação contemporânea é preciso a compreensão mínima da idealização e do contexto da sua produção. Torna-se necessário entender também qual a simbologia dos elementos ou objetos expostos.

Nesse contexto, o nome da obra não é apenas um título para identificá-la, e sim uma forma de relacioná-la diretamente com uma identidade, seja pessoal ou coletiva. Geralmente o visitante que chega a uma exposição como essa, dialoga com as imagens expostas e a partir do diálogo pode tomar contato com a sua autoimagem.

Para analisarmos a exposição levaremos em consideração a visão de Urrutigaray quando afirma: “para entendermos uma imagem resultante de uma composição, são necessários três modos de análise: o objetivo, o formal e o subjetivo” (2003, p.99).

As técnicas expressivas em si trazem possibilidades que favorecem a vivência das emoções, dos sentimentos e sensações traduzidas através das – formas – criações artísticas (objetos expostos). Em uma mostra como essa é importante um espaço que permita a construção de criações subjetivas, como parte da interação público/obra.

Em João Pessoa, A exposição teve grande repercussão tanto para o público visitante como nos meios de comunicação, causando, em alguns, identificação e admiração, em outros, polêmica no que diz respeito ao sentido e valor dos objetos enquanto arte. É praticamente impossível diante de quase 365 pares de objetos, que um não faça ou tenha um sentido para com o público, ou não mexa com o consciente e/ou inconsciente (JUNG, 1994).

A Mostra processual itinerante Afetos Roubados no Tempo, durante sua estadia em João Pessoa - PB, em abril de 2008, contava com cerca de 630 objetos-afetos, aproximadamente 1/3 dos objetos, cerca de 197, possuem formato de coração.

2. A SIMBOLOGIA DOS OBJETOS/AFETOS

Segundo OLIVEIRA, CAMPOS e BORGES (2004), o afeto é um mecanismo biológico motivacional, constituído pela transição ou pela passagem vivida, que produz reações corporais diferentes em cada individuo, a percepção destas reações é a experiência do prazer ou desprazer. Ou seja, os afetos fazem parte do processo de definição da individualidade de cada pessoa.

Os Objetos-afeto são simbólicos, cada um fala de uma qualidade diferente dessas imagens, emana pura energia, representando locais e variadas vivencias. Tratando de temas variados tais como: a proteção, o amor, o sucesso, a pureza, a superação de obstáculos e a sabedoria.

Os referidos objetos, em sua maioria, são complementados e identificados por uma ficha, contendo o nome do artista, o título da obra, o local de origem e uma frase ou um pequeno texto. Existe uma relação intrínseca entre as obras e os textos escritos que as acompanham. A imagem é uma representação visual do afeto perdido e o texto escrito é uma representação verbal do mesmo, ambos são componentes simbólicos de uma única forma de expressão. Esse diálogo entre linguagens descreve frustrações, alegrias, divertimentos, problemas, pesadelos, sonhos, relacionamentos, medos, dores, emoções variadas representadas na concepção do objeto exposto.

As inúmeras representações do coração presentes na mostra expressam aspectos conscientes e visuais do objeto, como também

elementos implícitos latentes como algo representativo do afeto vivido, concretizações de emoções vividas.

Podemos afirmar que na mostra os artistas procuram expressar prioritariamente suas emoções por meio de imagens do coração. O coração, nesse caso, é visualmente um símbolo concreto de elementos do inconsciente coletivo desses artistas e conseqüentemente consegue atingir as emoções do público que toma contato com as obras.

O magnetismo da representação de imagens do coração leva o público a experimentar os níveis mais profundos de contato com seus próprios afetos/roubados.

Segundo Lowen (1990), a ligação entre o amor e o coração é muito mais do que simbólica: é real. As emoções reprimidas e mágoas psíquicas profundas podem de fato enrijecer o coração, assim, a energia emocional aprisionada pode *literalmente* contrair o coração.

As forças orgânicas e psíquicas que dão vida ao coração humano são formas de energia que alimentam a força vital (positiva ou negativa) e o potencial criativo do ser humano (PADDISON, 1993, p.16).

3. LEITURA EXPRESSIVA DOS OBJETOS/AFETOS

Selecionamos quatro distintos objetos/afeto da mostra Afetos Roubados no Tempo, com a finalidade de analisar o diálogo entre os textos escritos, nas fichas, com as imagens. Logo de início constatamos que, o contexto em que os objetos foram apresentados na mostra demonstra que uma mesma forma geral pode expressar concepções diferentes de mundo. Paixão, liberdade, exclusão social e religiosa, questões de discriminação de gênero, são elementos presentes nas imagens estudadas (ver figura 01).



Figura 01. Vista geral da mostra em João Pessoa. Foto: Jack Carolino, 24/04/2008

Na figura 02, o objeto foi confeccionado com continhas vermelhas translúcidas que, percorrem a forma tridimensional em diversas linhas horizontais, uma abaixo da outra. Possuem linhas verticais ou arestas onde se acham presas aos ganchos ou iscas de anzóis. Tem cerca de 15cm e uma pequena abertura em uma das faces, fazendo alusão a uma porta aberta, em seu interior há uma minúscula pena.

Ganchos pescam, ferem, prendem. Segundo a autora do objeto, os vários ganchos fazem referencia a diversos afetos. Simbolicamente os anzóis ferem e prendem emoções e relações entre pessoas, ao mesmo tempo, as contas estão cuidadosamente dispostas denotam delicadeza e cuidado. Os sentimentos são opostos e presentes na mesma relação.

As diversas linhas vermelhas fazem lembrar os infinitos vasos e veias que se ligam a este órgão. Uma pena aprisionada lembra uma asa aprisionada, no entanto, a pequena porta da gaiola de contas está aberta. A forma é vazada, permeável, vulnerável, assim como os sentimentos daquele que ama.



“The hooks represent people, that have been and are in my life. They Remain forever attached for to remove them would forever alter my heart.” (Frederiek Werner (R.S.A bed forovien) – 09/12)

Tradução: “Os ganchos representam pessoas, que foram e estão na minha vida. Eles permanecem para sempre ligado para removê-los seria alterar para sempre o meu coração”.

Figura 02. Coração de contas Vermelhas Foto: Jack Carolino, 24/04/2008.

Texto que acompanha a ficha da obra

“The hooks represent people, that have been and are in my life. They Remain forever attached for to remove them would forever alter my heart.” (Frederiek Werner (R.S.A bed forovien) – 09/12)

Tradução: “Os ganchos representam pessoas, que foram e estão na minha vida. Eles permanecem para sempre ligado para removê-los seria alterar para sempre o meu coração”.

Na figura 03, o coração também foi representado vazado, mas seu formato e material nos fazem automaticamente associá-lo a uma

gaiola de pássaros. A relação entre a gaiola, o pássaro e o formato de coração nos remeta a dialética entre o amor, a liberdade e a prisão.



*“Rodea um sueño asombroso,
camino soltando pájaros”*
(Mauro Musante, Rosário
Santa Fé – Argentina -
12/12).

Tradução: “Me rodeia um
sonho incrível, de maneira
soltando pássaros”.

Figura 03. Coração em forma de gaiola Imagem: Jack Carolino, 24/04/2008
Texto que acompanha a ficha da obra

Na figura 03 vemos um objeto/afeto em forma de coração criado na África, país onde a exposição originou-se. A imagem trata do tema da exclusão social, e também da figura simbólica do líder Nelson Mandela. O objeto apresenta-se tridimensional e bem fechado, dando ideia de consistência e conforto, à semelhança de uma almofada. O trabalho é artesanal, uma costura manual de feltro, pespontado com linha. O tema central da imagem é a luta da raça negra pela defesa dos ideais de liberdade e respeito pela sua cultura.

Na figura 05, vemos um objeto está sobre uma superfície de madeira, à direita e preso em todos os seus limites, com 07 pregos de cabeça grande. À esquerda, uma foto da mártir Joana D'Arc presa para ser queimada, com braços dos inquisidores preparando a fogueira, colada sobre a superfície de madeira. A foto encontra-se rasgada à esquerda, na parte inferior. Sobre o plano de madeira, do centro para a direita, também na área inferior, encontra-se a frase, *até quando?*

Aqui, a figura do coração parece estar colocada como um símbolo de afeto relacionado a forças repressoras à manifestação da liberdade religiosa e do potencial feminino. O coração *afetado* por objetos que furam pode ser interpretado como uma expressão de dor e destruição de algo sagrado. Um grito de dor, um apelo à justiça.



“Nelson Mandela is the best example, because he shows us, not his love of power but the power of is love.” Angelina Mucavele.

Tradução: “Nelson Mandela é o melhor exemplo, porque ele nos mostra, não o seu amor do poder, mas o poder é o amor”

Figura 04. Coração de feltro com bordado e desenho, “Nelson Mandela”. Foto: Jack Carolino, 24/04/2008 – Texto que acompanha a ficha da obra

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dinamização da mostra Afetos Roubados no Tempo, trouxe para a população de João Pessoa, a possibilidade de contato com obras contemporâneas, recordações e lembranças esquecidas no tempo.

As diversas concepções sobre a forma visual do coração nos objetos/afetos demonstram as infinitas possibilidades da simbolização no trabalho de artes visuais, que permite a experimentação e o contato com o subjetivo humano por meio da arte.

Os objetos/afeto analisados mostram variadas possibilidades de comunicação do símbolo do “coração”, elemento que permite a compreensão da mensagem por indivíduos de culturas diversas.

As imagens analisadas marcam momentos vividos, de recordações, de afetos (positivos e negativos), que foram significativos para seus autores e ganham novos significados para o público. Os objetos/afetos são manifestações do consciente e do inconsciente coletivo, afetando o mundo e sendo afetados por ele.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, A.L. A morte da reflexão. Site Jornal de Poesia – Almandrade. In: A Tarde, 02/04/1999, caderno Cultural, Disponível em: <http://www.poesia-creativa.it/antonioverdeandrade.htm>. Acesso em: 03/06/2008.

EGLER, Tâmara T. C. Palavras e Imagem: expressão e apreensão do conhecimento. In: Mauro G. P. LIMA, Jacob Carlos. (Org). Cultura e Subjetividade. João Pessoa - PB: Universitária, 1996.

JUNG, Carl Gustav. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Rio de Janeiro – Petrópolis: Vozes, 2000.

LOWEN, Alexander. Amor, Sexo e seu Coração. São Paulo: Summus Editorial, 1990.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Sociologia da emoção: o Brasil urbano sob a ótica do luto. Petrópolis - RJ: Vozes, 2003.

OLIVEIRA, R. B. CAMPOS, L. M. A. BORGES, H. E. Bases Biológicas das emoções e afetos, sua relação com o processo. Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Laboratório de Sistemas Inteligentes. Disponível em: www.lsi.cefetmg.br/lsi/publicacoes/files/Sbrn2004-3666-Oliveira.pdf. Acesso em: 15/06/2008.

PADDISON, Sara. O poder oculto do coração. Fonte Inesgotável de Inteligência. São Paulo: Cultrix, 1993.

URRUTIGARAY, Maria Cristina. Arteterapia: A transformação pessoal pelas imagens. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Wak, 2004.

VISSELL, Joyce e Barry. A Sabedoria do Coração. São Paulo: Cultrix, 2001.



X CAPÍTULO

TRADIÇÃO E/OU (CON)TRADIÇÃO: UM OLHAR SOBRE JUAZEIRO DO NORTE

Ana Cláudia Lopes de Assunção¹

Olhar Juazeiro do Norte e buscar construir uma narrativa histórica recorrendo às representações visuais do Padre Cícero é o grande desafio deste estudo. O termo narrativa é usado para compreender que “são manifestações orais, escritas, sonoras e visuais que se organizam a partir de uma sucessão de episódios ou ocorrências de interesse humano que integram uma mesma ação” (MARTINS, 2009. p. 33).

As visualidades são construídas e compartilhadas social e culturalmente. A sociedade interfere nas produções visuais cotidianas, tanto quanto estas visualidades influenciam nas práticas sociais. Trata-se de um processo contínuo em constante transformação. Analisar as visualidades de Juazeiro do Norte é refletir sobre sua construção cultural e suas relações de saber e poder no passado e presente, tendo estas imagens como matéria prima da construção narrativa.

Na sociedade contemporânea somos tomados por um arsenal de imagens que nos rodeiam por todos os lados, por intermédio das mídias publicitárias, TV, outdoors, vitrines das lojas, produção artística, e demais modalidades de veiculação de imagens. Faz-se necessário posicionar-se diante destas imagens, não apenas como

¹ Arteterapeuta. Doutora em Artes UFMG e Docente da URCA CE.

consumidores e apreciadores, mas também como agentes críticos e reflexivos contribuindo com a construção ou desconstrução das mesmas. Como nos relata Raimundo Martins que

Na cultura pós-moderna se intensifica a distância entre a riqueza e a amplitude visual e a habilidade ou recursos para compreender essa experiência. A velocidade e o volume de imagens que nos invadem e interpelam diariamente constituem uma espécie de avalanche que nos encharca e nos consome sem que tenhamos tempo para refletir, analisar ou exercer algum tipo de avaliação crítica sobre elas (MARTINS, 2009. p. 34).

Através dos tempos as imagens mostram as maneiras de como se vê determinada sociedade, recorrência de concepções e valores culturais que influenciam nos modos de como o indivíduo interage com estas imagens. Reconhecer em Juazeiro do Norte, uma iconografia de imagens produzidas entorno da figura mítica de Cícero Romão Batista (1844-1934), conhecido como Padre Cícero, representa “mergulhar em subjetivações, ideias e pensamentos que vão além do individual, compondo um retrato de um jeito de pensar coletivo” (BECKER, 2010. p.95).

Quando se menciona o nome da cidade Juazeiro do Norte, logo vem a lembrança de uma imagem, um homem vestido com uma batina preta segurando seu cajado e na cabeça um chapéu com abas largas, ou seja, a figura do Padre Cícero (figura 1). Trata-se de uma personalidade querida na região e seus arredores, aliás, hoje em dia nas várias regiões brasileiras são organizadas verdadeiras caravanas de romeiros em direção à cidade de Juazeiro do Norte. Querer rememorar a construção desta imagem é

como abrir um portal para o passado, pois elas estão de tal forma entranhadas em nosso panorama cotidiano, que se confundem com ele e constituem-se representações de valor, para determinados grupos em determinados espaços, e em determinado tempo, formando significados e produzindo visões de mundo (BECKER, 2010. p. 90).

Através da observação e análise das imagens que expressam a representação deste personagem, presente em quase todos os locais desta cidade e no imaginário do povo, pretende-se buscar uma compreensão da construção destas representações e suas práticas discursivas, através das relações de saber e poder, pois quem detém o conhecimento detém o atributo da representação, sendo assim as imagens podem ser construídas de uma forma crítica ou icônica.



Padre Cícero

1. (CON)TRADIÇÃO: OS MISTÉRIOS DE UM CRESCIMENTO

A cidade de Juazeiro do Norte forma com mais duas cidades, Crato e Barbalha, o chamado Triângulo Crajubar, epicentro sócio-econômico da região do Cariri cearense, região também conhecida como o Oásis do Sertão. Nela também se encontra a Chapada do

Araripe, belo e espaçoso vale de peculiar beleza, com suas nascentes de água mineral e exuberantes fauna e flora.

Trata-se de um lugar de características culturais místicas, que guarda estreita relação com as mais ricas manifestações e buscas dos seres humanos ao encontro de desvelar os mistérios do desconhecido. Universo propício a pesquisas detalhadas quanto aos modos de seu povo manifestar o inconsciente coletivo por meio das artes visuais, do artesanato, rituais, danças, literatura oral e religiosidade fervorosa (LACERDA, 2010).

Este caráter místico presente na cidade de Juazeiro do Norte, que ainda hoje é um mistério a ser desvendado, origina-se de uma prática religiosa popular, típica da região, devida ao culto ao imaginário da população sertaneja, que mescla crenças e mitos das mais antigas tradições indígenas e lusitanas, como as “práticas medievais de autoflagelação dos corpos”, o “culto aos santos protetores”, a crença em caiporas e lobisomens, aparição de almas, benzedeiras que tanto rezam com a ajuda de rosários como utilizam patuás e folhas de pinhão-roxo. Este “universo mental dos sertões” gera “uma devoção permeada de livres reinterpretações da fé católica” (NETO, 2009, p. 34 - 33). Esta mistura de crenças e tradições entre fantasia e realidade ainda hoje é refletida nas manifestações culturais da região.

Em meio a este catolicismo caboclo é que Cícero Romão Batista (1844-1934) nasceu e cresceu, tornando-se o pároco do pequeno vilarejo em 1872, hoje transformado na cidade de Juazeiro do Norte. O vilarejo possuía apenas duas ruas e um comércio que pouco tinha a oferecer a seus habitantes, quando Padre Cícero se fixa como pároco do lugar, manifestando grande desvelo pela população

e promovendo a expansão e emancipação do pequeno lugarejo, este adquire independência da cidade vizinha, o Crato.

O Padre Cícero foi um personagem polêmico e fascinante que conquistou a região com seu carisma e seus feitos. Polêmico por não seguir as rígidas regras eclesiais da instituição católica, sendo visto pelo clero como um rebelde e mistificador. Figura fascinante para seus fiéis devotos que, hoje, espalhados pelo Brasil, já o reconhecem como santo e curador de suas dores e angústias, antes mesmo que sua canonização venha ser aprovada pela instituição católica. O testemunho de fé do povo consagra a vida do sacerdote.

Cícero Romão Batista era um homem inteligente, que procurava trazer orientação do bem viver ao povo sertanejo. Sabia dar bons conselhos às pessoas que o procuravam, orientando-as em relação às decisões de coisas que iriam fazer na vida, como a compra de um terreno, iniciar um negócio... Tudo quanto era importante era perguntado ao sacerdote sobre a melhor forma de fazer. Em consideração ao grau de pobreza da população que ali encontrava, quase nunca cobrava pelos atos que ministrava como batismo, casamento, crisma e missa. Foi assim que ele se apegou a este povo, renunciando a elite e seus luxos, dispondo-se a viver uma prática sertaneja pastoril junto aos menos favorecidos. Com isto, conquistou populações adjacentes que vinham a Juazeiro do Norte em busca de conforto, cuidados e orientações.

No século XIX, teve início à tradição cultivada por seus fiéis que devocionalmente em romarias, em verdadeiras peregrinações, vêm à cidade em demonstração de carinho, fé e culto a esta personalidade cristã que tanta dedicação prestou à região. Desde então, os romeiros seguem um roteiro da fé pelas ruas da cidade de Juazeiro do Norte. O roteiro da fé é composto por locais onde viveu o “Padim Ciço”, que acendem a lembrança de sua trajetória, servindo

também de abrigo para os objetos trazidos pelos romeiros, representando as graças que dizem ter alcançado. Na Colina do Horto, se encontra a estátua do sacerdote com 27 metros de altura, uma das mais altas estátuas cristãs erguidas em concreto na América Latina. Neste local, as pessoas também podem visitar o Museu Vivo do Padre Cícero, com imagens de pessoas em tamanho natural, modeladas em cera, que remontam acontecimentos importantes da vida do sacerdote.



Estátua de Padre Cícero, Juazeiro do Norte, 2008

Na figura 2 vemos a estátua de Padre Cícero em postura de austeridade representando o personagem num tamanho monumental em demonstração de superioridade ou espiritualidade. Nesta outra imagem (figura 3) o sacerdote esta com a mão sob a cabeça do romeiro numa atitude de benção. Mesmo não estando presente fisicamente a representação de suas bênçãos continuam de forma simbólica, curiosamente as pessoas gostam de serem fotografadas neste ângulo, tornou-se uma tradição e também uma forma de comércio, todo romeiro que se preze tem uma foto com as bênçãos de seu “Padim”.

Fotógrafos populares ficam aguardando os fiéis para vender suas fotos, e estes levarem uma recordação do “Padim”, eternizando este momento de benção e alegrias. Em tempos de romarias fotógrafos

profissionais e populares do mundo inteiro aproximam-se de Juazeiro do Norte para documentar este fenômeno. Incentivados pelo Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB) e o Serviço Social do Comércio (SESC), locais em que a população da cidade tem acesso à sua própria cultura e também ao diálogo com outras culturas, onde são organizados encontros e exposições dos registros fotográficos realizados durante as romarias. Uma produção riquíssima da representação cultural local.

O Museu Vivo do Padre Cícero também é chamado de Casa dos Milagres, por ser o local onde são colocados os mais variados e inusitados objetos, fotografias e os ex-votos (figura 4), que são peças esculpidas ou modeladas em madeira, gesso ou cera, reproduzindo partes do corpo humano, que representam o local da enfermidade que foi curada, segundo os fiéis, pelo “Padim”. Como se pode observar nas imagens abaixo (figura 5 e 6), vemos um apanhado de fotografias dispostas nas paredes da Casa dos Milagres, que não seguem nenhum padrão estético, pois sua intenção é representar as cicatrizes das marcas feridas da vida ou até mesmo o fim dela. Nestas fotografias estão os registros de defuntos em meio a retratos em tamanho 3x4, junto a mechas de cabelos e a imagens de animais. Esteticamente, percebe-se uma exacerbação de elementos reunidos num mesmo espaço, uma visualidade instigante e surreal, que se mescla à característica cultural do local. Esta exacerbação de coisas também está presente na estética das ruas da cidade, um aglomerado de casas e lojas que se fundem com o trânsito caótico e suas calçadas povoadas de transeuntes.



Ex-votos da Casa dos Milagres, Juazeiro do Norte, 2008.



Fotografias representando as graças alcançadas, Casa dos Milagres, Juazeiro do Norte, 2008.

A Casa dos Milagres tornou-se também um local de forte atração turística, pela excentricidade e criatividade dos objetos ali deixados, testemunhando as graças alcançadas, uma variedade muito grande de coisas que são utilizadas para materializar as conquistas dos seguidores do sacerdote.

No centro da cidade, temos ainda alguns locais que fazem parte do roteiro da fé. Entre eles, a casa em que morou Padre Cícero, onde estão reconstituídas as dependências de sua morada, com seus objetos de uso pessoal. Temos o centro comercial e as casas nordestinas que, em geral, possuem em suas fachadas uma imagem do tão venerado “Padim Ciço” (figura 7).



Fachada do shopping e Orelhão público, Juazeiro do Norte, 2008.

Nesta imagem, o sacerdote está em pose de receptividade à comunicação com as pessoas, relembrando um de seus atos de aconselhamento e pregações. Localizada em frente ao shopping da cidade, causa um impacto aos visitantes, pois a repetição da imagem de padre Cícero em praticamente todos os locais do comércio faz com que aproxime os fiéis de seu tão venerado “Padim Ciço”, e estes

aproveitam para desfrutar das ofertas comerciais. Outro ícone que aparece com evidencia pela cidade são os elementos que compõem a visualidade do personagem o chapéu e o cajado, servem de adorno aos orelhões da cidade, o cajado sendo o suporte do telefone e o chapéu o abrigo (figura 8).

Em torno do culto popular à personalidade do sacerdote católico, Juazeiro do Norte cresceu e se desenvolveu, tornando-se assim um empório comercial, um parque industrial de pólo turístico vicejante, sendo considerado um dos maiores centros de religiosidade popular da América Latina, a principal cidade da região do Cariri. Dando graças pelo seu crescimento e desenvolvimento ao fervor dos fiéis em manter esta tradição e/ou (con) tradição de romarias em louvar ao padre Cícero Romão Batista. Tradição pela sua origem na crença fervorosa ao culto ao Padre Cícero, o qual se tornou hoje num ícone, representante desta crença que atrai milhões de pessoas. Percebe-se que esta tradição se funde com uma comercialização mistificada das imagens representativas do sacerdote que identificamos aqui como uma contradição. Contradição entre a tradição e a comercialização, o que se iniciou num sentido de busca pelo trabalho religioso, se tornou numa mercantilização entorno da imagem do Padre Cícero.

Pela cidade de Juazeiro do Norte circulam centenas de milhares de pessoas, entre devotos, estudiosos, pesquisadores e até mesmo curiosos, em busca de conhecer os mistérios e encantamentos desta cidade. São oferecidos os serviços comerciais, turísticos e culturais aos visitantes, para suprir suas necessidades mais básicas como hospedagem, alimentação, transporte, lazer e informações de que dispõem ao longo de suas estadias, ampliando assim seus repertórios culturais. A cidade vive uma troca entre culturas, originando assim

uma cultura de características heterogêneas, miscigenando hábitos, costumes e valores.

Vale destacar aqui alguns curiosos produtos que são vendidos como souvenirs, quinquilharias e até mesmo medicamentos alternativos que, contendo a emblemática imagem do patriarca dos romeiros, prometem a cura de todos os males. Distribuídos pelas barraquinhas que estão instaladas no percurso do roteiro da fé, encontramos curiosas esculturas clássicas representando a imagem do Padre Cícero, com uma inscrição em sua base: “*Made in China*”.

Um jovem comerciante chinês, Jony Wang Kai, foi quem descobriu o filão. Manda fabricar milhões de exemplares em seu país natal e os importa em grandes contêineres pelo porto de Pecém, acerca de sessenta quilômetros de Fortaleza (NETO, 2009, p 520).

Juazeiro do Norte é considerada também como a “Metrópole do Cariri”, pois “descobriu uma nova vocação econômica”: hoje, a cidade “é a sede do maior pólo universitário do interior cearense” (NETO, 2009, p. 521). Várias universidades públicas e particulares estão sendo ampliadas com novos cursos, proporcionando a vinda de profissionais qualificados para as respectivas áreas de ensino, assim como atraindo estudantes da redondeza, fazendo com que o mercado imobiliário, industrial e o comércio se ampliem com as novas demandas.

2. DIVERSIDADE DE OLHARES

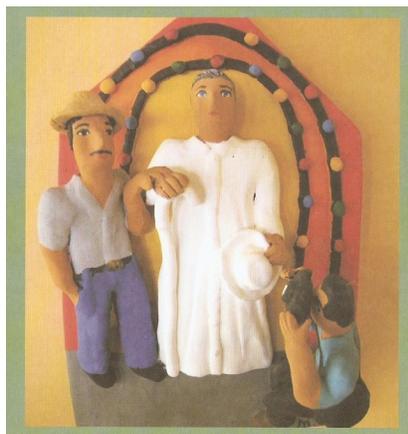
Diversidade de olhares se propõe a analisar as diversas formas de representação artística que utilizam como temática o ícone Padre Cícero. Partindo da observação de catálogos de exposições realizadas no CCBNB e no SESC do Juazeiro do Norte, ampliando-se a pesquisa

para o ambiente virtual, observou-se uma diversidade na forma de conceber estas representações. O critério de seleção das imagens aconteceu através análise da representação de elementos que eram recorrentes nas produções, e que enfatizam as relações do personagem com seus fiéis. Em algumas destas imagens observamos que o artista mantém o diálogo com a tradição e em outras se posicionam numa atitude mais questionadora diante desta tradição.

Na fotografia de Augusto Pessoa (figura 9), fotógrafo jornalista paraibano, representa em sua beleza de cores vivas e contrastantes, um recorte da estátua do sacerdote presente no Horto, na qual evidencia a mão que segura à bengala, causando uma sensação de poder e domínio. Reafirmando nesta figura o emblemático gesto da bênção, símbolo recorrente nas imagens de Padre Cícero, porém aqui representado dentro de outra ótica, mas a sensação é a mesma, a simbologia de bênçãos que a todos devem ser concedidas, pelo “Patriarca dos Romeiros”, quando visitarem a Juazeiro do Norte.



Fotografia de Augusto Pessoa



Fotografia do catálogo do II Encontro de fotografia popular, CCBNB/Juazeiro do Norte, 2008.

Na figura 10, temos uma escultura em barro, que é construída a partir de uma base que sustenta as figuras modeladas em saliência, feita para ser colocada na parede como um quadro. Representa a fotografia popular, cena típica nos dias de romaria, quando os romeiros tiram fotos em frente a cenários criados pelos fotógrafos, com elementos que lembram Padre Cícero, na pracinha de tendas fotográficas, em frente à Matriz Nossa Senhora das Dores. O detalhe da mão do fiel sobre a mão do sacerdote demonstra o carinho e fé da população diante do estimado sacerdote. Esta imagem foi confeccionada no Atelier das Marias, em Juazeiro do Norte.

Tiago Santana, fotógrafo cearense, natural de Crato, dedicado ao registro documental de festas populares e tradições culturais, principalmente as peregrinações de fiéis que se dirigem a Juazeiro do Norte. Registra nesta imagem (figura 11) as bênçãos emitidas através das mãos, novamente esta representação, em destaque vemos a mão de um homem de certa idade e trabalhador do roçado, expressa pelas marcas nas mãos. Este homem se posta diante da imagem do “Santo”, em louvor e aclamação e como numa cumplicidade de gestos o “Santo” responde a esta aclamação com uma atitude de aceno.

O olhar do fotógrafo diante deste instante demonstra toda uma narrativa a qual vimos aqui procurando expressar. A exaltação a uma imagem, a qual o povo, principalmente os mais humildes, se rende a saudações e louvores em busca de alívios e absolvição de suas dores e lamurias. Melhor dizendo em busca de um milagre.

A representação do ícone Padre Cícero apresentada pelo grupo de artista conhecido pelo nome “Bando”, composto por Carol Landim, Jânio Tavares e Orlando Pereira (figura 12) questiona os valores culturais e religiosos de uma forma despojada. O ícone Padre Cícero, representado através de pequenas estátuas em gesso sem pintura,

apenas com as unhas pintadas em vermelho, e em destaque a primeira estátua esta com a boca também pintada em vermelho. Esta fileira de imagens, todas iguais, causam um choque ao questionar o culto fervoroso de devoção e fé ao sacerdote, este ícone que deveria ser imaculado, inquestionável, sendo apresentado por este grupo com traços de irreverência. Isto nos leva a refletir sobre as contradições entre a tradição da fé e a mercantilização das imagens, as quais podem ser adquiridas por qualquer pessoa para uso diverso. Assim como também nos leva a reflexão da formação cultural que vem se desenvolvendo em Juazeiro do Norte, da mescla de culturas e tradições oriundas da migração de pessoas que para lá se dirigem em romarias em função da fé ou simplesmente por curiosidade em querer conhecer de perto tal fenômeno.



Foto de Tiago Santana: Fé - Juazeiro do Norte - CE, 1992.



Cícero Romão Batista, Bando (Carol Landim, Jânio Tavares, Orlando Pereira), 2009.

Finalizamos com a colagem de Júnior Érre (Figura 13), *Círculo Vicioso* (Tsunami, favelas e afins), por conter elementos que referenciam o fervor da religiosidade local, como as fitinhas de lembrança de Juazeiro e Padre Cícero, as quais os fiéis utilizam para fazer seus pedidos, colocando-as no pulso até que elas se desmanchem e o pedido seja alcançado. Caixas de fósforos e palitos riscados, velas usadas e outros pequenos objetos como um anel, etc., talvez alguns dos pertences perdidos dos romeiros que pela cidade passam.

O artista busca nos pedaços de colagem de imagens de revistas e jornais e restos de elementos encontrados no lixo ou nas ruas, uma reconstrução da imagem dando um novo desígnio, numa tentativa de representar seu contexto social, questionando conceitos estabelecidos, provocando os sentidos do espectador.

Outro aspecto que chama a atenção é a frase: Conferido... Quem com fé fere com fé será ferido, o duplo sentido na palavra conferido, relacionada às palavras com fé será ferido, observa-se que há uma crítica ao contexto religioso, como imposições sociais “sem que se possa sentir ou ter domínio sobre elas” (APARECIDA, 2008).



Círculo Vicioso (Tsunami, favelas e afins) – colagem objeto, Júnior Érre, 2008.

Para concluir diante deste complexo celeiro cultural vivo que é esta região, deixamos aqui apenas reflexões, que não se findam, sobre um mito, um santo, ou apenas uma figura carismática e inteligente, que soube conduzir um povo e fazer crescer toda uma região, entre tradições e contradições.

A questão é que Juazeiro do Norte desenvolveu-se, e hoje faz parte de um dos núcleos interioranos que se encontram espalhados pelo nordeste auto-sustentáveis, atraindo profissionais em diversas áreas para darem continuidade a este projeto próspero que se iniciou há muitos anos atrás. Porém influenciando também na construção cultural, política, econômica e social, desmistificando determinados cultos e miscigenando valores, hábitos e costumes. Assim é a pequena Juazeiro do Norte.

REFERÊNCIAS

APARECIDA, Otília (curadoria). ÉRRE, Júnior. Rasgados e colados. Catálogos de exposições. Centro Cultural Banco do Nordeste. Sousa/PB, 2008.

BECKER, Aline da Silveira. História e imagens: a visualidade produzindo infâncias. In: MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (org.). Cultura visual e infância: quando as imagens invadem a escola. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2010.

LACERDA, José Emerson Monteiro. Escritos sobre o Cariri. [mensagem pessoal]. Recebida por anaclaudia_pb@hotmail.com em 13 ago. 2010.

MARTINS, Raimundo. Narrativas visuais: imagens, visualidades e experiência educativa. VIS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte. Brasília, Brasília, v.8, n.1, p. 33-39, jan/jun. 2009.

NETO, Lira. Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

XI CAPÍTULO

ENTREAFETOS

Mônica Câmara¹

Não tenho certeza de nada, a não ser da santidade dos afetos do coração e da verdade da imaginação – o que a imaginação capta como beleza deve ser verdade – tenha ou não existido antes.

JOHN KEATS, carta a Benjamin Bailey,

22 de novembro de 1817

Olhos, recortes de tempo, lembranças, memórias, encontros, ausências, presenças, afetos...

A imagem tem tantas faces e ângulos quanto possamos vê-los/senti-los e qual deles tomarmos poderá nos causar espanto, asco ou admiração. O ponto de vista de quem registra um fato ou cena em muito vai falar deste ou daquele recorte temporal, do próprio autor, haja vista que todo autor ou artista é também um agente revelador e propagador de seu tempo. Desde já sabendo que toda atividade transposta à arte transforma “o ordinário em extraordinário”, o temporal em atemporal, “o acidental em imutável”, num contínuo exercício entre técnica e imaginação.

Não obstante, graças ao sentido simbólico que rege nossa espécie e anima nossas atividades artísticas, toda obra de arte é resultado da realidade que tentamos atingir, quem sabe, subverter

1 Fotógrafa. Mestre em Linguística pela UFPB.

criativamente. Mas nossas metáforas, metonímias, paráfrases técnicas e estéticas não passam de auto-retratos, uns, agradáveis, outros, nem tanto. Pois nenhum artista consegue falar de coisa alguma que não seja sobre si mesmo. E não tenta alcançar nada além de si próprio. Assim, dos helenos, passando por Montaigne a Fernando Pessoa, “o que vemos, não é o que vemos, senão o que somos.”

Por outro lado, nada somos sem nossas memórias e lembranças. No que a fotografia (minha arte por abismo e devoção dos afetos, sou fotojornalista) desde que surgiu até hoje também contribui para a preservação e compreensão de nosso viés histórico e artístico. É Amalia Creus que, em seus estudos sobre as imagens fotográficas e sua relação com a memória e a afetividade, nos diz que “a fotografia nos transporta de um tempo cronológico a um tempo memorial afetivo, onde as lembranças fixadas na imagem substituem pessoas e acontecimentos reais que se perdem”. Sugerindo-nos que tudo o que fixamos, inclusive através da linguagem fotográfica, é efeito de realidades experienciadas e transportadas para outros níveis de exercícios da percepção, dada nossa necessidade e sensibilidade. Assim, uma fotografia pode ser entendida como um ato ou um discurso repleto de simbologia afetiva, unindo várias gerações, embora nem todo discurso afetivo-fotográfico ou afetivo-artístico seja unânime ou agradável, vide imagens/obras de arte sobre a guerra, o holocausto, outros cataclismos sociais, alguns naturais...

Bem, foi sob esses contextos que me aproximei dos *objetos-afeto*, obras confeccionadas por artistas de todos os continentes, integrando a mostra processual e itinerante “Afetos Roubados no Tempo”, exposta no XII FENART – Festival Nacional de Artes, aqui, em João Pessoa – PB. Sabendo que minha tarefa não era tão somente registrar o evento, mas também, através de minha percepção, tentar reter aquilo que se

dava entre os *objetos-afeto* e os *indivíduos-afeto* (inclusive eu) que ora transitavam entre os móveis, reconfigurando cada obra, cada texto imagético.

Nesse caso, partimos do princípio de que os *objetos-afeto*, incluindo a fotografia destes, não tratam da realidade somente do que está fora. Até porque tudo o que está fora figura, simula, representa. O que está dentro é o que dá e faz sentido.

Assim, como num texto, ao escolhermos um tema, um período ou mesmo uma palavra “calamos” certas vozes para dar vida a outras, tanto assim na fotografia. Quando selecionamos uma certa cena num espaço entre tantas outras possíveis fazemos isso levando em conta o instante e o contexto em que estamos envolvidos. O que para uns poderia resultar de uma série de fatores exclusivamente externos passa muito mais por como esses elementos exteriores são internalizados.

Dessa forma, os *objetos-afeto*, as imagens destes, não só nos faz viajar exteriormente quanto interiormente. O que se faz presente no plano do visível nos faz rever, resgatar memórias afetivas e históricas por contiguidade. E através delas nos lemos, nos redimensionamos, evoluímos.

Observando a exposição, encontrei muitos *objetos-afeto* associados à presença da falta, esse construto simbólico que não pertence tão somente ao que é saudosista ou ao que pesa, mas, principalmente, no que a falta pode se transformar através da presença revolucionadora da arte. Do pai alfaiate àquele doce que embora outro sempre lembra o da infância... dos espelhos auto-reflexivos, de miçangas ou da velha sala de estar aos bordados de uma tia, prima, irmã... ou ainda aquela viagem cercada de magia e cores cheias de sabores e afetos... frases, palavras, muitas palavras espalhadas aos (p)

ares, (re)contextualizadas... 365 pares de *objetos-afeto*, um para cada dia do ano, um para todo e qualquer dia da vida...

Não preciso dizer que me chamou muito a atenção perceber os *objetos-afeto* dispostos em pares. O que me fez considerar a ideia de que, em comunidade, unidade se faz aos pares. O que por si é bastante reflexivo. Sem nossos pares somos uma espécie de espectro, sombra, esboço ainda mais falível. Porque é a presença do outro que legitima e dá voz à nossa existência.

Mais que observar que os *objetos-afeto* se apresentavam aos pares foi perceber como cada um desses objetos foi chegando aos seus pares. Nada foi dito do tipo “fulano eu vou fazer isso, portanto, vamos fazer algo parecido ou próximo”. Tudo ocorreu confluentemente. Elementos e materiais distintos contidos nas peças foram sendo captados por sua contiguidade, mas que foram produzidos possivelmente por pessoas com experiências as mais distintas, nos mais distintos rincões do mundo, cruzando não só fronteiras territoriais. Muitos alcançaram a si mesmos com *objetos-afeto* produzidos por outrem. O que confirma que nada do que venhamos a pensar ou almejar, de todo nos pertença, embora faça parte de nós. Sem falar que cada um que chegava a cada um dos *objetos-afeto*, com ele formava um novo par.

O ponto alto da mostra, pra mim, esteve diretamente ligado ao fato de que as obras podiam ser tocadas, interferidas, fazendo do público co-participante do processo artístico e conceitual dos *objetos-afeto*. Essa flexibilidade provocava participações bem espontâneas, curiosamente, não só das crianças.

Enquanto ia emprestando meus olhos cheios de curiosidade, um punhado de dúvidas e uma salutar ignorância, ia registrando contornos artísticos os mais distintos e percebendo o quanto certas

imagens eram capazes de propiciar dinâmicas maiores ou menores em termos simbólicos e co-participativos nos nossos relacionamentos sociais, ora nos pedindo um afastamento, ora nos reconciliando com afetos tidos perdidos. De certa forma, cada *objeto-afeto* me apontava que independentemente do fato ou importância histórica particular, nada ocorria distante de uma emoção, um sentimento. Mesmo uma batalha, uma inquisição, um naufrágio, fracassos e conquistas... Tiveram seus heróis e vilões à medida que seus personagens tiveram seus valores humanos dispostos. Diante disso, podemos dizer que existem obras de arte ou imagens, cenas (inclusive mentais) que nos emocionam tamanha a evocação da dignidade nelas inferidas; já em outras, pelo tamanho do despudor ou da mediocridade invocada.

No mosaico de *imagens-afeto* que construí, a partir de um exercício particular de observação, *instantes-afeto* artísticos se transpuseram em *instantes-afeto* fotográficos. Cada elemento em destaque é mero detalhe do que este tenha evocado à minha percepção, inclusive sob efeito de minhas memórias.

Cada obra, pequeno relicário de seus respectivos autores, suas respectivas memórias recobertas por lembranças e sensações afetivas especiais foi e é terreno para (e)ternas reflexões e inflexões. As imagens destas, por sua vez, têm sua história, fiação... Provavelmente, em algumas, deverei ter contrariado o motivo pelo qual sua presença se fez constar na exposição. Pela angulação tomada, tonalidade da imagem, uma composição “torta”... Essa era a intenção. Como as senti, as retratei. Afinal, estava entre afetos. E às vezes, nossas relevâncias tendem a ser irrelevantes, nossos pontos de vistas, oblíquos. Mas, por vezes, essas obliquidades e irrelevantes resultantes do caráter subjetivo que permeia nosso sistema sensorial e ambiental ampliam

nosso leque interpretativo, reforçam nossa capacidade imaginativa e criativa.

Talvez, a elaboração de *instantes-afeto*, através de objetos tão singulares, buscasse o prolongamento desses instantes, agora, existentes graças à presença desses objetos. Cada *objeto-afeto* nos remetia a uma memória distinta, uma identidade individual repleta de significação e simbolismo. Sugerindo-nos o que possivelmente tenha feito parte da existência de alguém num dado momento, no que isso havia se transformado, inclusive, como isso me afetava ou afetava alguém que o observasse.

Provavelmente cada *objeto-afeto* não fosse só a lembrança de um passado remoto ou a lembrança prolongada desse passado, mas a confirmação da presença de uma existência, da sua própria história.

Nada há que nos sensibilize ou nos repugne sem o consentimento de nossas emoções. Com os *objetos-afeto* não foi diferente.

Entre uma foto e outra, durante todo o tempo de observAÇÃO, me perguntava: de quantos afetos pode ser constituída uma imagem?

Talvez, de tantas quantas formos capazes de suportar. Até porque para que haja a existência de algo, outra coisa será preciso suprimir. Para que haja alegria, é preciso suprimir a tristeza. Ou o contrário. Para a presença de lembranças memoráveis, outras inevitavelmente terão que se fazer esquecer. O que não pode faltar é a presença de um coração com impulsos nervosos o suficiente capaz de nos fazer sentir, emocionar e criar. E isso, definitivamente, foi o que não faltou na mostra.

Reter o instante artístico do outro em fotografia é desafiante, pois como retratá-lo sem contaminá-lo da nossa presença? Porque de

um lado, a imagem “pronta”; do outro, a que construímos, derivada, inclusive, de nossas desconstruções afetivas.

Neste trabalho não está dito tudo sobre a exposição “Afetos Roubados no Tempo”, está, apenas, esboçado o olhar de quem precisou apagar vários outros olhares para que estas imagens existissem, e não outras. Entre Olhos, recortes de tempo, lembranças, memórias, encontros, ausências, presenças, afetos, estes atingiram a superfície de minhas emoções. Sempre lembrando, assim como Nietzsche, de que “a vontade de se superar um afeto não é, em última análise, senão vontade de um outro ou de vários outros afetos.”

Que “Afetos Roubados no Tempo” ganhe novos lares. E os *objetos-afeto* novos pares!

ENSAIO FOTOGRÁFICO SOBRE A MOSTRA AFETOS
ROUBADOS NO TEMPO EM JOÃO PESSOA

Mônica Câmara da Silva¹



Figura 01 – Fotografia: Mônica Câmara – Mostra Afetos Roubados no Tempo em João Pessoa, Paraíba, 2008.



Figura 02 – Fotografia: Mônica Câmara – Mostra Afetos Roubados no Tempo em João Pessoa, Paraíba, 2008

1 Fotógrafa. Mestre em Linguística pela UFPB.



Figura 03 – Fotografia: Mônica Câmara – Mostra Afetos Roubados no Tempo em João Pessoa, Paraíba, 2008



Figura 04 – Fotografia: Mônica Câmara – Mostra Afetos Roubados no Tempo em João Pessoa, Paraíba, 2008



Figura 05 – Fotografia: Mônica Câmara – Mostra Afetos Roubados no Tempo em João Pessoa, Paraíba, 2008



Figura 06 – Fotografia: Mônica Câmara – Mostra Afetos Roubados no Tempo em João Pessoa, Paraíba, 2008

ENSAIO FOTOGRÁFICO SOBRE A MOSTRA AFETOS
ROUBADOS NO TEMPO EM JOÃO PESSOA

Omar Brito²



Figura 01 – Fotografia: Omar Brito – Mostra Afetos Roubados no Tempo em João Pessoa, Paraíba, 2008



Figura 02 – Fotografia: Omar Brito – Mostra Afetos

² Fotógrafo e Ator. Especialista em Teatro pela UFPB.



Figura 03 – Fotografia: Omar Brito – Mostra Afetos Roubados no Tempo em João Pessoa, Paraíba, 2008



Figura 04 – Fotografia: Omar Brito – Mostra Afetos Roubados no Tempo em João Pessoa, Paraíba, 2008

XII CAPÍTULO

INTERPRETAÇÕES SOBRE OS AFETOS ROUBADOS NO TEMPO

Lívia Marques Carvalho¹

“A gravura é um poema gravado ao reverso, para harmonizar o belo”

Walter Berner

O presente artigo apresenta o relato do processo e os resultados de um exercício escolar realizado pelos alunos das disciplinas Oficina de Gravura, do curso de Licenciatura de Educação Artística e de Gravura I, do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFPB. A proposta consistia em interpretar em gravura o tema do projeto, “Afetos Roubados no Tempo” concebido pela artista Viga Gordilho.

As duas disciplinas têm como objetivo investigar as potencialidades da gravura em relevo como recurso de expressão por meio de exercícios experimentais, utilizando diferentes processos de geração e impressão de imagens.

A gravura em relevo é uma categoria de gravura em que a superfície é realçada pelo desbastamento das partes não ocupadas pelo desenho, que aparecem em branco na estampa. A imagem torna-se visível por pressão após ter sido entintada. Na categoria de gravura em relevo estão a xilogravura, a papelogravura e a linogravura. As estampas dos alunos que interpretam o tema “Afetos Roubados no

¹ Dr^a. em Artes pela ECA/USP. Professora aposentada do Departamento de Artes Visuais da UFPB.

Tempo” foram obtidas a partir de matrizes de linóleo - linoleogravura ou de madeira - xilogravura.

Para quem se propõe a fazer arte na atualidade um dos desafiado que se apresenta é superar os limites da linguagem artística, independente da técnica utilizada. No caso da gravura esse desafio torna-se mais intenso ainda por que as possibilidades desse meio expressivo abrangem, desde as técnicas mais antigas e tradicionais de reproduções de imagens, às mais contemporâneas e atuais.

A xilogravura é uma das técnicas mais antigas. Surgiu no Oriente no século VI para registrar e divulgar fatos da vida cotidiana, conhecimentos e religião. Na sua origem estava ligada à escrita. No ocidente ela se firma durante a Idade Média, porém, ligada a reprodução de imagem. O surgimento dos processos litográficos e fotomecânicos para impressão libertaram a xilogravura de ser apoio a ilustração de livros.

No início do século XX, em diferentes países os artistas redescobrem a gravura como arte autônoma. Artistas modernos como Vallotton, Gauguin, Picasso, Braque e Munch, fizeram várias experiências com gravura por ser um meio propício a experimentações. Desde então, a gravura teve seu estatuto renovado e é um meio expressivo que se encontra sempre em permanente evolução e transformação.

Lidando com gravura como gravadora e principalmente como professora me interessa pesquisar novos rumos da gravura artística, tanto do ponto de vista de seus desdobramentos como possibilidade artística e estética, quanto do ponto de vista de investigar novos dispositivos técnicos.

Nas primeiras turmas em que ministrei as disciplinas de gravura, o foco de minha atenção estava em promover a aprendizagem dos procedimentos técnicos da impressão gráfica, por meio da exploração e experimentação das diversas possibilidades e combinações de materiais, instrumentos, matrizes e cores, além de oferecer uma noção geral das artes gráficas. Porém, no decorrer de minha mediação pedagógica fui percebendo que alguns alunos apresentavam um bom nível de conhecimentos das técnicas da impressão, no entanto, as suas expressões artísticas nem sempre apresentavam uma qualidade estética satisfatória. A preocupação era maior com a técnica do que com as ideias. Ou seja, o processo criativo estava ficando relegado ao segundo plano.

O descompasso entre forma e conteúdo apresentado nos trabalhos dos alunos me preocupava e sinalizava para necessidade de fazer mudanças nas atividades didáticas. Na tentativa de minimizar a desarmonia observada, passei a conduzir as aulas de modo a trabalhar sob a forma de projetos visando provocar o interesse dos alunos também para a questão da criação artística.

A palavra projeto vem do latim *projectu*, participio passado do verbo *projecere*, que significa lançar para diante. De acordo com Gadotti (cit por Veiga, 2001, p. 18)²

Todo projeto supõe ruptura com o presente e promessas para o futuro. Projetar significa tentar quebrar um estado confortável para arriscar-se, atravessar um período de instabilidade e buscar uma estabilidade em função de promessa que cada projeto contém de estado melhor do que o presente. Um projeto educativo pode ser tomado como promessa frente determinadas rupturas.

2 VEIGA, I. P. A. (Org.) Projeto político-pedagógico da escola: uma construção possível. 23. ed. Campinas: Papirus, 2001.

As promessas tornam visíveis os campos de ação possível, comprometendo seus atores e autores.

Trabalhar com projeto tem como funcionalidade despertar nos alunos o gosto pelo ato de buscar conhecimentos atendendo suas necessidades intelectuais do momento e conferindo ao aprendizado uma natureza significativa. A proposta de trabalhar com projeto visa, também, ampliar os conhecimentos ao estabelecer pontes com novas formas de saber.

Ao trabalhar com projeto o aluno pesquisa, analisa, elabora, depura, reelabora, apresenta suas reflexões e aquisições sobre o tema investigado, possibilita a ampliação de domínio teórico ou prático em diferentes áreas do conhecimento. Desta maneira, o processo criativo, a competência e habilidade técnica passaram a ocupar o mesmo grau de importância nas aulas.

A proposta de interpretar em gravura o tema da instalação processual itinerante “Afetos Roubados no Tempo” foi recebida pelos alunos com um misto de entusiasmo e apreensão. Entusiasmo porque a maioria dos alunos já havia apreciado essa exposição/installação uma vez que a mesma integrou o XII FENART – Festival Nacional de Arte de 2008 um evento realizado na cidade de João Pessoa³. Alguns alunos havia inclusive participado como monitores da exposição. A apreensão era motivada pelo fato de julgarem o projeto audacioso, uma vez que eles tinham que traduzir a ideia para o plano bidimensional ao invés de tridimensional como acontece na instalação.

Lançada a proposta, o primeiro passo foi investigar na internet sobre a concepção do projeto “Afetos Roubados no Tempo” e examinar as imagens da exposição/installação. Várias questões

³ Nesse evento, a mostra contou com a co-curadoria de Suzana Azevedo (PE), Ana Glafira (Al) e Robson Xavier (PB).

sobre o assunto foram levantadas e discutidas coletivamente. Em um segundo momento, cada aluno passou a se concentrar na situação problematizada e a se prepararem para uma fase de introspecção na qual cada aluno iria vasculhar seus repertórios afetivos e suas conexões. Alguns alunos manifestavam suas inquietações diante do desafio. Qual imagem deveria representar as diversas ideias que afluíam? Como utilizar a técnica da gravura para dialogar com o tema proposto. As representações mentais iam desabrochando e sendo compartilhadas com os colegas até se concentrarem e se fixarem em uma forma tangível para ser transposta para a gravura. Os alunos classificaram a experiência como muito satisfatória por terem experimentado prazer estético ao conciliar todas as partes do problema com beleza e harmonia.

Paralelamente, enquanto ministrava as disciplinas de gravura em relevo fiz algumas experiências explorando o acetato como matriz para técnica de gravura em côncavo. Nesse tipo de gravura, ao contrário da gravura relevo, os sulcos abertos em uma superfície recebem tinta e as imagens são reproduzidas para o papel sob pressão.

A ideia não é buscar substituir as matrizes convencionais como o metal, mas, encontrar novas possibilidades que podem surgir de seu uso para a gravura contemporânea.

O acetato é um material encontrado facilmente no comércio. É possível gravar sobre esse material fazendo incisões com instrumentos como ponta-seca, buril, goivas, roletas e berceaux e imprimir utilizando os princípios similares da técnica em entalhe.

Os acetados têm propriedades muito interessantes e podem se tornar bastante atrativas para os gravadores. Uma das características mais importante é a transparência que permite gravar a imagem diretamente de um desenho ou fotografia. A transparência também

muito mais fácil o trabalho de limpeza e entitamento. Outras vantagens adicionais são o baixo custo, maior rapidez no preparo das matrizes, pois se pode fazer incisões diretamente na matriz, dispensando, portanto, o uso de isolantes como o neutrol, por exemplo, além de não oferecer risco à saúde, uma vez que o acetato, diferentemente das placas de metal, não necessita passar por processos tóxicos de acidulação, ou de outros mordentes. Todas essas vantagens tornam o uso desse material muito apropriado para o ensino da gravura.

A experiência realizada mostrou que as gravuras sobre matrizes de plásticos oferecem uma contribuição enriquecedora para o gravador e para o educador. O tempo dedicado à investigação dos processos e procedimentos de matrizes de plástico não foi o suficiente para esgotar todas as possibilidades técnicas expressivas desse meio, há ainda um longo caminho a percorrer, mas, o primeiro passo já foi dado e essa rota se mostrou promissora.

Ao lado das imagens feitas pelos alunos apresento uma estampa fruto desse trabalho experimental que seguiu o mesmo tema descrito nesse artigo.

A gravura é um meio de expressão que sempre ocupou lugar de destaque na produção da maioria dos artistas, visto que possui características sem equivalência em outras modalidades artísticas.

Considero que os trabalhos apresentados com as interpretações feitas em gravura sobre o tema Afetos Roubados no Tempo, acrescentaram uma nova forma de dialogar com os objetos-afetos dessa pesquisa que vem progressivamente crescendo plena de subjetividades de seus participantes.

INTERPRETAÇÃO EM GRAVURA SOBRE A MOSTRA AFETOS
ROUBADOS NO TEMPO

Alunos da Oficina de Gravura da UFPB⁴



Figura 01 – Averaldo Lucena – Éxodo Rural – Linoleogravura – 2009.
Fotografia: Jack Carolino.

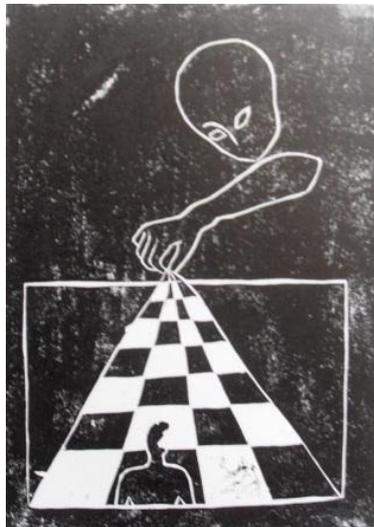


Figura 02 – Karlene Braga - Afetos roubados no tempo – gravura – 2009. Fotografia:

Jack Carolino

4 Trabalho coletivo desenvolvido sob a supervisão da Profª Livia Marques.

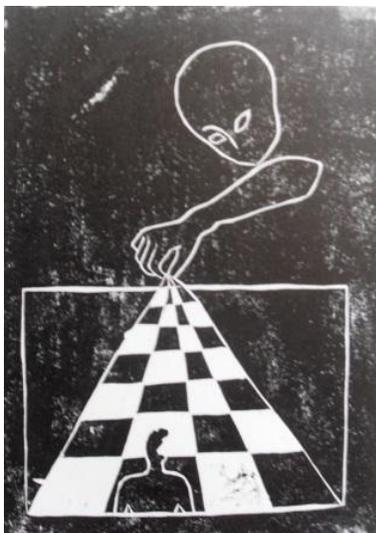


Figura 03 – Beto Câmara – Descaminhos – Linoleogravura – 2009.
Fotografia: Jack Carolino.



Figura 04 – Sandra Valéria - Fecundo I – Linoleogravura – 2009.
Fotografia: Jack Carolino.



Figura 05 – Raoni Xavier – S/Título – Linoleogravura – 2009.
Fotografia: Jack Carolino.



Figura 06 – Antonio Jr. – Musas – Linoleogravura – 2009.
Fotografia: Jack Carolino.

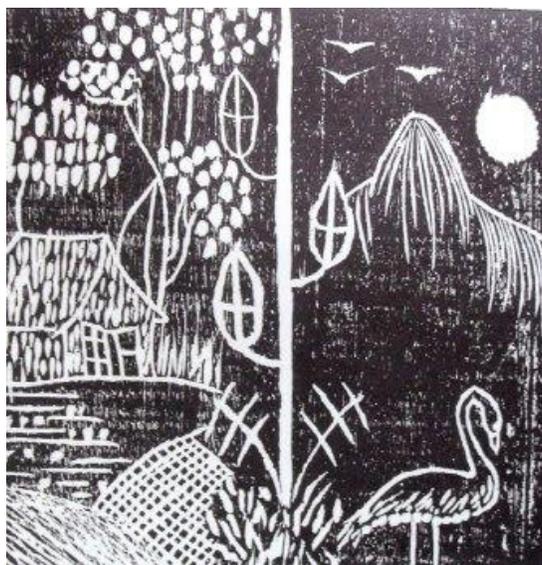


Figura 07 – Adriana Nascimento – Minhas Origens – Linoleogravura – 2009. Fotografia: Jack Carolino.

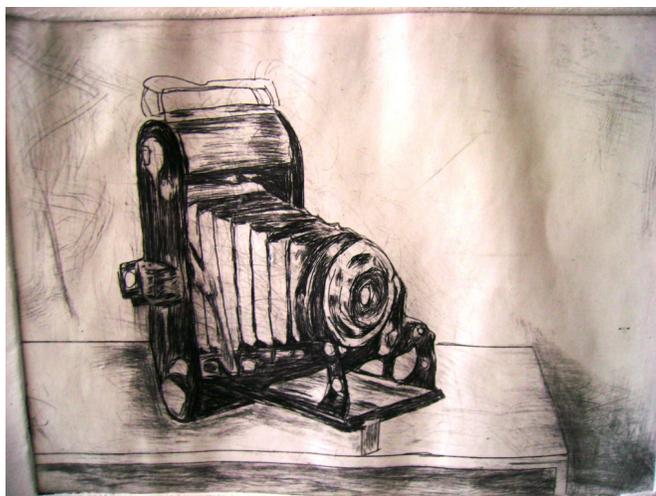


Figura 08 – Livia Marques – Linoleogravura – 2009
Fotografia: Livia Marques

XIII CAPÍTULO

PERCEPÇÕES DE ESTUDANTES DO CURSO DE ENFERMAGEM: A MORTE E O CUIDADO NA PINTURA DE PICASSO

Graciela Ormezzano¹

Denice Bortolin Baseggio²

Jussara Morandin Strehl³

Sandra Maria Vanini⁴

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente estudo buscou compreender a percepção de estudantes formandas do curso de graduação em Enfermagem de uma universidade no interior do Rio Grande do Sul sobre o tema da morte pela leitura de imagens. O texto aborda a contribuição da arte na educação/formação de profissionais que precisam lidar com a ausência de saúde, que, inevitavelmente, conduzirá ao fim da vida.

A necessidade de educar os profissionais de saúde para o tema da morte é relevante, pois esse acontecimento é inerente a sua rotina de trabalho. O significado da morte é singular a cada sujeito, pois cada um tem uma maneira de enfrentar e vivenciar esse momento, que é influenciado pela cultura, pela religião ou sistema de crenças.

1 Arteterapeuta e Dr^a em Educação – PUC RS. Professora Titular da UPF.

2 Psicóloga e Mestre em Educação pela UPF.

3 Psicóloga e Mestre em Educação pela UPF.

4 Enfermeira e Mestre em Educação pela UPF.

Participaram do estudo treze acadêmicas, de 23 a 40 anos de idade. Foi-lhes sugerida a utilização de um codinome e obtivemos consentimento oral de seis delas para a utilização das suas falas. Pensar nesses seres humanos e suas dificuldades, considerando o atendimento clínico como psicólogas, enfermeira e educadora especialista em arteterapia, que atuam também como docentes de ensino técnico e superior, levou a que se refletisse sobre o fato de que o grupo participante do estudo se depara com a morte quase diariamente em seu local de trabalho. Assim, fica evidente a necessidade de se falar sobre o assunto com essas cuidadoras, para compreender e desvelar as suas percepções sobre o processo de morrer.

Evidencia-se que, embora o hospital seja o local onde mais se morre, é também um lugar de cura. Então, quando a morte acontece, é vista como um fracasso da instituição e dos profissionais da saúde. Nesse contexto, as equipes técnicas têm a responsabilidade de refletir sobre a questão para que possam oferecer um cuidado real, como seres humanos em sua plenitude, e assumam esse compromisso com o ser que agoniza.

A equipe de enfermagem, assim como a de medicina, psicologia e educação, está carente de informações a respeito do manejo dessas pessoas diante da morte iminente. De acordo com Baseggio, Piva e Silva (2002), os alunos desses cursos aprendem de forma muito superficial a compreender e a lidar com esses pacientes, pois falar de morte em uma unidade de tratamento que tem como missão resgatar a vida torna-se um tabu e, ao mesmo tempo, uma autodefesa.

Faz-se necessário, então, propiciar aos profissionais da área da saúde e demais envolvidos na situação um espaço para entrar em contato com o conhecimento científico a respeito do tema, bem como

tentar compreender os sentimentos evocados pelo cotidiano da dor, perda, morte e separação.

Para Bertoletti, enfermeira e autora do livro *Educando para a vida e a morte* (2009 p.17), a sensação de impotência diante da perda de um ser doente, mesmo que o profissional tenha a certeza de ter feito o possível, causa um impacto emocional forte e diferente em cada sujeito. Isso gera conflitos que podem prejudicar o seu desempenho no trabalho. Outras vezes a emoção toma conta do profissional a ponto de perder o controle sobre ela. Nesse momento, é mister o apoio dos colegas de profissão, que também passam pelas mesmas angústias. A autora acrescenta que pouco se fala a respeito da morte entre os profissionais da enfermagem, que vivenciam esse momento em silêncio, sem partilhar seus temores e angústia.

Boemer (2005) aponta que a percepção das vivências de morte e morrer tem sofrido modificações no decorrer da história, passando de uma experiência tranquila e, às vezes, até mesmo desejada a uma possibilidade carregada de angústias e que deve ser evitada. Nesse sentido, os costumes em relação à morte parecem ter passado de uma aceitação espontânea, sendo incorporada como um fato esperado no final da vida, para uma atitude considerada tabu, interdita e vergonhosa.

Os avanços tecnológicos de vários campos da ciência, juntamente com a medicina, contribuíram para estigmatizar a morte: não mais vista como algo natural, mas como uma oponente a ser vencida a qualquer custo. Esta perspectiva, que coloca a morte como inimiga e o médico como adversário ou herói que precisa vencer a batalha, traz como consequência as dicotomias entre órgão/corpo, parte/todo, físico/mente, doença/saúde e a dissociação do médico entre sua condição humana e o papel de “apenas” um técnico – talvez

como defesa diante da angústia que a morte do paciente, vivida como fracasso pessoal e profissional, pode trazer (PESSINI; BERTACHINI, 2004).

Percebe-se que cada época tem como parâmetro uma forma de morte que parece ser a mais desejada. Na sociedade atual, a morte sem dor, rápida, durante o sono é a que prevalece em termos de desejo; a morte temida é a demorada, com intensa dor e sofrimento. Note-se que para amenizar a agonia advinda do processo mortal é tão necessária uma postura de acolhimento do paciente e da família por parte da equipe de saúde, como o acolhimento para com os próprios profissionais de saúde, pois a relação paciente-família-equipe técnica de saúde neste tempo-espaço é algo muito complexo.

Hennezel (2000) refere que é necessário refletir sobre todas as práticas utilizadas com pacientes gravemente enfermos, considerando a realidade clínica observada, a qual diz respeito não ao doente, mas à pessoa portadora da doença. Para isso, a autora distingue na prática três situações:

. A primeira, *a morte dada ao paciente* antes de sua hora: a um paciente que não a pediu, por um médico, um enfermeiro ou alguém próximo que não aguenta mais ver o paciente sofrer sem poder aliviá-lo. É o que a autora chama de “morte roubada” ao paciente, ou ainda, eutanásia clandestina;

. A segunda, *a morte pedida* por um paciente que não suporta mais seu sofrimento físico e psíquico e que deseja acabar com esse sofrimento. É um apelo que precisa ser decifrado; uma última tentativa de comunicação;

. Por fim, *a morte exigida* por um paciente que deseja morrer dignamente, em plena posse de seus recursos e faculdades. É a demanda

lúcida, racional, que o paciente mantém apesar das alternativas que lhe são propostas. Assim, fica evidente que as questões que envolvem a morte e sobre o que é digno ou não no processo de morrer ultrapassam conceitos, interpretações e manipulações.

Denota-se que o lugar do paciente é de suma importância. É o direito ao protagonismo, é o lugar de quem tem medo: medo do abandono da família, medo dos procedimentos médicos, medo da morte. Os familiares trazem a sensação de um porto seguro em meio a tantos acontecimentos desconhecidos. Entretanto, algumas vezes esta mesma família é sentida como fonte de angústia na medida em que abandona o paciente e não o visita; a família cuja mãe, no desejo de não abandonar os filhos, não se permite morrer; do provedor do lar, que por causa da doença sente estar abandonando a família. Lidar com situações-limite entre a vida e a morte implica repensar aspectos éticos, socioeconômicos, políticos, religiosos, psicológicos e educacionais.

Assim, a morte vem saindo do lugar de ausente no discurso educativo e tornando-se presente de forma essencial diante os altos índices de suicídio e de vítimas fatais em decorrência do uso abusivo de substâncias químicas, assassinatos, acidentes de trânsito e, também, depressão, epidemias e outras enfermidades. Enfim, é uma gama enorme de doenças ou fatalidades que incidem no comportamento do ser humano contemporâneo, evidenciando que se acaba retirando o tema da morte da obscuridade em que tinha sido colocado. Nesse sentido, a arte pode ser parceira da enfermagem quando se trata de cuidar educando para promover, proteger e recuperar a saúde ou reabilitar a pessoa para a vida em sociedade (TREZZA; SANTOS, R.M.; SANTOS, J.M., 2007).

Trabalhar no processo de formação profissional com educação em interface com a saúde e a arte exige uma reformulação de ideias sobre o que significa educar. Introduzir a arte nos cursos da área de saúde pode colaborar com a humanização que se deseja atingir nos discursos atuais, e a leitura de imagens pode contribuir nesta perspectiva.

Se a linguagem artística é uma atividade do imaginário e, como tal, manifesta-se em diversos momentos históricos, singulares e coletivos, pode auxiliar no melhor conhecimento do ser humano e do mundo. A arte como uma atividade humana relaciona-se ao fazer, por meio do qual expressa um pensar e um agir. A obra de arte resgata a imagem mental, enquanto produto da vivência do artista pelo seu sistema de signos e, se é cúmplice da sua criação, ao interpretá-la durante a leitura. Por mais automática que seja a resposta a uma imagem qualquer, a leitura não pode ser uma questão passiva. Todo discurso implica uma atitude ativa (ORMEZZANO, 2001).

Pode-se dizer que existem três diferentes modos discursivos: a arte, o discurso estético; a descrição, a compreensão e a interpretação estética, o discurso científico; o juízo estético, o discurso tecnológico. No que respeita à metodologia utilizada com os acadêmicos de Enfermagem para leitura das obras de arte, Ott (1999) apresenta uma proposta de crítica na qual estabelece cinco estágios: descrever (realização de um inventário de tudo o que é observável), analisar (proporciona informações para investigar a obra de arte em seu caráter formal), interpretar (permite a expressão de sentimentos e emoções a respeito da obra), fundamentar (ação baseada na história da arte ou em teorias e críticas anteriores) e revelar (ato de produção, inspirado no conhecimento adquirido).

Gombrich e Eribon (1993) escrevem que para realizar uma leitura “correta” da imagem podem-se considerar três variáveis: o código, o texto e o contexto, em razão da flexibilidade de nossas convenções culturais. Mas existe uma leitura “correta”? Ou há diferentes leituras da imagem visual? Nesse sentido, consideram-se a analítica formal, que precisa de um conhecimento e vocabulário adequado ao campo das artes visuais; a iconográfica, cuja ênfase está na descrição icônica; a iconológica de base interpretativa em relação à história da arte e da cultura; a psicoterapêutica, baseada nas diversas teorias psicológicas; e a subjetiva, na qual se expressa a significação da imagem, de acordo com as vivências pessoais dos diversos olhares possíveis.

O ensino formal e o professor têm um papel importante ao optar pela utilização da imagem como estratégia educacional. A estética pode ser utilizada na educação para desenvolver aspectos mais sensíveis e outras maneiras de perceber o mundo; contribui também para a expressão e organização das emoções e da imaginação. Para o desenvolvimento integral e completo do ser humano é necessário que ele tenha a capacidade de expressar seus sentimentos e emoções, e a arte é o meio ideal para atender a essas necessidades (CAMARGO; BULGACOV, 2008).

Aliando estética e educação, chega-se à educação estética, cujo principal objetivo é a formação humana, tendo em vista que o aspecto estético é essencial para todo o processo educativo, que começa na informalidade do seio familiar e se estende ao longo da vida, nas experiências cotidianas, em estreita ligação com o ambiente, e continua em diversas instituições educacionais formais e não formais, como na universidade.

1. DESENVOLVIMENTO DA PROPOSTA

A estratégia utilizada para desenvolver o estudo foi apresentar três obras de artistas que tratassem do tema morte, selecionadas dentre diversos períodos da história da arte. Ressalta-se que este assunto nunca havia sido abordado em aulas anteriores. Os objetivos do encontro eram refletir sobre o tema morte por meio da leitura de imagens e avaliar se essa estratégia seria adequada aos cursos de graduação em saúde, mais especificamente, a enfermagem.

As três obras escolhidas foram: *Lamentação de Cristo morto*, de Andréa Mantegna; *A morte de Marat*, de Louis David, e *Ciência e caridade*, de Pablo Picasso. Cada obra possui conotações distintas: a primeira apresenta temática religiosa; a segunda, política, e a última, uma pessoa que está sendo cuidada. Precisa-se mencionar que as duas primeiras pinturas expressam a morte no título, ao passo que a terceira sugere que há uma pessoa próxima da morte, agonizante, sob os cuidados de outras duas pessoas.

Os critérios de escolha das pinturas estiveram de acordo com a proposta de uma aula prática desenvolvida num hospital. Uma obra produzida por um artista pode se tornar um dispositivo capaz de estabelecer uma reflexão compartilhada entre professores e alunos e, conseqüentemente, tornar-se uma vertente de produção de significados sobre o tema abordado (TELLES, 2006).

Foram projetadas as três imagens nas paredes da sala e cada estudante poderia optar por uma delas para realizar a leitura, seguindo as cinco categorias de Ott (1999). A descrição foi realizada sem dificuldades, assim como a interpretação. Contudo, as categorias de análise apresentaram maiores problemas pela falta de subsídios das pessoas, de modo geral, porque a educação básica não contempla

conteúdos sobre a área de arte. Sabe-se que não é possível educar sem considerar o campo estético, cuja contribuição para a formação humana é tão elementar quanto à de outros âmbitos da ciência. Assim, o trajeto formativo e seu alcance se determinam na interpretação de tudo o que merece ser objeto de conhecimento, inclusive a arte. Apesar disso, a cultura brasileira expressa um capital simbólico extraordinário, mas produz saberes ainda pouco conhecidos e não suficientemente valorizados pela sociedade.

A categoria que envolvia a fundamentação teórica foi apresentada por uma das pesquisadoras e o revelado foi realizado por meio de um texto escrito onde emergiram diferentes percepções. No entanto, destaca-se que na maioria das participantes ficou evidente a dificuldade de compreender, falar e intervir no processo de morrer. Ao apreciar e ter de refletir sobre uma obra de arte, inúmeras lembranças afloraram nas estudantes provocando diversas associações. Assim, ao trabalhar este tema junto às alunas, elas trouxeram suas experiências e vivências sobre a morte, apresentando diferentes formas de compreensão das obras.

Ciência e caridade foi escolhida de forma não intencional pela maioria da turma; por isso, não serão realizados comentários sobre as outras duas obras que foram apresentadas às estudantes. Nessa experiência de utilização da arte como propulsora de um tema para reflexão, percebeu-se que houve um movimento pessoal em cada aluna em relação aos seus sentimentos e valores sobre a vida e a morte. Na tentativa de entender as percepções das formandas a respeito da morte, também se buscou realizar uma leitura da obra por parte das pesquisadoras.

2. SOBRE *CIENCIA E CARIDADE*

Pablo Picasso nasceu em Málaga, em 1881. Na adolescência mudou-se com sua família para Galicia; depois, realizou estudos de arte em Barcelona e Madri. Houve uma grande influência paterna nos trabalhos do artista, pois seu pai era professor de desenho, tendo-o iniciado na formação artística acadêmica; nesta obra também sugeriu o tema e, inclusive, serviu de modelo para o médico. A obra, pintada aos dezesseis anos, trata-se de um óleo sobre tela de grandes dimensões, 197 x 249, 5 cm, e se encontra no Museu Picasso de Barcelona. Inicialmente, Picasso a intitulou de *Visita à enferma* e por ela recebeu uma menção honrosa na Exposição Nacional de Belas Artes (BUCHHOLZ; ZIMMERMANN, 2001).

A cena retrata algo que, talvez, possua mais proximidade com as acadêmicas de enfermagem, pois se trata de um quarto onde há uma mulher doente deitada na cama, sendo assistida por uma religiosa e um homem que observa o pulso por palpação; a freira tem uma criança no colo e lhe oferece algo para beber. Sobre a cama um pequeno retrato ou espelho com moldura dourada; à direita, uma janela fechada e, à esquerda, uma porta. O quarto possui um aspecto simples, com poucos recursos decorativos.

Como em todas as primeiras obras de Picasso, a pintura é realista e de conteúdo religioso por influência da época, revelando uma realidade supostamente vivida por esse grupo humano. As duas mãos que oferecem ajuda à enferma se encontram em locais estratégicos da composição. A mão do médico que toca o pulso está em proporção áurea e a mão da freira que oferece a bebida, no centro do quadro, predominam as cores terrosas, o preto e o branco, cores de luto, de tristeza e sofrimento. A obra pode indicar a angústia de

uma mãe diante da iminência da morte, sabendo que deixará a criança órfã para ser criada por outros. Pode-se considerar que, dentre as participantes do estudo, três têm filhos, razão por que pode ter havido alguma identificação com a retratada.

Apresenta-se a seguir a interpretação das acadêmicas e seus respectivos codinomes: Anjo, Maria da Luz, Vida, Flor, Rosa e Tulipa. Percebe-se que, ao se discutir o tema morte, podem ter sido disparados mecanismos de defesa na equipe de saúde envolvida no processo. No momento em que as alunas aceitaram a participação no estudo, elegeram codinomes para evitar a identificação, procedimento comum no campo da pesquisa. No entanto, o tema morte não parece confortável para essas participantes e pode ter mobilizado certa angústia, que aciona tais mecanismos de defesa na tentativa de auxiliar o sujeito no apaziguamento do sofrimento. Esse processo defensivo foi percebido nas participantes ao “escolherem” os codinomes, pois, na tentativa de amenizar o termo “morte”, sugeriram termos contrários. Vejamos: Anjo, que auxilia nos momentos difíceis fora do controle humano; a intervenção divina, aparece na Maria da Luz – quem dá a luz, dá a vida, remetendo à experiência do parto; Vida que é o antônimo da morte; Flor, que simboliza o princípio feminino, a infância, o amor e a harmonia; por fim, embora cada flor possua uma simbologia específica e todas alegrem o ambiente, Rosa e Tulipa não são flores muito comuns em cemitérios, locais outras outras espécies são encontradas.

Anjo disse que a obra lhe sugeria “tristeza, aperto no coração, medo do desconhecido, saudades, dor diante do inevitável, perda insubstituível, frustração diante da impotência de mudar o destino”. Sobre isso Silva expõe: “Penso na dificuldade que é, para os profissionais da área da saúde, dar amor incondicional a esse tipo de pessoa, ao

paciente terminal; ele nos coloca diante da nossa impotência, do nosso limite” (2004, p.84).

Maria da Luz infere que “a imagem é triste, traz a preocupação com o abandono das pessoas que ficarão sem o parente falecido”. A esse respeito Selli afirma:

Na relação saber-fazer de enfermagem e cliente, incluir progressivamente os familiares pode ser um processo transformador dessa relação às vezes perversa. O familiar pode funcionar como ponte facilitadora para os cuidados prestados ao cliente, uma vez que se estabelece uma inter-relação. A doença é tanto para o profissional quanto para o cliente e familiares, mais do que um fato clínico, uma condição do ser humano. O profissional enfermeiro precisa ter clareza que o seu cuidado não deve ser dispensado somente ao paciente, mas também à família deste paciente (1999, p.134).

Vida referiu sentir medo, tristeza e sofrimento ao ver a obra. De acordo com Costa (2008), durante a vida acadêmica ou profissional não se fala sobre a morte, que é um tabu, pois é um assunto muito doloroso. Esses sentimentos se perpetuarão até o momento em que se consiga falar sobre esse tema.

Anjo e Vida comentam sobre o medo que a morte simboliza. O medo é um dos afetos mais expressivo, afirma Heller (1982). A expressão de medo é característica da espécie humana, mas o que suscita o sentimento (o estímulo) é dado pelo social. A formação do medo possui duas fontes: a da experiência pessoal e a da experiência social adquirida através da comunicação.

Flor constatou que a arte trouxe à tona a questão da vulnerabilidade humana diante da morte e que esta não respeita o

ciclo vital; também mencionou que há um aspecto pálido e triste no rosto da pessoa que está acamada. Como assinala Berger (1999), não se olha para alguma coisa, mas se olha para a relação entre a coisa e o observador dessa coisa.

Anjo, Maria da Luz, Vida, Flor e Rosa compartilham a ideia de que a pintura expressa tristeza, que pode vir acompanhada de emoções como a pena. Heller (1982) afirma que a tristeza é, ao mesmo tempo, uma predisposição para que certos estímulos suscitem o afeto da tristeza e que pelas expressões físicas pode gerar uma reação contagiosa noutras pessoas. Aqui, observa-se o modo como o artista contagia as formandas pela expressão facial dos personagens retratados.

Rosa relatou sentir “sofrimento, abandono, tristeza” e, também, que “o cuidado ameniza a dor e a angústia no momento da morte”. Sua fala vai ao encontro do que diz Silva (2004) quando escreve que o toque faz as pessoas se sentirem vivas. O simples toque na mão, um olho no olho, respirar no mesmo ritmo do paciente também são formas de cuidado, auxiliando no conforto e no consolo também dos que estão morrendo. É preciso utilizar a linguagem do amor expressa pelo corpo.

A respeito do sentimento de abandono, citado por esta participante e por Maria da Luz, compreende-se que, além da preocupação que o enfermeiro tem no cuidado com o paciente, ele se identifica com o familiar que fica. Enfermeiro e família perdem o paciente/parente ao morrer. O enfermeiro atua tendo de dar conta de dois papéis: o do profissional da área da saúde e o do ser humano que está se identificado com o outro ser humano em sofrimento e finitude.

Sobre o ato de cuidar como paliativo da dor, pode-se mencionar a necessidade de uma morte digna, quando se recebem os cuidados necessários e possíveis por parte da equipe de saúde e dos familiares,

com o que a dor por causa da morte para os cuidadores torna-se menos agressiva. Na memória registram-se as tentativas do cuidado além do sentimento da perda, auxiliando no processo de luto.

A morte digna inclui a ausência de dor, o uso imaginativo de recursos sensoriais como odores e sensações corpóreas agradáveis, estar rodeado pelas pessoas amadas, ser preparado para a morte, seja lá o que for que isso signifique. Segundo Bertachini (2004), cabe a cada ser humano o direito de protagonizar a própria morte.

Para facilitar a emergência de uma morte digna nota-se, ainda, a necessidade de falar sobre o lugar que o enfermeiro ocupa nesse processo. De acordo com Pessini e Bertachini (2004), o lugar da enfermagem, segundo a visão da própria equipe de trabalho, está caracterizada pela dúvida quanto a expressar ou não os sentimentos para o paciente. Também é preciso considerar que existe uma rotina em que as tarefas ficam associadas ao não errar, que, por sua vez, se relaciona ao não deixar o paciente morrer. Aí pode ocorrer até como uma certa defesa em virtude do sentimento de angústia, uma cisão entre priorizar muitas tarefas de grande responsabilidade e/ou estar com o paciente, numa relação de escuta afetiva e de conforto físico. Existe uma sobrecarga da equipe de enfermagem, responsável por atividades burocráticas, por tarefas ligadas ao manejo do corpo do paciente e por ter de aliviar o paciente e a família de suas dores.

Tulipa falou que sentira “dor, sofrimento, revolta, culpa e não compreensão da morte como ciclo de vida”. Para Pessini e Bertachini (2004), mesmo não compreendendo a morte, ou nada sabendo sobre ela, percebendo o sofrimento que causa nos pacientes, é necessário oferecer um cuidado que se desenvolva na cumplicidade do sentimento antes mesmo do que na fala. O ser humano aceita mais facilmente

quando a pessoa idosa morre, demonstrando que ela já cumpriu sua “missão”, ao contrário de alguém mais jovem.

Anjo, Vida e Tulipa falam da dor própria das relações humanas que se desenvolve diante do inevitável. O sofrimento, segundo Heller, é um tipo de dor que não depende da pessoa, mas de situações externas ou de outras pessoas. “Como seres naturais estamos expostos inevitavelmente ao sofrimento, porque estamos expostos à morte. Podemos converter nossa própria morte em dor [...] e experimentamos a morte dos outros, das pessoas que queremos como sofrimento” (1982, p.341).

Se se fizesse um estudo comparativo entre alunos do primeiro e do último semestre do curso, talvez não se observassem grandes mudanças a respeito das percepções sobre o assunto da morte. Bretãs, Oliveira e Yamaguti (2006) desenvolveram uma pesquisa com estudantes de enfermagem do primeiro semestre da faculdade sobre este tema e destacaram vários depoimentos de alunos: a morte como algo que remete a tristeza e a separação; o sofrimento da morte do outro como forma de expressão do medo da sua própria finitude. No que se refere aos sentimentos que a morte provoca ou evoca, independentemente de haver leitura de imagens ou não, pode-se constatar que são os mesmos em ambas as experiências.

Ambos os estudos ainda mostram que há uma expectativa por partes dos alunos quanto a compreender melhor o assunto e aprender a trabalhar com ele, principalmente nos estágios em hospitais. Todavia, o que se percebe é que este tema é velado dentro dos cursos, até muitas vezes porque o próprio professor não está preparado para trabalhá-lo, pois em sua formação ele também não teve esse tipo de discussão.

Essa expectativa não é atendida conforme a experiência que se teve com as alunas do último semestre do curso de enfermagem, em

que foi possível observar por meio de suas falas que não se agregam conhecimentos sobre o processo de morte e de morrer durante a formação acadêmica. Não há uma pretensão de generalizar por parte das pesquisadoras, uma vez que se está falando de duas realidades diferentes, mas não únicas no grande leque de cursos que existem no país.

Percebe-se que a formação deste profissional fica baseada na cura, e é para isso que ele é preparado e que deve fazer para ser um profissional competente. Pouco se discute sobre o cuidado paliativo, sobre a terminalidade do ser humano. Essa competência não é explorada junto ao aluno e, conseqüentemente, não desenvolvida pelos profissionais enfermeiros.

Percebo a necessidade de uma maior reflexão sobre o ato de morrer e de uma atenção a esse fenômeno por parte da enfermagem, procurando aproximar-se mais dele. Essa pode ser uma maneira de compreendê-lo a ponto de não nos afastarmos dos seres que estão morrendo, proporcionando-lhes um cuidado digno. Para isso, é necessário que inicie essa conscientização já em sala de aula, com o educador e educando, numa práxis educativa sobre o tema (BERTOLETI, 2009, p.29).

Faz-se necessário disponibilizar meios para que os futuros profissionais de enfermagem reflitam sobre seus sentimentos e ansiedades diante do tema morte. O autoconhecimento sobre o que a morte desperta em cada um poderá possibilitar uma relação de segurança e mais tranquilidade no momento em que se deparam com essa experiência no cotidiano de sua profissão.

A reavaliação dos currículos de formação dos profissionais de saúde e a implantação de serviços de psicologia e arteterapia nas instituições hospitalares atuando no cuidado da alma são essenciais.

Todavia, segundo Pessini (2002), existem poucos movimentos curriculares que preparem para lidar com os pacientes terminais, observando-se nesta fase crítica da vida uma desumanização terrível. Em países mais desenvolvidos, no currículo dos profissionais da saúde a disciplina de tanatologia tem sua presença obrigatória e os hospitais dispõem de profissionais altamente especializados para atuar nesse campo – tanatologistas. Instituições especializadas são criadas e programadas para atender às necessidades especiais dos moribundos.

Os currículos da área da saúde estão voltados à aquisição de conhecimentos técnicos, porém há a necessidade de se incorporar uma formação humanista e ética aos profissionais. Tapajós (2002) relata em seu artigo uma experiência que vem sendo aplicada no curso de medicina do Hospital de Clínicas da USP, no qual foram introduzidos por meio da arte importantes aspectos da área médica. Foram utilizadas as artes visuais e artes cinematográficas na abordagem com pacientes portadores do vírus HIV, a fim de diminuir os preconceitos e a relutância dos alunos em cuidar desses pacientes. Há diversos trabalhos artísticos que abordam o tema e envolvem as diferentes faces que se fazem presentes neste contexto, como a família, o ambiente hospitalar, os procedimentos e também os profissionais. Essa disciplina trabalha junto aos alunos um processo de autopercepção, compreensão de valores e articulação de seus sentimentos, contribuindo para uma melhor compreensão dos sentimentos e valores do outro.

REFLEXÕES FINAIS

Compreende-se que a percepção de estudantes formandas do curso de graduação em Enfermagem sobre o tema da morte pela leitura de imagens trouxe à tona suas inquietudes, sentimentos e fragilidades a respeito da formação. Nesse sentido, se inicialmente

houve uma intenção das pesquisadoras em abordar a contribuição da arte na educação de profissionais que lidam com a ausência de saúde, posteriormente, trabalhou-se no sentido de preservar a saúde destas cuidadoras ao deixar emergir os significados do tema morte na tentativa de sugerir e/ou possibilitar mudanças dentro do curso e, desse modo, tratar do processo de morrer com mais naturalidade e menos estresse.

Incluir a arte dentro dos currículos dos cursos da área de saúde podese a oportunidade de se trabalhar na construção de um profissional não só competente tecnicamente, mas capaz de compreender o ser humano na sua integralidade, de refletir e estabelecer relação com ele e, também, tornar-se um profissional que consegue desenvolver sua profissão baseada na perspectiva de humanização da saúde.

Os profissionais de enfermagem necessitam falar e discutir sobre a morte entre eles e no ambiente de trabalho, construindo estratégias coletivas de enfrentamento a essa realidade. O assunto morte pode ser tratado com mais sensibilidade e humanismo, não com as barreiras defensivas levantadas diante do sofrimento e do medo. A morte é a única certeza que se tem desde o momento em que se nasce; é inerente a qualquer ser humano, natural e fatalmente acontecerá a todos.

A morte é o grande dilema enfrentado pelos profissionais da saúde, mas é o momento de exercitar o melhor cuidado, embasado no respeito e na valorização da dignidade humana. É preciso compreender e explorar os próprios sentimentos que afloram durante a vivência de um processo de morrer. Trabalhar com a morte é uma capacidade, uma habilidade a ser desenvolvida e lapidada por meio do desenvolvimento do inteligível e do sensível.

Talvez, seja necessário repensar a forma de ensinar enfermagem, não somente como um processo de cuidar do outro para o resgate

da saúde e da vida, mas, também, cuidar para auxiliar no processo de morrer, tanto do paciente como de sua família. Sugere-se, então, que a formação a respeito do tema, que tem como finalidade propiciar um maior conhecimento científico ao profissional da equipe de saúde, permita a esses profissionais um suporte teórico-técnico. Mas ainda, e não menos importante, que favoreça o desenvolvimento de habilidades necessárias para desempenhar sua atividade profissional com sabedoria e eficácia, preservando a saúde mental tanto do paciente como da própria equipe. Para isso se faz necessário: ensino bem sistematizado de psicologia à equipe de saúde, serviço de orientação psicopedagógica a alunos e professores, serviço de consultoria psiquiátrica e psicológica nos hospitais, serviço de arteterapia para cuidadores, criação de grupos de estudo para que os alunos possam conversar sobre suas angústias e seus receios no exercício da profissão e dar especial atenção aos aspectos psicológicos durante o processo de formação.

REFERÊNCIAS

BASEGGIO, D; PIVA, M; SILVA, V. Percepção dos estudantes da área de saúde sobre o suicídio. Passo Fundo: UPF, 2002. Relatório de Pesquisa. (Curso de Psicologia) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Passo Fundo, 2002.

BERGER, J. Modos de ver. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERTOLETI, A. Educando para a vida e a morte. Passo Fundo: UPF, 2009.

BOEMER, M. R. O cuidar em situação de morte: algumas reflexões. Disponível em: <<http://www.fmrp.usp.br/revista/2005/vol38n1/7>>. Acesso em: 25 jul.2009.

BRETÁS, J.R.S.; OLIVEIRA J.R.; YAMAGUTI, L. Reflexões de estudantes de enfermagem sobre morte e o morrer. Revista da Escola de Enfermagem da USP, São Paulo, v.40, n.4, 2006, p. 477-83.

BUCHHOLZ, E.; ZIMMERMANN, B. Pablo Picasso: vida e obra. Colônia: Könemann, 2001.

CAMARGO, D.; BULGACOV, Y. L. M. A perspectiva estética e expressiva na escola: articulando conceitos da psicologia sócio-histórica. Psicologia em estudo, Maringá, v.13, n.3, jul./set., 2008. p. 467-475

COSTA, K. N. A morte de uma criança durante a jornada de trabalho: como ocorre o enfrentamento da equipe de enfermagem e da equipe médica. Carazinho: Ulbra, 2008. Monografia. (Graduação em Enfermagem) Faculdade de Enfermagem, Universidade Luterana do Brasil, 2008.

GOMBRICH, E.; ERIBON, D. Lo que nos dice la imagen: conversaciones sobre el arte y la ciencia. Bogotá: Norma, 1993.

HELLER, A. Teoria de los sentimientos. Barcelona: Fontamara, 1982.

HENNEZEL, M. Nous ne nous sommes pas dit au revoir. Paris: Robert Laffont, 2000.

ORMEZZANO, G. *Imaginário e educação: entre o homo symbolicum e o homo estheticus*. Porto Alegre: Pucrs, 2001. Tese. (Doutorado

em Educação) Faculdade de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2001.

PESSINI, L. Problemas atuais de bioética. 6.ed. rev. e amp. São Paulo: Loyola, 2002.

PESSINI, L.; BERTACHINI L. Humanização e cuidados paliativos. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2004.

SELLI, L. Bioética na enfermagem. São Leopoldo: Unisinos, 1999.

SILVA, M. J. P. Amor é o caminho. São Paulo: Loyola, 2004.

TAPAJÓS, R. A introdução das artes nos currículos médicos. Interface: comunicação, saúde, educação, Botucatu, v.6, n.10, fev., 2002. p.27-36.

TELLES, J. A. Pesquisa educacional com base nas artes: pensando a educação dos professores como experiência estética. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.32, n.3, set./dez. 2006. p.509-530

TREZZA, M. C. S. F.; SANTOS, R. M.; SANTOS, J. M. Trabalhando educação popular em saúde com a arte construída no cotidiano da enfermagem: um relato de experiência. Texto & contexto: enfermagem, Florianópolis, v.16, n.2, abr./jun. 2007. p.326-334

OTT, R. W. Ensinando Critica nos Museus. In: BARBOSA, A. M. (Org.) Arte-Educação: leitura no subsolo. 2.ed. São Paulo: Cortez, 1999. p 113-141.



XIV CAPÍTULO

EDUCAÇÃO ESTÉTICA, ARTETERAPIA E YOGA: O QUE NOS DIZ A IMAGEM DE B.?

Denise Gelain¹

Graciela Ormezzano²

No século XVIII, Schiller retomou o problema da beleza, que vinha sendo estudado desde a Antiguidade por Platão, quem refletiu sobre o jogo, a sabedoria e o belo, sustentando a teoria de que as “ideias” existem num mundo diferente da realidade física. Na terminologia de Schiller (1997), educação não se diferencia de formação, porque é uma ação de auxílio pedagógico que faz possível a formação do sujeito. Trata-se de um estado de recepção produtiva da arte e da criação artística, no qual se experimenta a síntese da racionalidade e das pulsões naturais. Afastamo-nos dessas ideias históricas sobre a proposta de educação schilleriana, embora não podemos deixar de mencionar que o filósofo alemão foi o primeiro a utilizar tal expressão: “educação estética”.

Mas, optamos por realizar a investigação sob uma cosmovisão estética que supera a diferenciação entre sujeito e objeto, ou, dito de maneira melhor, entre sujeito e sujeito. Não se trata de retomar mais uma vez a discussão sobre o belo, mas de criar uma história pessoal na qual cada pessoa participa juntamente com os outros, de diversas formas e nos vários espaços de socialidade (MAFFESOLI, 1998).

1 Psicóloga e arteterapeuta. Mestre em Educação pela UPF.

2 Arteterapeuta e Dr^a em Educação – PUC RS. Professora Titular da UPF.

Então, a educação estética é concebida, neste texto, como aquela que prioriza a imaginação; o jogo; o espectro estético do cotidiano, que considera todas as variáveis da expressão artística, não, necessariamente, a que se encontra nos museus ou no mercado de arte, mas a arte *naïf*, aquela que é feita por quem não possui formação em artes visuais. Desse modo, conecta-se à ideia de que a educação não se limite à escolarização, sendo um movimento que englobe, também, a educação não formal em espaços afastados ou não do sistema educacional, oferecendo possibilidades de educação permanente para todas as idades, promovendo uma ética que pode fazer da pessoa um agente do próprio desenvolvimento cultural. Nesse sentido, concordamos com Machado quando afirma:

A formação do professor de educação especial é parte integrante da formação dos profissionais da educação, em nossa sociedade historicamente cativa de tradições culturais e de práticas sociais discriminatórias, [...]. A formação continuada de professores de educação especial tem que está [sic] calcada na viabilidade histórica de um projeto de transformação real, isso significa, saber analisar e criticar propostas oficiais ou institucionais da educação (2008, p.1-2).

As teorias mencionadas, juntamente com a cosmovisão estética proposta por Maffesoli (1995), permitem compreender melhor a complexa rede de situações humanas, os modos de sentir em conjunto e suas significações. Assim, encontramos, na arteterapia, uma possibilidade de expressar vivências estéticas que se dirigem ao afeto dos seus membros e a dimensões não inteligíveis, procurando formas de autoconhecimento e de convívio mais organizadas.

Ao somar o yoga com as atividades arteterapêuticas, aprendemos que é possível ficar de bem com a vida e voltarmos o foco

para o sentido da nossa existência. Desse modo, entendemos que as desarmonias são, na verdade, resultados de percepções baseadas em padrões de pensamento e resposta, dos quais podemos nos tornar conscientes, ressignificando aspectos do comportamento que não condizem com felicidade e bem-estar.

Em vista do exposto e com base no referencial teórico adotado –aliado às experiências profissionais vividas por nós na busca constante da inteireza nas relações–, visualizamos possibilidades quanto à interface entre a ciência milenar do yoga e o novo campo de conhecimento em arteterapia, como forma de desenvolver o ser humano em sua totalidade. Não se trata, portanto, de priorizar apenas a psique, o corpo ou o espírito, mas sim integrar essas dimensões humanas no ambiente em que vivemos.

O objetivo deste estudo foi investigar o significado da prática do yoga³, através do estudo dos *koshas* (níveis da consciência)⁴, somado a atividades educativas estéticas e arteterapêuticas, no intuito de possibilitar a experimentação de alguns aspectos relacionados à integração corpo-psique-espírito-ambiente. Nosso questionamento tratou: Qual o significado das vivências do yoga, da educação estética e da arteterapia com um grupo de educadores da Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (APAE), numa cidade do interior do Rio Grande do Sul?

É para responder essa questão e em função da necessidade de integrar corpo-psique-espírito-ambiente no decorrer do processo vital que propomos a prática do yoga com educadores especiais, como caminho para obter o acesso a outras áreas do potencial humano, que ofereçam alternativas para a inteireza e a conexão com o sentido

3 Pronuncia-se “yôga” e usa-se no masculino, como é o gênero da palavra em sânscrito.

4 Os *koshas* referem-se ao corpo físico, ao corpo de energia vital, ao corpo da psique, ao corpo da inteligência universal “observador-interno” e ao corpo da felicidade suprema.

do ser. A realização de desenhos, *mantras*⁵, danças e escrita criativa, também acompanhou os encontros. O caminho do yoga nos ensina que a essência da vida é o encontro com o verdadeiro⁶ eu, através da conscientização e da integração de todas as dimensões. Nesse sentido, também questionamos: se os educadores não possuem essa consciência, se não dispõem de um espaço para se transformar, serão capazes de auxiliar os educandos com necessidades educativas especiais na busca de significados?

Considerando a ideia de separatividade que está imersa em nossa cultura, pensamos que se trata de uma difícil situação, pois os educadores especiais nem sempre possuem condições adequadas de propiciar espaços de integração consigo mesmos, com o outro e com a sociedade, precisando antes ampliar a sua consciência e integrar as suas próprias questões. Assim, percebemos na ciência do yoga, vista neste contexto enquanto processo de educação permanente, um caminho de aproximar os educadores da conscientização de cada um dos *koshas*, de todas as dimensões do ser, as quais permitem a expressão, o desenvolvimento da criatividade, a possibilidade de autotransformação e a integração de múltiplas facetas, a fim de revelar sua essência.

Nesse sentido, consideramos alguns pesquisadores das ciências humanas, dentre os quais, Maffesoli (1998), Durand (2001) e Jung (2003) que abordam assuntos relevantes sobre o imaginário e questionam de diversas formas a validade e a corroboração de critérios científicos tidos como únicos e universais. Entendendo que um dos pressupostos da educação estética é viabilizar espaços de transformação

5 Reza em forma de canto que evoca a Divindade e emite vibrações.

6 Entendemos, de acordo com a teoria junguiana, o “eu” como ego ou centro da vida consciente e o “verdadeiro eu” ou si-próprio como a síntese ou totalidade do ego e do inconsciente.

intra e interpessoais, nos quais, o ser humano possa auto-afirmar-se e se autoconhecer, propiciamos aos educadores alguns processos educativos estéticos e arteterapêuticos que levaram em conta uma experiência sensível e inteligível, com o intuito de aproximá-los de valores humanos (centramento, harmonia, equilíbrio interior) muitas vezes esquecidos e adormecidos, como consequência da visão cientificista, que os condiciona a seguir as exigências da sociedade e da cultura.

Esse fato foi enriquecido pelo desejo da equipe diretiva da Apae efetuar um trabalho que viabilizasse a integração do grupo docente, aumentasse o comprometimento dos participantes com o seu fazer profissional e a busca do autoconhecimento. Fomos assim delineando os nossos objetivos: a) efetuar um trabalho com os educadores, no intuito de aumentar o comprometimento com o seu fazer profissional, de integrar o grupo e de proporcionar a seus membros um maior centramento; b) aprofundar o nosso conhecimento, assim como, dos educadores sobre yoga e arteterapia; c) desvelar o significado das vivências que possibilitaram o resgate da essência do ser; e) realizar práticas de *asanas*⁷, *mudrâs*⁸, *pranayamas*⁹ e *yoga nidra*¹⁰, com vistas à expansão da consciência e à busca do eu.

Na oficina que envolveu o estudo dos *koshas* utilizamos quatro estruturas textuais básicas, verbais e não-verbais, mencionadas por Gennari (1997) como facilitadoras da elaboração textual na educação estética: a palavra, a imagem, o som e o gesto. A metodologia de trabalho previu que as quatro estruturas estivessem presentes em todos os encontros. A palavra fez parte do sistema de comunicação

7 Posturas psicofísicas, usadas como meio e apoio para o ser humano experimentar e vivenciar aspectos relacionados à sua essência espiritual e ao verdadeiro eu.

8 Os *mudrâs* são gestos especiais feitos com as mãos para conduzir de maneira específica a energia sutil ou força vital (*prâna*) do corpo.

9 Ciência da respiração, canalização ou expansão do prâna.

10 É uma forma de meditação.

utilizado nas vivências entre pesquisadoras e participantes; a imagem nos auxiliou no processo de visualização durante as aulas e na resposta à pergunta-chave da investigação pela produção de desenhos, linguagem escolhida para exteriorizar as significações produzidas; o som foi fundamental nas atividades de percepção sonora; e, por último, o gesto, constituiu a estrutura textual que possibilitou a união corpomovimento nas atividades de yoga e a promoção de ações perceptivas, cognitivas e intuitivas que permitissem uma aproximação maior à realidade vivenciada.

Ao concluir os sete encontros da oficina coletamos as informações dos participantes, mediante observações, questionamentos e, no último encontro, pela entrevista iconográfica grupal, um desafio proposto para responder nossa questão principal: “O que significou para mim a participação nas vivências e estudo dos *koshas*?” E, após, interpretar os desenhos utilizando a Leitura Transtextual Singular de Imagens. Este tipo de leitura de imagens apresenta seis critérios: a) o material, b) a análise formal, c) a simbologia espacial, d) a simbologia das cores, e) as referências ao imaginário, f) a síntese das pesquisadoras e, g) a leitura do grupo (ORMEZZANO, 2009).

A continuação, apresentaremos o caso de uma pedagoga, no qual procuramos entender em parte as significações da oficina com os educadores da Apae, apoiando-nos, também, nas observações e nos comentários feitos por todos os membros do grupo na exteriorização dos sentimentos e emoções.

1. ANNAMAYAKOSHA

Esta professora, a quem chamaremos de B. para manter sigilo sobre seus depoimentos, possui especialização em Supervisão Escolar, tem 37 anos de idade, é solteira e sem filhos, no momento da oficina,

exercia a função de coordenadora pedagógica da Apae. Aparentava ser uma pessoa observadora e prestativa, porém, é interessante referir que, no ambiente de trabalho, suas falas não deixavam transparecer a sua verdadeira opinião sobre os fatos. Ainda assim, possuía facilidade para exteriorizar seus sentimentos, através de expressões faciais e corporais. Segue o desenho realizado por ela, que respondeu a entrevista iconográfica:

Ela realizou essa imagem com lápis de cor e giz de cera sobre folha sulfite branca. O desenho foi feito na posição horizontal, utilizando toda a extensão da folha. O texto apresenta formas estereotipadas. Nele aparecem, na parte superior, duas nuvens com o sol no centro e três pássaros. No lado esquerdo há um montículo de terra que inicia na parte inferior central e se projeta de forma crescente, tendo um coqueiro repleto de frutos. Do monte até o limite inferior do lado direito está o mar, aparentemente agitado. Há também nessas águas um barco com a bandeira de paz hasteada.



Ao contemplarmos o texto iconográfico, temos, num primeiro momento, a sensação de que o barco passa por lugares lindos, com pequenas riquezas que a vida nos dá todos os dias, como o vôo e o gorjeio dos pássaros, paisagem essa que remete ao equilíbrio, à

harmonia, à liberdade e à serenidade. Contudo, a simbologia espacial instiga um entendimento não tão centrado e harmonioso como o texto daria, numa primeira olhada, a entender (ZIMMERMANN, 1992).

Indicamos, com isso, que B., também procurou não deixar transparecer seu eu, utilizando-se de subterfúgios para não assumir seus verdadeiros desejos e, de certa forma, para se auto-proteger. Como escreve Luis Rosales, neste fragmento do poema *Ola en calma es tu cuerpo*:

*[...] tus ojos dan al mundo sus confines,
juega el mar a la comba en tu cintura,
y la miel se convierte en atadura,
y en tu mano se encienden los jazmines,[...] (s.d., p.263).*

Nessa simbologia, o barco pode estar relacionado ao quadrante que se refere ao mundo corporal, indicando ser a expressão de si mesma. O mar quiçá simboliza sua vida instintiva, e o coqueiro, juntamente com seus frutos, a sua realidade interior e o arquétipo de mãe. Para Jung, o arquétipo materno pode estar simbolizado por formas que expressem lugares paradisíacos expressando “a meta da nostalgia da salvação” (2003, p.92) ou em sentido mais amplo, dentre muitas outras formas, o mar e a árvore. Partindo dessa concepção, surgem em nós algumas inquietações, como: será que B. está procurando encontrar terra firme, assim como um relacionamento mais estável para interiorizar o arquétipo de mãe, dando frutos como o coqueiro?; quê acontece com o mar que está tão turbulento e escuro em direção a terra?; e aquela bandeira hasteada estará mostrando o desejo de se estabilizar, realizar seus sonhos e viver com mais paz interior?

De acordo com o simbolismo das cores:

[...] Entrar no azul é um pouco fazer como Alice, a do País das Maravilhas: passar para o outro lado do espelho. Claro, o azul é o caminho da divagação, e quando ele se escurece, de acordo com sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho. O pensamento consciente, nesse momento vai pouco a pouco cedendo lugar ao inconsciente, do mesmo modo que a luz do dia vai se tornando insensivelmente a luz da noite, o azul da noite (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 107).

O mar, na cor azul, também aponta a passagem para o outro lado, mas, que lugar é esse? Talvez, um local imbricado com sua realidade interior e que pode refletir o seu eu ideal. Segundo os autores referidos, o azul mais escuro reflete o caminho dos sonhos. No mar de B., o azul escurece justamente na proximidade com a terra, deixando emergir, com isso, um provável desejo de chegar a um lugar de mais estabilidade, propício à realização dos seus sonhos.

A barca cor-de-rosa pode simbolizar a própria imagem, exercendo um significado bastante especial para Durand, pois “[...] participa assim, na sua essência, no grande tema do embalar materno. A barca romântica liga-se à íntima segurança da carga. [...] é uma imagem da Natureza Mãe regenerada e que despeja a vaga dos seres vivos sobre a terra [...]” (2001, p. 251). Esse significado funde-se com o da simbologia espacial, demonstrando, mais uma vez, o desejo da educadora de internalizar o arquétipo materno, transformando, com isso, o seu eu ideal em eu real. Nos textos mitológicos, a barca exerce, também, a função de passagem para outro mundo, o que, na verdade, não deixa de ser o que o texto imagético sugere.

Na leitura que o grupo fez do desenho, um dos educadores participantes referiu que o texto de B. representa “uma viagem em

busca de si mesma”. Essa travessia, portanto, pode estar sugerindo um caráter de autoconhecimento e interiorização, que conduza a uma maior intimidade consigo mesma e à facilidade para exteriorizar seus verdadeiros sentimentos. Na nossa compreensão, o yoga instiga essa viagem através de uma maior familiaridade com o próprio eu. É como um retorno para casa, para a própria essência, por meio de uma maior consciência do corpo físico, mental e espiritual, enquanto partes de uma totalidade energética indivisível, a qual envolve a ação sinérgica das dimensões humanas, sem deixar, é claro, de manter sua singularidade.

O mesmo entendimento é expresso por Chevalier e Gheerbrant, quando estes se referem ao yoga como “[...] a união do sol com a lua [...], representados pelos sopros prana e apana, ou ainda pelo sopro e pelo sêmen, que são o fogo e a água [...]” (2002, p. 838). Enfim, pela união dos opostos complementares que dão sentido à vida. O fogo no texto está relacionado ao sol, que pode ser uma expressão das forças fecundantes, enquanto a água estaria ligada a uma expressão das forças criadoras. Mais uma vez, o texto iconográfico de B. nos remete ao poema de Rosales:

*[...] y el sol nace en tu cuerpo, y se oye el canto
del amor como un puente entre dos ríos,
¡tan humano el milagro!, dulces bríos, [...] (s.d., p.263).*

Conforme Le Page, os *koshas* também representam um veículo sagrado para a consciência desperta, a transformação e a iluminação. Luz que pode estar sendo simbolizada no texto de B. pelo sol:

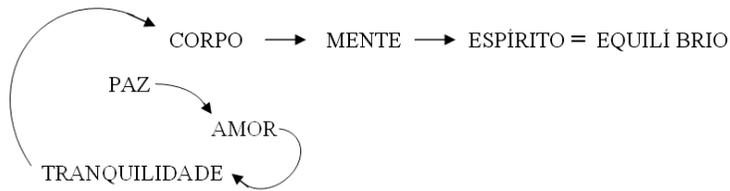
Ao desenvolver nosso poder de consciência desperta, fazemos brilhar uma luz sobre todas as áreas de funcionamento da mente, [...]. Simplesmente levar a consciência desperta até

os variados aspectos de nossas vidas é um dos métodos mais poderosos de descondicionamento e transformação (2003, s.p.).

O sol como outros símbolos das forças celestes e terrestres pode ser regulador dos múltiplos aspectos da vida. Regulador, inclusive, dos frutos que carregam a simbologia da vida gerada. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, o fruto é “símbolo de abundância, que transborda da cornucópia da deusa da fecundidade [...]” (2002, p. 453).

No texto desta educadora especial, a terra fértil propiciou o germinar de um coqueiro, hoje repleto de frutos, sendo, por sua vez, mais uma expressão de um símbolo de fecundidade e da regeneração. É relevante destacar, também, que essa terra denota ascensão, sugerindo que o barco, ao chegar à terra firme, vai continuar seu destino, não se estagnando nesse lugar. Essa mesma ascensão e direção podem ser percebidas na imagem dos pássaros, o que nos instiga a outro questionamento: será que esses três pássaros são, na verdade, o desejo de um futuro idealizado por B. e indicam a conotação de paz exteriorizada na haste do barco?

Bachelard (2000) impregna de significados o pássaro, já que dá a este o entendimento de “modelo de ser”, modelo também exposto no esquema que ela construiu no verso do texto iconográfico para significar seu desenho junto a um pequeno texto escrito: “Para mantermos o equilíbrio precisamos buscar alternativas na vida, como o yoga. Sinto-me bem porque fico mais calma, tranqüila e em paz comigo mesma. E com mais equilíbrio no meu trabalho, com minha família e amigos.”



Baseadas na leitura do trecho acima, do gráfico e no significado da imagem em si, percebemos que o yoga despertou na educadora a possibilidade de buscar novos horizontes, de se permitir gerar outros movimentos de vida, fornecedores de maior harmonia, amor, tranqüilidade, equilíbrio e paz. É interessante relacionar esse significado com a exteriorização dos sentimentos relatados anteriormente, pois estes revelam informações que se complementam, como, por exemplo: “para mim as posturas atuam diretamente na concentração, equilíbrio e harmonização do meu corpo”.

Em outro encontro, B. relacionou o yoga com a possibilidade de “cura”, ao afirmar: “é interessante perceber que os pensamentos vão clareando, os sentimentos vão sendo liberados [...] facilitando o caminho para a minha cura integral”. Essa “cura” envolve, muitas vezes, tratamentos dolorosos, como o choro que externou no encontro em que trabalhamos com *yoga nidra*, após ter precisado reportar-se a pensamentos que tivessem um componente emocional forte e que exigiam de si alguma ação, utilizando-se do corpo da sabedoria para o processo de transformação.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Na tentativa de compreender a fala e o texto iconográfico desta educadora especial, e tendo presente a sinergia dos processos educativos

estéticos e arteterapêuticos vividos na oficina, podemos afirmar que, os resultados revelaram a necessidade de espaços de educação permanente que possibilitem o aprimoramento das dimensões humanas, como também que contemplem o yoga como alternativa para outra visão de mundo e de ser humano mais integradora.

Os achados da investigação revelaram que o yoga despertou em B. a necessidade de transformação pessoal que está imbricada com o processo de vir a ser, demonstrado na simbologia dos pássaros e despertados na caminhada dos *koshas*, juntamente com a prática dos *asanas*, *pranayamas*, *mudras* e *yoga nidra*.

Nessa perspectiva, a utilização da filosofia milenar do yoga com educadores especiais pôde ser entendida como diretriz ousada e desafiadora, porém pertinente à efetivação de um processo que desenvolva esses seres humanos no sentido da existência. Assim como, acompanhar uma tendência atual, que aborda como esta prática milenar age no sistema nervoso central, reduzindo o estresse e favorecendo a cognição e a cura de várias doenças psicossomáticas.

A arteterapia e a educação estética, entretanto, favoreceram o processo de contato com a interioridade e a exteriorização dos conteúdos internos através das artes visuais e outras linguagens artísticas, para que, assim, fosse possível viver de forma mais harmônica e equilibrada contribuindo com o bem-estar pessoal e profissional. Procuramos nos encontros, possibilitar um espaço que viabilizasse uma ampliação da consciência e o desenvolvimento da sensibilidade, da expressão e da criação.

Nesses encontros, ficou evidente que o yoga, mediante o estudo dos *koshas*, proporcionou significações quanto à importância de se fazerem investimentos na área de educação que levem, também, em conta uma formação pessoal e, assim, mais integral. Essa aplicabilidade

pode ser aprofundada através de investigações transdisciplinares, uma vez que os indicadores do estudo – que emergiram das nossas observações, da exteriorização dos sentimentos dos participantes, do texto iconográfico e da Leitura Transtextual Singular de Imagens – revelaram a receptividade, por parte dos educadores especiais, para com a educação estética, a arteterapia e o yoga, demonstrando, com isso, uma nítida possibilidade de inserir tais áreas de conhecimento na formação inicial ou na permanente, como contribuição considerável no que diz respeito à educação integral humana.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GENNARI, Mario. La educación estética: arte y literatura. Barcelona: Paidós, 1997.

JUNG, Carl Gustav. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Petrópolis: Vozes, 2003.

LE PAGE, Joseph. Yoga integrativa: manual de formação de professores de yoga. [S.l: s.n.], 2003.

MACHADO, Francisca. Formação permanente do professor na educação especial. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM

EDUCAÇÃO DA REGIÃO SUL, 7, 2008, Itajaí, Anais... Itajaí: Univali, 2008. p.1-7. Disponível em: http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/2008/Formacao_de_professores/Poster/07_03_01_Formacao_Permanente_do_Professor_em_Educacao_Especial.pdf Acesso em: 20 abr. 2013.

MAFFESOLI, M. A contemplação do mundo. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Porto Alegre: Forense Universitária, 1998.

ORMEZZANO, G. Educação estética, imaginário e arteterapia. Rio de Janeiro: Wak, 2009.

ROSALES, Luis. Ola en calma es tu cuerpo. In: GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús; BARNATÁN, Marcos Ricardo (Org.) Poesía erótica castellana. Barcelona: Círculo de lectores, [s.d.], p.263.

SCHILLER, J. Nos. XXII a XXIV de sobre a educação estética do homem em uma seqüência de cartas. In: DUARTE, R. (Org.). O belo autônomo: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: UFMG, 1997. p. 123-134.

ZIMMERMANN, Elisabeth B. Integração de processos interiores no desenvolvimento da personalidade. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992.





EDITORA DO
CCTA

