

REVISTA DE ARTETERAPIA DA AATESP

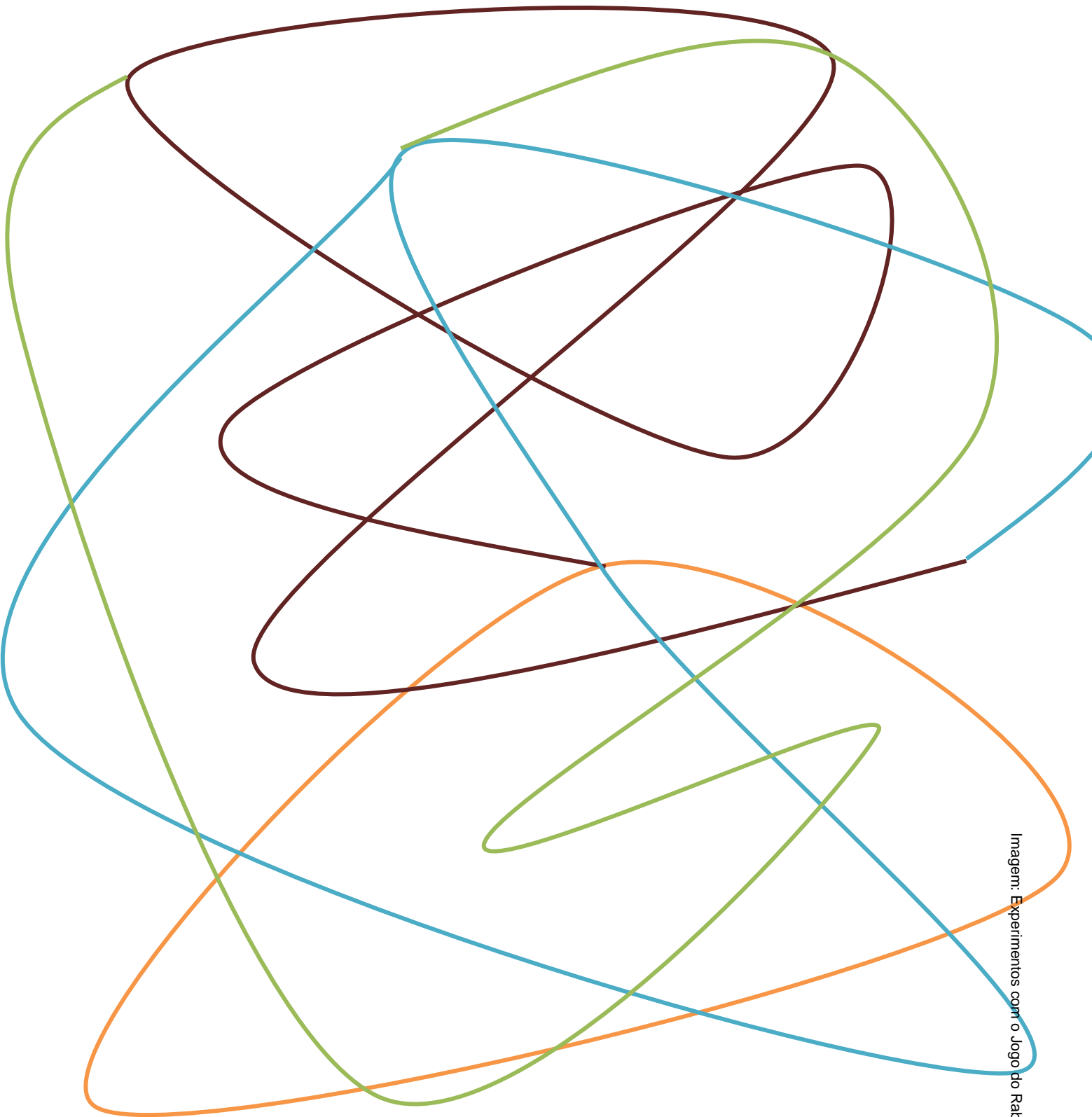


Imagem: Experimentos com o Jogo do Rabisco

REVISTA de ARTETERAPIA da AATESP

Publicação: Associação de Arteterapia do Estado de São Paulo

APRESENTAÇÃO

A Revista Arteterapia da AATESP é uma publicação científica da Associação de Arteterapia do Estado de São Paulo, disponível no formato CD-ROM e também passível de acesso por meio do site da AATESP – www.aatesp.com.br/artigos.htm. Foi iniciada no ano de 2010 com o intuito de acolher as produções advindas dos associados e demais autores interessados na difusão e aprofundamento do conhecimento na área de Arteterapia, com periodicidade semestral.

LINHA EDITORIAL

A Revista Arteterapia da AATESP tem como objetivo publicar trabalhos que contribuam para o desenvolvimento do conhecimento no campo da Arteterapia e áreas afins. Busca incentivar a pesquisa e reflexão, de cunho teórico ou prático, acerca da inserção da Arteterapia e de seus recursos nos diversos contextos na atualidade, contribuindo para o aprofundamento da compreensão sobre o ser humano, a Arteterapia e suas relações.

GRUPO EDITORIAL

Contato: textos.aatesp@gmail.com

Editora:

Dra. Máira Bonafé Sei – UEL/AATESP

Conselho Editorial:

Ms. Deolinda Maria da Costa Florim Fabietti – AATESP

Esp. Margaret Rose Bateman Pela – AATESP

Conselho Consultivo:

Dra. Ana Cláudia Afonso Valladares – ABCA – FEN-UFG

Ms. Artemisa de Andrade e Santos – UFRN/ASPOART

Dra. Barbara Elisabeth Neubarth – Secretaria da Saúde do Estado do Rio Grande do Sul/AATERGS

Ms. Claudia Regina Teixeira Colagrande – AATESP

Dra. Cristina Dias Alessandrini – Alquimy Art

Dra. Giuliana Gnatos Lima Bilbao - UNIP

Dra. Irene Gaeta Arcuri – UNIP

Ms. Lídia Lacava – ISAL / Instituto Sedes Sapientiae

Esp. Lucivone Carpintero – ASBART

Ms. Mailde Jerônimo Trípoli – CEFAS-Campinas

Dra. Maria de Betânia Paes Norgren – Instituto Sedes Sapientiae

Esp. Mônica Guttmann – Instituto Sedes Sapientiae

Dra. Patrícia Pinna Bernardo – UNIP

Ms. Sandro Leite – FMU

Dra. Selma Ciornai – Instituto Sedes Sapientiae

Dra. Sonia Maria Bufarah Tommasi – Arte sem Fronteiras/Faculdade Avantis

Dra. Tatiana Fecchio da Cunha Gonçalves – FMU

Capa, Diagramação, Editoração e Revisão de Texto

Deolinda Maria da Costa Florim Fabietti

Máira Bonafé Sei

Margaret Rose Bateman Pela

Ressalva

Os artigos são de responsabilidade exclusiva dos autores e as opiniões e julgamentos neles contidos não expressam necessariamente o pensamento dos Editores ou Conselho Editorial. Citação parcial permitida, com referência à fonte.



REVISTA de ARTETERAPIA da AATESP

Publicação: Associação de Arteterapia do Estado de São Paulo

ASSOCIAÇÃO DE ARTETERAPIA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Diretoria – Gestão 2013-2014

Diretora Gerente

Leila Nazareth

Diretora 1ª. Secretária

Ana Carmen Franco Nogueira

Diretora 2ª. Secretária

Irene Gaeta Arcuri

Diretora 1ª. Tesoureira

Tania Cristina Freire

Diretora 2ª Tesoureira

Sandra Maria Casellato Carnasciali

1ª. Diretora Adjunta

Cristina Dias Allessandrini

2ª. Diretor Adjunto

Sandro José da Silva Leite

Conselho Fiscal

Deolinda M.C. Florinda Fabietti
Cassia Regina de Toledo Rando
Cristina Dias Alessandrini
Leila Nazareth

SUMÁRIO

Editorial

ARTETERAPIA E SUAS INTERFACES	01
Maíra Bonafé Sei	

Artigos Originais

OS ARQUÉTIPOS JUNGUIANOS ÂNIMA E ÂNIMUS E SEU BALANCEAMENTO ATRAVÉS DA ARTE	03
Carlos Henrique Souza da Cruz	
DE FIGURANTE À PROTAGONISTA: A TRANSIÇÃO DO DITO “LOUCO” NO UNIVERSO DA ARTE	26
Valéria Metroski de Alvarenga	

Ensaio

O USO TERAPÊUTICO DA MEDIAÇÃO: UM ENTENDIMENTO PSICANALÍTICO A RESPEITO DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA	48
Sandra Aparecida Serra Zanetti	

Resenha

ARTETERAPIA E PSICANÁLISE	56
Ana Carolina Zuanazzi	

Resumo

A ARTETERAPIA NA PROPOSTA INCLUSIVA, EDUCATIVA E SOCIAL DE JOVENS, ADULTOS E IDOSOS EM SITUAÇÃO DE DIVERSIDADE E NECESSIDADES ESPECIAIS	62
Suzi Mara Juzzio Furgeri	

Normas para Publicação	64
-------------------------------	----

Editorial

ARTETERAPIA E SUAS INTERFACES

Maíra Bonafé Sei¹

Os profissionais envolvidos no campo da Arteterapia sabem o quanto esta área do conhecimento demanda do arteterapeuta um diálogo com áreas afins, de maneira a enriquecer sua teoria e sua prática. Diversos são os aportes teóricos que embasam as intervenções arteterapêuticas, que podem se organizar de diferentes maneiras dependendo dos objetivos do profissional e do público a ser trabalhado. Neste sentido há desde a Arteterapia que se aproxima intensamente da psicoterapia até aquela intervenção que tece um diálogo próximo com a Arte-Educação e as Artes Visuais em geral. Com isso, compreende-se que discussões no campo das interfaces da Arteterapia mostram-se pertinentes e justificáveis.

É a partir desta proposta que o presente número da Revista de Arteterapia da AATESP acabou por se organizar. Várias foram as contribuições de profissionais de áreas como as Artes Visuais e a Psicologia, que almejavam apresentar suas pesquisas e reflexões em um periódico que se propõe a tratar especificamente da Arteterapia. Contudo, apesar de não se configurarem como arteterapeutas com especializações reconhecidas pelas associações regionais de Arteterapia, entendeu-se que suas ideias poderiam contribuir para nosso campo de conhecimento.

A primeira das contribuições desta Revista de Arteterapia da AATESP, o artigo "Os arquétipos junguianos âni^a e ânimus e seu balanceamento através da arte", de autoria

¹ Psicóloga, Arteterapeuta (AATESP 062/0506), Mestre e Doutora em Psicologia Clínica pelo IP-USP, Professora Adjunta junto ao Departamento de Psicologia e Psicanálise – CCB - UEL. Link para Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5815968830020591>. E-mail: mairabonafe@gmail.com

de Carlos Henrique Souza da Cruz, apresenta uma técnica cujo objetivo é favorecer uma integração entre as polaridades Ânima e Ânimus. O texto traz discussões teóricas e ilustrações clínicas, com resultados obtidos por meio da técnica delineada.

O segundo artigo, de autoria de Valéria Metroski de Alvarenga, denominado "De figurante à protagonista: A transição do dito "louco" no universo da arte", organiza-se como um estudo teórico empreendido por meio de uma revisão bibliográfica, com o intuito de contemplar as relações existentes entre Arte e "Loucura" no decorrer dos últimos séculos. Desta forma, a despeito de não discutir especificamente a Arteterapia, mostra-se como um assunto de grande valia para os arteterapeutas, seja pelo contexto histórico a partir do qual os primórdios da Arteterapia estão registrados, seja para aqueles que os profissionais atuam com Arte nos serviços de Saúde Mental.

Temos como ensaio a discussão acerca do uso da mediação no contexto psicoterapêutico a partir de um olhar psicanalítico. A autora Sandra Aparecida Serra Zanetti, com seu texto "O uso terapêutico da mediação: um entendimento psicanalítico a respeito da produção artística", aponta para uma visão inovadora sobre como o uso dos recursos expressivos pode ser compreendido, olhar este ainda pouco discutido no Brasil.

A resenha de Ana Carolina Zuanazzi discorre sobre o livro "Arteterapia e Psicanálise", apresentando fielmente as ideias expostas em tal publicação, mostrando-se como um guia de leitura para possíveis interessados no referido livro.

Por fim, a revista é finalizada com o resumo da monografia "A Arteterapia na Proposta Inclusiva, Educativa e Social de Jovens, Adultos e Idosos em Situação de Diversidade e Necessidades Especiais", de Suzi Mara Juzzio Furgeri. Tal trabalho exemplifica as possibilidades de intervenção arteterapêutica ao dispor do arteterapeuta interessado em expandir seus espaços de inserção.

Boa leitura!

Artigo Original

OS ARQUÉTIPOS JUNGUIANOS ÂNIMA E ÂNIMUS E SEU BALANCEAMENTO ATRAVÉS DA ARTE

JUNG'S ARCHETYPES, ANIMA AND ANIMUS, AND ITS BALANCING THROUGH ART

Carlos Henrique Souza da Cruz²

Resumo

A Arte Expressiva é uma modalidade terapêutica que possibilita a manifestação da psique humana através de recursos artísticos que, por sua vez, permitem que a censura egóica seja rebaixada. Este aspecto peculiar favorece a emergência de conteúdos psicológicos e a consequente possibilidade de serem mais bem integrados à consciência. Partindo-se dessa premissa, sob o referencial teórico junguiano, foi criada uma técnica nomeada de Integração das Polaridades com Arte, na qual se viabilizou um maior rigor na observação dos aspectos femininos e masculinos da personalidade humana na busca de um balanceamento energético a partir do desenho, da pintura e do recorte e colagem.

Palavras-chave: Arte expressiva; psicologia junguiana; integração de polaridades; anima e animus.

Abstract

The Expressive Art is a therapeutic modality which allows the expression of the human psyche through art. In turn, it allows the censoring of the ego to be reduced. This peculiar aspect favors the emergence of psychological content and the consequent possibility of

² Psicólogo (UFRJ). Arteterapeuta (UFRN). Teólogo (STBSB). Especialização em Psicologia Jurídica (UERJ). Mestre em Psicologia Social (UFRJ). Formação em Hipnose (SOHIMERJ) e em Constelação Sistêmica Familiar pelo Institut Landshut Brasil/Alemanha. Professor Universitário na graduação e pós-graduação. Pesquisador e escritor sobre os temas: arteterapia, violência, direitos humanos e gênero. Endereço: Rua Santo Antônio, 1018, Emaús, Parnamirim/RN, CEP 59149-025. Tel.: (84) 8803-0248 * (84) 3302-0158. Email: riquinhocruz@hotmail.com.

being better integrated into consciousness. Starting from this premise, in the Jungian framework, was created a technique named Polarity Integration with Art, in which it enabled more rigorous observation of the feminine and the masculine aspects of human personality in search of a balance of energy from drawing, painting and cutting and pasting.

Keywords: Expressive art; Jungian Psychology; integration of polarities; anima and animus.

I. Introdução

O aspecto contraditório da vida humana é algo ao mesmo tempo fascinante e perturbador. Ser “humano” é ser duplo, conflitante, incoerente. Mas como se aprende a lidar, de maneira satisfatória, com tanta ambivalência? Seria possível acabar com as situações conflituosas pelas quais passam os indivíduos?

Se olharmos o conflito como algo ruim, teremos a tendência a evitá-lo ou desejar que ele desapareça. Contudo, caso o vejamos como sendo portador de uma possibilidade de crescimento e mudança, poderemos extrair o máximo de aprendizado dele. Este artigo seguirá nessa direção. A partir de uma técnica criada por mim, que nomeei de *Processo de Integração das Polaridades com Arte*, viabiliza-se a possibilidade de instâncias psíquicas em conflito buscar uma forma de balanceamento através de projeções artísticas e do diálogo com a obra realizada. O procedimento através do qual intento chegar a tal objetivo apoia-se na arte expressiva, mais especificamente no desenho, na pintura e no recorte-colagem. Todo o processo de construção dessa técnica encontra-se apoiado no referencial teórico junguiano, especialmente nos arquétipos *ânimas* e *ânimus*.

II. A estrutura da personalidade segundo Jung

A personalidade de cada um é construída na relação com outras pessoas. Não há, por assim dizer, uma personalidade tão única que não traga em si algo do outro. Não é sem propósito que popularmente se diz: “esse menino herdou o ‘gênio’ do pai”; ou “é ‘doce’ como a mãe”. Nesse ponto, os estudos realizados pela psicanálise sobre esse caráter *identificatório* (MANNONI, 1994) contribuem bastante para a compreensão da alteridade e seu impacto sobre a personalidade humana.

Não podemos ainda perder de vista o fato de haver uma intensa conexão entre todas as pessoas, independentemente de etnia, posição social e geográfica, religiosidade ou cultura. Tal conexão coloca-nos sob imperativos tanto das gerações presentes quanto passadas, podendo alcançar nossos mais primitivos descendentes humanos. Esse fato pode se apresentar através dos mitos e dos arquétipos.

1. A psique

Na teoria junguiana, a personalidade é denominada de *psique*. Seu significado denota a personificação da “alma” ou “espírito” e abarca os pensamentos, sentimentos e comportamentos tanto conscientes quanto inconscientes. “Funciona como um guia que regula e adapta o indivíduo ao ambiente social e físico.” (HALL & NORDBY, 1980, p. 25). Para Jung, é um todo unificado e não uma reunião de partes. Ele rejeita a ideia de uma *psique* fragmentária. O ser humano não lutaria para se tornar uma totalidade, pois ele já nasce como um todo e durante sua existência lhe cabe desenvolver esse todo essencial até chegar ao mais alto grau possível de integração, diferenciação e consonância. Uma personalidade dissociada é uma personalidade desfigurada. Jung (1995) distingue três níveis da psique, a *consciência*, o *inconsciente pessoal* e o *inconsciente coletivo*.

Consciência

É aquela parte da mente conhecida pela pessoa. Desde a tenra idade já se pode perceber sua existência, ainda que de forma rudimentar, manifestando-se na escolha de algum brinquedo ou a partir das identificações com as figuras parentais. Esta percepção consciente aumenta com o passar do tempo em virtude das quatro funções mentais, denominadas por Jung como sendo *pensamento*, *sentimento*, *sensação* e *intuição*. A predominância de uma dessas funções é o que irá determinar mais precisamente o tipo psicológico de uma pessoa em detrimento às outras funções.

O *pensamento* é uma função intelectual que procura compreender o mundo e as coisas presentes nele. O *sentimento* cumpre uma função avaliadora, pois é capaz de, a partir de uma sensação prazerosa ou não, decidir pela aceitação ou rejeição de uma ideia. A *sensação* é a percepção realizada através dos sentidos, afinados à visão, audição, cheiros, paladares e contatos. Também há aquelas sensações que vêm do interior do próprio organismo, como fome, náuseas, constipação e outras. A *intuição* acontece espontaneamente frente a alguma situação. Difere da *sensação* porquanto não se sabe de onde veio nem sua origem. É como se surgisse do “nada”. A *sensação* pode ser explicada pela via dos sentidos. A *intuição* não. Muitas vezes é vista como sendo o *sexto sentido* ou *percepção extrassensorial*.

O processo pelo qual a consciência de uma pessoa se diferencia da de outras é chamado por Jung (1987) de *individuação*, que é o processo pelo qual alguém se torna uma unidade, isto é, um “todo” separado e indivisível. A meta da *individuação* é a autoconsciência, o “tornar-se si-mesmo” (p.49). Significa a peregrinação pessoal em direção à realização das qualidades coletivas do ser humano. Também inclui o acolhimento e a estima adequada dos aspectos individuais.

O inconsciente pessoal

Para Jung (1987), o inconsciente abrange todo conteúdo psíquico que subjaz ao limiar da consciência, inclusive “as percepções subliminais dos sentidos” (p. 3), sendo também uma instância que abarca conteúdos que ainda não afloraram à consciência. Outro aspecto é sua intermitente atividade. Ele jamais entra em repouso, pois está constantemente empenhado em congregar e desagregar seus conteúdos em um movimento constante. Dentro da normalidade, suas funções são coordenadas em parceria com a consciência “numa relação compensadora” (p. 4). Já nos casos patológicos seu funcionamento é autônomo. Como se observa, há uma tendência ao equilíbrio entre essas duas instâncias.

[...] os processos inconscientes se acham numa relação compensatória em relação à consciência. Uso de propósito a expressão “compensatória” e não a palavra “oposta”, porque consciente e inconsciente não se acham necessariamente em oposição, mas se complementam mutuamente, para formar uma totalidade: o si-mesmo (Selbst). (JUNG, 1987, p. 53).

O *inconsciente pessoal* é o local onde ficam armazenadas as experiências do sujeito. Se, por exemplo, alguma dessas experiências não é aceita pelo ego, ela não escapa da *psique*, considerando-se que nenhuma experiência pode simplesmente desaparecer. Dessa forma ela é retida no *inconsciente pessoal*, depositário das experiências que, por seu caráter inassimilável, não são compatíveis com a individuação. Uma característica primordial dele é sua capacidade de formar um conglomerado de conteúdos psíquicos os quais Jung nomeou de *complexos*. Apesar de, em alguns casos, gerar impedimentos ao ajustamento de uma pessoa, de maneira geral os *complexos* viriam a ser uma fonte de inspiração, um impulso, que poderiam ser direcionados às artes expressivas.

Inicialmente, Jung, sob a influência freudiana, acreditava que a origem dos complexos estava nas experiências traumáticas da primeira infância. Entretanto, passou a suspeitar que eles possuíam raízes muito mais profundas, estas ramificadas na natureza e experiências da humanidade. Assim, descobriu outro nível da psique: o *inconsciente coletivo*.

O inconsciente coletivo

A descoberta do *inconsciente coletivo* teve um impacto profundo no pensamento da Psicologia e Psiquiatria no século XIX, tornando Jung um intelectual de grande vulto. Em verdade, Jung

rompeu com o determinismo da mente num sentido estritamente ambiental e demonstrou que a evolução e a hereditariedade dão as linhas de ação para a psique, exatamente como o fazem para o corpo. [...] A mente do homem é pré-figurada pela evolução. Dessa maneira o indivíduo está preso ao passado, não somente ao passado de sua infância, mas também, o que é ainda mais importante, ao passado da espécie, e, antes disso, à longa cadeia da evolução orgânica. Esta colocação da psique dentro do processo evolutivo constituiu a suprema realização de Jung. (HALL e NORDBY, 1980, p.31).

Essa descoberta foi sendo mais bem abalizada em consequência de questionamentos feitos a partir do relato de sonhos de seus clientes, onde descobriu a existência de um núcleo normativo suprapessoal que exerceria uma *função diretora*. No relato de um sonho de uma cliente, Jung (1987) disse que, mesmo ela sendo crítica e agnóstica em termos religiosos, em seus sonhos aparecia a imagem divina que “correspondia à concepção arcaica de um *daimon da natureza*, talvez um Wotan.” (p.11). Nesse sonho em questão, não haveria outra coisa a não ser uma concepção primitiva, que se relacionaria a uma mentalidade arcaica. Essa ideia arcaica de Deus, por exemplo, indicaria que o inconsciente conteria “outras coisas além das aquisições e elementos

personais.” (p.12). Nada haveria de pessoal, “trata-se de uma imagem totalmente coletiva, cuja existência étnica há muito é conhecida.” (p. 13). Dessa maneira,

O inconsciente contém, não só os componentes de ordem pessoal, mas também impessoal, coletiva, sob a forma de categorias herdadas ou arquétipos. Já propus antes a hipótese de que o inconsciente, em seus níveis mais profundos, possui conteúdos coletivos em estado relativamente ativo; por isso o designei inconsciente coletivo. (JUNG, 1987, p. 13).

Há, portanto, uma relação indissociável entre a *psique pessoal* e a *psique coletiva*. Jung (1987) afirmou que o indivíduo não é apenas uma pessoa separada e única, mas também um ser social e, dessa forma, a *psique* é algo ao mesmo tempo individual e social. Logo, na *psique coletiva*, estão reunidas todas as virtudes e todos os vícios da humanidade. Esse aspecto moral – bem e mal – é par de opostos que se inscrevem dentro da *psique coletiva*. Tal aspecto contraditório só fica evidente com o desenvolvimento pessoal da *psique* e é “quando a razão descobre a natureza irreconciliável dos opostos.” (p. 24). A partir daí o paraíso é perdido e a busca pelo bem e a repressão do mal imprime a marca do desenvolvimento da humanidade em busca do agregado social e o conseqüente desenvolvimento da personalidade. Dessa forma, o nirvana da *psique coletiva* chega ao fim. O mal precisa ficar guardado, alojado em um lugar seguro, seja este lugar a caverna do dragão, o reino dos mortos, o sagrado.

O *inconsciente coletivo* se distingue do *inconsciente individual* pelo fato de as experiências contidas naquele estarem para além do período de vida da pessoa. Entretanto, se alguém acreditar que essas experiências são um patrimônio seu, poderá lhe advir uma sobrecarga psíquica difícil de dominar. Portanto, é extremamente necessário distinguir quais sejam os conteúdos pessoais dos conteúdos da *psique coletiva*. Essa diferenciação nem sempre é fácil, já que o *inconsciente individual* resulta do coletivo, com o qual está intimamente ligado. Entretanto, como a *individuação* é uma

exigência psicológica fundamental que permite o desenvolvimento da personalidade, torna-se a saída possível para o não sufocamento pela força coercitiva do coletivo. Dessa maneira, muitas experiências são necessárias para haver a *individuação* de um grande número de aspectos do *inconsciente coletivo*, os quais se manifestam primordialmente através dos *arquétipos*.

2. Arquétipos ou Imagens Primordiais

Para Jung (1995), existe uma *psique* antiga que é a base da nossa mente individual. Essa *psique* arcaica é possuidora de diversos conteúdos, que foram denominados de *arquétipos*, os quais seriam “uma tendência instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho ou o das formigas para se organizarem em colônias.” (JUNG, 1995, p. 69). Jung distinguiu os *arquétipos* dos *instintos*. Estes se evidenciam através dos impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos e os *arquétipos* são a manifestação fantástica do instinto através de imagens simbólicas.

A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo – mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por “fecundações cruzadas” resultantes da migração. (JUNG, 1995, p.69).

Os *arquétipos* são universais, ou seja, todos recebem como legado as mesmas imagens arquetípicas básicas. Por exemplo, cada criança em todo o mundo herda um *arquétipo* materno. Jung deu relevância a alguns arquétipos, como: *persona*, *anima* e *animus*, *sombra* e o *eu*. Neste artigo abordarei apenas *Anima* e *Animus*, tendo em vista sua relevância para o processo de *Integração das Polaridades com Arte*, que descreverei mais a frente.

Anima e Animus

Jung (1987) diz que o arquétipo *Anima* é o lado feminino da psique masculina e o arquétipo *Animus* compõe o lado masculino da psique feminina. Para ele, todas as pessoas têm tanto aspectos masculinos quanto femininos em sua *psique*. Tanto o homem quanto a mulher desenvolveram seu arquétipo *Anima* e *Animus* pelo relacionamento continuado com mulheres e com homens durante muitas gerações. Para que a personalidade fique bem ajustada é necessário um equilíbrio entre *Anima* e *Animus*, ou seja: o lado feminino da personalidade do homem e o lado masculino da personalidade da mulher devem poder ser expressos na consciência e nas atitudes.

Um bom exemplo da *Anima* como uma figura interior da psique masculina é encontrado nos feiticeiros e profetas (xamãs) dos esquimós e de outras tribos árticas. Alguns chegam mesmo a usar roupas femininas, ou seios desenhados nas roupas, de modo a evidenciar o seu interior feminino, que lhes vai permitir entrar em contato com “o país dos espíritos” (isto é, com o que chamamos inconsciente). (JUNG, 1995, p.177).

Na mulher, a parte compensadora é *Animus*, de caráter masculino. Para Jung (1987), esse aspecto se apresenta como um grupo, parecendo uma assembleia de pais ou autoridades a “formular vereditos incontestáveis” (p.83). Suas opiniões são sempre coletivas e negligenciam as pessoas e suas apreciações individuais. O *Animus* é uma espécie de acúmulo das experiências ancestrais da mulher em relação ao homem, possuindo um caráter fecundo, apto a produzir “germes criadores, capazes de fecundar o feminino do homem.” (p. 85). Caso a mulher seja tomada pelo seu *Animus* corre o risco de perder sua feminilidade, ou seja, sua *persona* adequadamente feminina. De certo modo, *Anima* e *Animus* podem ser consideradas polaridades complementares na vida psíquica das pessoas.

Basicamente, a dualidade humana está relacionada com a moral. Em relação à questão do bem e do mal, Jung constatou, através da análise dos sonhos de seus

clientes, a existência de várias imagens oníricas que retratavam esse conflito moral interno. Se no registro da consciência esse aspecto é conflitante, no inconsciente, por não haver um juízo moral, prevalece uma tendência ao equilíbrio. É como se o inconsciente dissesse: “Olha bem, os dois [o bem e o mal] necessitam-se mutuamente; pois mesmo no melhor e precisamente no melhor existe o germe do mal. E nada é tão mal que não possa produzir um bem.” (JUNG, 1987, p.59).

Este problema [o dos opostos], como sabemos, encontrou na filosofia taoista uma solução bem diversa dos pontos de vista que prevaleceram no Ocidente. As imagens mobilizadas pelo sonho são impessoais, coletivas, e correspondem à natureza impessoal dos problemas religiosos. Em contraste com a visão cristã, o sonho realça a relatividade do bem e do mal de um modo que lembra imediatamente o conhecido símbolo do Yang e do Yin. (JUNG, 1987, p. 57,58).

Os símbolos chineses taoista Yang e Yin aludem ao princípio da existência de duas forças que se complementam e que compõe tudo o que há no mundo. Do balanceamento energético entre elas nasce todo movimento e mutação. O Yang é o princípio ativo, diurno, luminoso, quente; já o Yin representa o princípio passivo, noturno, escuro, frio. No desenho desse símbolo, a metade branca representa o Yang, e a negra, o Ying. Entretanto, no interior de cada uma delas há um ponto (negro e branco), denotando que ambas têm, em si mesmas, o germe do princípio contrário.

Da mesma maneira que o símbolo taoista aponta para a existência dos contrários buscando um balanceamento, de igual modo o inconsciente visa a compensações e ao equilíbrio a partir das vivências e incursos da consciência. Ao fazer isso, vale-se de imagens, principalmente nos sonhos e, de forma exteriorizada, nas expressões plásticas.

Sua mentalidade [a do inconsciente] é de caráter instintivo, não tem funções diferenciadas, nem pensa segundo os moldes daquilo que entendemos por “pensar”. Ele somente cria uma imagem que responde à situação da consciência; esta imagem é tão impregnada de ideia como de sentimento e poderá ser tudo, menos o produto de uma reflexão racionalista. Seria mais certo considerarmos tal imagem como uma visão artística. (JUNG, 1987, p. 58).

Partindo-se da compreensão dos arquétipos *Anima* e *Animus*, pode-se estabelecer uma base para a compreensão de que o dinamismo psíquico é pautado por aspectos contraditórios em constante movimento em direção a um equilíbrio energético. Foi a partir dessa possibilidade de balanceamento dos aspectos contraditórios da psique que idealizei uma técnica que pudesse favorecer uma equilibração da *Anima* e do *Animus* a partir de projeções de imagens internas com os recursos da arte. Sobre essa técnica, discorrerei mais a frente.

A dualidade é condição para que haja crescimento e amadurecimento. Em razão de a personalidade ser plástica, é capaz de moldar-se a diversas realidades para se desenvolver. Nessa tarefa, o inconsciente do coletivo cria “imagens” com o intuito de possibilitar uma integração das partes díspares da *psique*. Uma dessas imagens coletivas criadas é o mito. Todo nosso legado mitológico é *psique coletiva* e não individual. Os mitos são construções imagéticas a partir de experiências coletivas que foram criadas para dar sentido a algo desconhecido, mas que faz parte de uma realidade subjetiva, inominável.

Dentre inúmeras narrativas míticas, existem várias que se referem ao dualismo psíquico. Como exemplo tem-se o mito de Caim e Abel (Gênesis 4:1-16) que faz alusão aos arquétipos junguianos *Anima* e *Animus*. O mito retrataria o assassinato de um desses arquétipos pelo outro. A morte de um deles faz com que o outro se torne errante e leve consigo uma profunda marca. Assim, a psique entra em processo de falência, o que ocasiona distúrbios no processo de desenvolvimento da personalidade.

Outro exemplo é a narrativa escrita por Ana Maria Machado (1996) e adaptada por Bruna Quinet Martins (2010). É um mito de criação dos iroqueses, povo indígena norte-americano. De igual modo, há nele um assassinato, como em Caim e Abel. Entretanto, a

narrativa encontra um modo de compensação para o desequilíbrio provocado pelo aniquilamento de um dos irmãos. Depois que o irmão Destro trai e mata o irmão Canhoto, volta para casa e encontra a avó furiosa. Discutem e no meio da discussão o Destro arranca a cabeça da avó, joga seu corpo no mar e a cabeça para o céu. E a avó Lua passa a zelar pelo país do neto preferido: porque o irmão Canhoto morreu e não morreu já que o seu corpo caiu em algum lugar lá embaixo da terra e continuou vivendo. Assim os homens convivem no reino do irmão Destro desde o nascer do sol até que se ponha. Mas assim que ele se põe o lugar se transforma e vira domínio do irmão Canhoto. Juntos, os dois irmãos ficam para sempre tomando conta de tudo. Cada um em seu mundo.

O mito acima traz a questão dos contrários através dos gêmeos: o Destro e o Canhoto. Mais uma vez percebe-se a própria condição ambivalente da espécie humana sendo exteriorizada. Inicialmente, enquanto crianças, podemos compreender a discórdia de ambos como estando atrelada ao sentimento oceânico de onipotência. Entretanto, basta crescerem para que tudo se modifique. Os aspectos conscientes assomam e trazem uma nova compreensão de mundo. Os caracteres contrários, que antes viviam em equilíbrio, quedam, almejando um soberano. Suponho que o lado mais consciente assumiu uma postura inflexível e rígida. Sob essa ótica, pode-se dizer que há em nós um irmão gêmeo, assombroso e obscuro. Alguém especular, que é nosso contrário, nosso lado “canhoto”, torto.

O irmão Destro, segundo Martins (2010), pode ser considerado o lado consciente extremamente identificado com a *persona*, com suas características morais estabelecidas socialmente bem como “com os aspectos idealizados de si mesmo” (p.87). Já o Canhoto retrata tudo o que há de ruim e instintual.

Ao se mesclarem começam a se descortinar um ao outro, equilibrando-se. No fim, o duelo cessa com um desfecho surpreendente: o irmão Destro é quem mente, engana e

mata o irmão Canhoto. O consciente absorveu os aspectos sombrios da psique, o ego se tornou mais plástico e se fortaleceu. A sombra, portadora de aspectos maus também oferta possibilidade de vida e renascimento. A derrota do Canhoto alude à abnegação de uma parte de si, das inclinações regressivas em prol de um novo tipo de unificação: a integração de suas oposições. Somente após isso é que uma pessoa pode se tornar inteira, qual seja o objetivo do processo de *individuação*.

Este segundo mito apresentado conduz à reflexão sobre os benefícios de se adquirir equilíbrio entre as partes contraditórias internas da psique humana. O efeito disso faz irromper uma nova personagem interior, mais íntegra para com as partes outrora dissidentes. Com isso em mente e tendo evidências provenientes de minha prática como psicólogo e arteterapeuta, nas quais esse aspecto contraditório manifestava-se repetidamente, idealizei um trabalho projetivo que trouxesse à tona as imagens internas relacionadas a cada um dos aspectos do masculino e do feminino: *Anima e Animus*.

Essa técnica ainda se encontra em processo de construção. Já fiz algumas modificações desde a primeira aplicação. Houve momentos em que necessitei decidir sobre como proceder diante de algumas situações peculiares e inéditas que surgiram durante a proposição artística. Isso fez com que se abrissem possibilidades de aperfeiçoamento dessa técnica que relato a seguir.

III. Integração das polaridades com Arte

Ao constatar inúmeras falas relacionadas ao aspecto contraditório da psique de meus clientes em atendimento psicológico e arteterapêutico, indaguei-me se seria possível materializar essa incongruência através de alguma “imagem”. Foi então que pensei fazer um experimento, utilizando como recurso a arte expressiva que, sendo uma

técnica projetiva, poderia revelar conteúdos mais inconscientes relacionados a essas partes dissonantes.

Decidi, assim, promover uma forma específica de expressão artística dos arquétipos *Anima* e *Animus*, podendo ser, também, identificados como o aspecto feminino (alusivo à passividade) e o aspecto masculino (alusivo à atividade). No entanto, pareceu-me sensato incluir uma atividade expressiva que viesse integralizar esses dois trabalhos a fim de possibilitar um diálogo entre ambos e observar o efeito disso.

Propiciar que um aspecto energético da psique se expresse através de uma linguagem não verbal possibilita que conteúdos do inconsciente saltem para o papel sem a mediação da censura do ego. Essa energia, chamada *libido*

nunca pode ser apreendida, senão numa forma determinada, isto é, ela é idêntica às imagens da fantasia. Só podemos libertar a libido do inconsciente, permitindo que aflorem as imagens da fantasia que lhe correspondem. É por isso que [...] devemos dar ao inconsciente a ocasião de trazer suas fantasias à superfície. (JUNG, 1987, p. 91).

A expressão artística possui essa capacidade: a de fazer aflorar aspectos do inconsciente. O papel ou a tela deixam-se *psicografar* por falas primitivas que tanto advém de um *inconsciente pessoal* quanto *coletivo*. Essa duplicidade de inconscientes revela, ao mesmo tempo, um conflito de interesses bem como uma necessidade de cooperação mútua entre eles.

Basta saber que a alma humana é tanto individual quanto coletiva e que o seu crescimento só é possível se esses dois lados aparentemente contraditórios chegarem a uma cooperação natural. (JUNG, 1987, p. 144).

E sendo o inconsciente coletivo “uma imagem especular do mundo” e “um mundo de imagens” (idem, p. 151), pensei ser razoável oportunizar sua expressão através de

imagens, sem negligenciar a linguagem verbal, evidentemente. Desse modo, decidi que as polaridades fossem representadas através de um desenho e de uma pintura.

Pautado nas técnicas do desenho e da pintura, sistematizei o que nomeei de *Integração das Polaridades com Arte*. O procedimento é o seguinte: inicialmente disponibilizo a metade de uma folha de cartolina para que uma das polaridades seja representada e pergunto ao cliente qual polaridade escolhe executar em primeiro lugar. Se a dimensão passiva, alusiva à *Anima*, for a escolhida, a técnica é a do **desenho** e ofereço os seguintes materiais: pastel seco, giz de cera e lápis de cor. Caso a polaridade seja a ativa, relacionada ao *Animus*, a técnica é a **pintura** feita com o dedo ou pincel (ou ambos). Neste caso dou alguns potinhos de tinta nas cores primárias, secundárias e terciárias.

O estabelecimento dessa conduta: desenho para o arquétipo *Anima* e pintura para o arquétipo *Animus*, deu-se a partir da compreensão dos princípios ativos Yin e Yang contidos no símbolo taoista, que têm cada um em seu interior um ponto (negro e branco), denotando que ambos possuem, em si mesmos, o germe do princípio contrário. Assim, na polaridade passiva, o desenho seria o princípio ativador, pelo seu caráter definido e determinante, executável através de linhas e contornos, relacionado à dimensão do masculino. Caso a polaridade escolhida fosse a ativa, o princípio ativador seria a pintura, que, pelo seu caráter fluido, relaciona-se ao feminino.

Após o término de cada um dos trabalhos, conduzi um inventário sobre a obra feita, procurando descortinar e amplificar o sentido pessoal dado às formas, às cores, a alguns símbolos encontrados no desenho e na pintura. Dessa maneira, o cliente ia se dando conta daqueles conteúdos que, sem a mediação do ego, afluíam à consciência a partir das formas e cores surgidas na obra.

No terceiro momento, disponibilizo uma folha de cartolina (sem parti-la ao meio) e solicito à pessoa que, a partir do recorte dos dois trabalhos anteriores, monte e idealize um terceiro. Nesse momento, somente cola e tesoura são oferecidos. Informo a ele(a) também pode descartar partes dos dois trabalhos anteriores nesta nova criação, caso assim o queira. Com essa conduta, introduzi a possibilidade de a pessoa se defrontar com as perdas necessárias e o luto no processo de elaboração e integração. Concluída essa parte, converso sobre a nova ordenação, bem como sobre os recortes que foram abandonados na junção, já que “a criatividade artística se realiza a partir de um diálogo do artista com sua produção.” (PAÏN, 1996, p. 42).

Esse método de intervenção já foi aplicado, até o momento da finalização deste artigo, em 15 clientes em atendimento psicológico individual, em 20 pessoas em uma oficina na VII Semana de Psicologia Transpessoal em Natal/RN, em um grupo de 8 adolescentes em uma favela da cidade de Natal, em 10 participantes de terapia em grupo e em 2 clientes de estagiários sob minha supervisão no Centro Universitário do Rio Grande do Norte – UNI-RN. Os resultados obtidos a partir dessa aproximação integrativa dos arquétipos *Anima* e *Animus* têm sido muito significativos. Alguns dos colaboradores se encontram em processo de acompanhamento psicológico e arteterapêutico. Desse modo, foi possível registrar vários comentários sobre o trabalho após sua consecução, observando as mudanças comportamentais.

A seguir apresentarei um caso clínico e algumas considerações sobre ele a fim de dar mais esclarecimento sobre a técnica de *Integração das Polaridades com Arte*.

Maria (nome fictício), 53 anos, procurou terapia por algumas questões: perda significativa com elaboração de luto, distúrbio do sono e depressão. Durante o processo terapêutico, ficou mais bem delineada sua passividade para com os outros de seu convívio. Esse aspecto revelou-se mais proeminente nas situações que envolviam

dinheiro. Em inúmeras situações se colocava como responsável financeira, mesmo quando não havia demanda específica para isso. “Abria a carteira” muito *generosamente* para os familiares mais próximos e para outros sem tanta ligação afetiva. Esse aspecto não estava dissociado de outro: o *controle*. Enquanto se deixava persuadir pelos pedidos (explícitos ou não) de ajuda dessas pessoas, podia mantê-las sob seu controle – ainda que esse controle fosse interno, subjetivo. Se, exteriormente, assumia uma posição passiva, interiormente exercia uma pressão sobre si a fim de manter, sob controle, algum aspecto mais mobilizador. Desse modo, adotava uma postura ativa sobre si, fazendo recair sobre seu psiquismo o ônus dessa maneira passiva de ser, a qual se materializava pelos seus sintomas.

Ao constatar essa dinâmica interna, sugerimos que trabalhássemos com a técnica da *Integração das Polaridades com Arte*.

No dia da confecção de seu primeiro desenho, a escolha se deu de forma irruptiva. Chegou à sessão muito raivosa, “cuspiendo fogo”. Disse que não iria se sentar e, em pé mesmo começou a falar, gritar, praguejar, xingar. Movimentava-se de um lado para outro, pisava forte no chão. Após se acalmar, sugerimos que representasse a polaridade que já estava se manifestando através de sua “atuação”. Estava claro que era a ativa, representativa do *Animus*.

Foram disponibilizadas as tintas. A imagem (Figura 1) foi sendo construída a partir do vermelho, ao qual associou sua raiva. Essa cor apareceu concentrada na parte direita da obra, prosseguindo sob a forma de um contorno que quase se unia ao seu início. O desenho foi semelhante a um vacúolo celular, com algumas organelas coloridas: duas formas geométricas verdes (uma circular e outra retangular); sete formas amarelas; uma na cor azul; e, por último, o preto, circundando todo o corpo celular, deixando um espaço

aberto e um pequeno retângulo intermediando essa passagem. Do lado de fora, outro tanto de vermelho.



Figura 1

No inquérito sobre a pintura, Maria fez associações às cores, dizendo que o azul, simbolizava o espaço, o céu, a imensidão; o amarelo, o sol, a energia; o verde, a esperança. O vermelho era a sua raiva (havia bastante, e mostrei isso a ela) e uma parte dessa raiva estava do lado de dentro do vacúolo. Ela se surpreendeu ao constatar isso e reconheceu que chegara à sessão bastante irada e que após externalizá-la sentiu-se mais aliviada. A projeção na pintura revelou esse fato o qual Maria não havia se dado conta. Ela ainda comentou que era difícil deixar sua raiva sair por temer as consequências disso.

Um fato de grande significado ocorreu quando, em um momento do diálogo com a obra, Maria mudou o foco e comentou que solicitara ao marido uma opinião sobre certa decisão que precisava tomar. Perguntei-lhe se, com isso, estaria convidando o masculino (*Animus*) para opinar em sua vida. Entendi que essa fala, no momento da interlocução de seu *Anima*, trazia em si esse significado embutido.

Por último, Maria explicou o porquê do contorno preto. Ele servia de proteção para não sair o que estava dentro. Contudo, o pequeno espaço de saída existente, ainda que intermediado por um pequeno obstáculo, denotava haver um fluxo, muito pequeno, carecendo abrir-se mais para o mundo exterior.

O segundo trabalho, representação do arquétipo *Anima* (Figura 2) foi realizado de maneira bem espontânea e rápida. No diálogo, Maria identificou imediatamente uma vagina na parte central, mas não atribuiu nenhum significado às muitas espirais desenhadas. Disse haver uma abertura na parte inferior por onde entravam as setas azuis, como se fossem espermatozoides (haveria uma fecundação?). Observando o desenho, percebi que as cores utilizadas foram as mesmas utilizadas na pintura: vermelho, amarelo, verde, azul e preto. O azul e o vermelho também apareceram em um tom rosa (vermelho e branco) e azul escuro (azul e preto).



Figura 2

O aparecimento de uma vagina nessa polaridade pode denotar tanto a abertura para o mundo quanto uma passagem de um lugar (interno) para outro (externo). É como a abertura de uma caverna que interliga ambientes. No desenho apareceu uma vagina e outra fenda por onde as setas entram – seriam duas vaginas? Maria identificou a forma espiralada vermelha que escapa para fora do papel como sendo parecida com o fluxo menstrual. Esse fluxo, vermelho, representaria o trânsito de sua raiva, assim como àquela visível na polaridade ativa?

Durante a *Integração*, feita através dos recortes dos dois trabalhos anteriores, Maria conversava enquanto colava as partes. Em determinado momento colou “sua vagina” em cima da grande raiva contida na pintura feita anteriormente (Figura 3). Abriu,

com a tesoura, uma passagem no contorno preto e vermelho e colou parte da espiral verde, penetrando no vacúolo. Na abertura já existente, na qual havia uma pequena barreira, ela colou a espiral vermelha (que estava junta com as setas azuis), acrescentando na ponta a parte recortada do contorno preto e vermelho. Durante o inquérito, Maria achou essa parte parecida com um pênis e tratou de colocar uma “barreira” para proteger sua vagina. “Agora, com esse papelzinho, ela está protegida. Eu abro ela quando quiser, quando tiver desejo.”. Nesse momento relata a experiência de, algumas vezes, manter relações sexuais com seu marido sem ter vontade e afirma que não mais iria fazer isso consigo. Mostrou outra vez a barreira que erigiu, abaixando e levantando enquanto dizia: “Agora só quando eu quiser.”.



Figura 3

Foi significativa a forma que Maria deu ao recorte de parte da espiral rosa, a qual se tornou muito semelhante aos ovários, sendo colada logo abaixo da vagina. Esse conjunto de imagens, nessa configuração, apontou nitidamente para uma relação sexual. Seria um indício de fecundação da *Anima* pelo *Animus*, para nascer um novo modo de relação entre ambos, tal qual aludem o mito dos “*dois gêmeos*”? Em razão da frequência de uma cena sexual aparecer na maioria dos trabalhos feitos, sou levado a pensar que

sim. Caso, de fato, isso ocorra, estamos diante de uma técnica que poderá ajudar as pessoas em seu processo de *individuação*.

IV. Considerações finais

A partir dos Arquétipos *Anima* e *Animus*, pode-se compreender o que há de masculino e de feminino em homens e mulheres. Esses aspectos herdados pela cultura humana quando encontram equilíbrio conduz ao processo que Jung chamou de *individuação*. Nessa perspectiva, a técnica de *Integração das Polaridades com Arte* pode produzir um movimento que vise uma espécie de conciliação entre *Anima* e *Animus*.

Durante a consecução desse trabalho de integração com Arte, um tema recorrente foi o sexual relacionado à fecundação. Imagens de pênis, vagina, espermatozoide, óvulo e útero apareceram em 54% dos trabalhos, sempre acompanhados de comentários sobre uma relação sexual. Já no momento da execução do recorte e colagem, nenhuma dessas imagens foi descartada.

Com isso, penso ser de algum modo importante para o processo integrativo e de equilíbrio a ocorrência de desenhos que acenem para um processo reprodutivo. Provavelmente reprodução de novas maneiras de se relacionarem *Anima* e *Animus*. A partir da junção (cópula) desses aspectos na colagem dos recortes, surge a possibilidade de se compreender uma fecundação metafórica e, conseqüentemente, um processo gestacional da *psique*.

Outro fato curioso foi o descarte. Este procedimento se revestiu de extrema importância, tendo em vista ser disponibilizada a oportunidade de, simbolicamente, algo ser deixado: algum aspecto psicológico, uma ideia, um comportamento, alguém. A fim de que fosse compreendido aquilo que se estava abandonando, foi estimulado um diálogo de despedida, no qual se podia reconhecer as partes descartadas como importantes durante

certo período de tempo, mas que agora elas precisavam partir para dar lugar a novas formas, modelos, padrões.

Ao reunir todos os 55 trabalhos, observei que algumas imagens se repetiam. A mais recorrente delas foi o círculo, que apareceu em 85% das produções, sendo que apenas 15% deles não foram transportados para o terceiro trabalho, que era o da colagem dos dois anteriores. O círculo é um símbolo universal com inúmeros significados, dentre os quais: noções de totalidade, inteireza, perfeição, o *Self*, o infinito, a eternidade. Sua incidência pode denotar a busca pela totalidade. Desse modo, pode-se pensar que as projeções inconscientes que chegam ao papel sob uma forma circular trazem tanto um desejo de equilíbrio quanto um movimento cíclico em direção a ele.

Penso que essa técnica de *Integração das Polaridades com Arte* seja apenas um impulso, dentre vários. Um movimento que pode gerar outros, agregando novas descobertas e mudanças. Quem sabe com materiais diferentes, formas distintas ou construções variadas. Por enquanto, gostaria de observar mais detidamente esse movimento da alma. Essa necessidade humana de integrar partes dissonantes para resistir às mudanças intermináveis que fazemos em nossa vida humana. Se a arte expressiva pode ajudar nessa tarefa, e acredito que sim, possuímos um recurso esplêndido!

Data de recebimento: 11 de setembro de 2013.

Data de aceite: 23 de janeiro de 2014.

Referências

BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1974.

HALL, Calvin S. & NORDBY, Vernon J. **Introdução à psicologia Jungiana**. São Paulo: Cultrix, 1980.

JUNG, C. G. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1987.



JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1995.

MACHADO, A. M. **Os dois gêmeos**. São Paulo: Ática, 1996.

MARTINS, B. Q. Os dois gêmeos: o jogo dos opostos na criação do mundo dos Iroqueses. In: Diniz, Lúcia (org.). **Mitos e Arquétipos na arteterapia**: os rituais para se alcançar o inconsciente. Rio de Janeiro: Wak editora, 2010.

MANNONI, M. [et al]. **As identificações na clínica e na teoria psicanalítica**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

PAÍM, S. e JARREAU, G. **Teoria e técnica da arte-terapia**: a compreensão do sujeito. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.



Artigo Original

DE FIGURANTE À PROTAGONISTA: A TRANSIÇÃO DO DITO “LOUCO” NO UNIVERSO DA ARTE

OF THE FIGURANT PROTAGONIST: TRANSITION FROM "MAD" SAID THE ART UNIVERSE

Valéria Metroski de Alvarenga³

Resumo

Buscamos através deste, verificar, por meio de revisão bibliográfica, diferentes relações existentes entre Arte e “Loucura” ao longo dos últimos séculos, para tal enumeramos três importantes momentos históricos desta relação, a saber: romantização/idealização, crítica sociocultural e arte como meio terapêutico. Nosso objetivo consiste em mostrar, de modo sucinto, de que forma ocorreu a transição do conceito de loucura e da figura do “louco”, representado por artistas diversos, até o indivíduo com transtornos psíquicos como fazedor/produtor de trabalhos artísticos como meio de expressão e autoconhecimento através da Arteterapia.

Palavras-chave: Arte, Loucura, Arteterapia.

Abstract

We seek through this, verify, through literature review, different relationships between Art and "Madness" over the past few centuries, for such enumerated three important historical moments of this relationship, namely, romanticizing / idealization, sociocultural and critical

3 Mestranda em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na linha de pesquisa Ensino das Artes Visuais. Graduada em Artes Visuais (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade Federal do Paraná. Possui pós-graduação *latu sensu* em Docência no Ensino Superior (UNICID), Metodologia do Ensino da Arte (UNINTER) e em Arteterapia (ITECNE). Trabalhou como mediadora no MusA (Museu de Arte da UFPR) e também como professora de Arte pela Secretaria do Estado da Educação (SEED/PR). Endereço para correspondência: Rua: Admar Gonzaga, nº 1857 – Bloco 1^a – ap. 102. Bairro: Itacorubi – Florianópolis (SC). CEP: 88000-000. ☐ E-mail: valeriametroski@hotmail.com.

art as a means therapeutic. Our goal is to show, succinctly, how was the transition from the concept of madness and the figure of the "crazy", represented by several artists, until the individual with mental disorders as maker / producer of artwork as a means of expression and self-awareness through art therapy.

Keywords: Art, Madness, Art Therapy.

Introdução

Este artigo é resultado de uma pesquisa que se dedicou a investigar as possíveis relações entre Arte e loucura, partindo da seguinte pergunta: será que existe loucura na Arte ou Arte na loucura? Questão difícil de ser respondida, porém tentaremos elencar alguns pontos da relação existente entre ambas. Relação esta que se encontra impregnada de inúmeros conceitos e de múltiplos significados. Buscaremos, através deste artigo, abordar e refletir, de forma sucinta, sobre algumas particularidades desta relação.

Para tal organizamos o trabalho em três momentos, sendo o primeiro sobre os vários conceitos de Arte, o segundo sobre a Loucura e o terceiro sobre a relação entre ambas. Toda a nossa pesquisa será permeada pela relatividade e multiplicidade de conceitos, devido à diversidade de relações possíveis entre a Arte e a Loucura.

Temos como principal objetivo entender como a arte, em alguns períodos históricos, se relacionou com a loucura, e como o conceito de arte e de loucura podem se transformar no transcurso do tempo. Sabemos que essa relação possui uma longa história, e que há diversas pesquisas sobre o assunto. Por tudo isso, não pretendemos esgotar o tema, mas sim contribuir de alguma forma. Propomos aqui, para a construção de uma análise crítica sobre a relação arte e loucura, uma abordagem histórica buscando compreender as diferentes visões sobre esse tema, a partir de três momentos, elencados

pela autora, dessa relação, a saber: visão romântica/idealizada, crítica sociocultural e terapêutica.

Conceituando Arte e Loucura

Que é Arte? Concordamos com Coli quando este afirma que dizer o que a arte é, não é nada fácil, pois:

Um sem-número de tratados de estética debruçou-se sobre o problema, procurando situá-lo, procurando definir o conceito. Mas se buscarmos uma resposta clara e definitiva, decepçamos-nos: elas são divergentes, contraditórias, além de frequentemente se pretenderem exclusivas, propondo-se como solução única. (COLI, 1981, p. 11).

O que, infelizmente, muitas vezes ocorre em relação ao fato de se afirmar ou não o que é uma obra de arte são interpretações equivocadas sobre determinados objetos artísticos, sendo estes menosprezados ou valorizados em demasia e podendo, assim, ter seu valor artístico questionado. Danto assinala que:

O conceito de arte existe, podendo dar lugar a dois tipos de erros: o primeiro consiste em interpretar um objeto que não pretende ser arte; e o segundo reside no fato de dar uma interpretação errônea a um objeto de tipo adequado. (DANTO, 1993, *apud* CHALUMEAU, 1997, p.11.).

Mas que conceito de arte é esse, já que ele existe? Ele é fruto de construção histórica e permanece através de argumentos e de escolhas sobre o saber acumulado imagético, valorizando uns e menosprezando outros, conforme o contexto histórico, social, intelectual e cultural de uma determinada época. “Mais do que nunca, um objeto não é uma obra de arte enquanto tal a não ser em relação com uma interpretação (...)” (CHALUMEAU, 1997, p.12).

Sabe-se que o trabalho artístico não é neutro, pois ele suscita/demanda uma reflexão, e esta pode ser histórica, conceitual e/ou subjetiva. Quando olhamos uma obra

de arte não somos indiferentes a ela. Mas, além disso, há outros elementos nela implícitos, desde o material, a técnica, a forma, o lugar (espaço) e o tempo em que ela surge, enfim todos esses elementos, muitas vezes “ocultos”, limitam e condicionam nosso olhar. É inevitável deixarmos de nos basear em algo ao se ‘falar’ em arte. Pensamos em filosofia, em sociologia, em psicologia, em um determinado período histórico/época, em elementos formais, em estilos, em crítica genética (processo criativo artístico) e tudo mais que possa vir a ser relacionado. Temos, porém, que ter em mente que essas construções costumam estar fragmentadas devido à própria amplitude e complexidade da arte. Entende-se que há diferentes modos de dizer o que é arte e o que deixa de ser. Tudo dependerá do modo, dos sujeitos e dos contextos, pelos quais se olha para as coisas mesmas. A este respeito diz Argan:

A história da arte é, obviamente, a história das obras de arte: mas como se decide que uma obra de arte é uma obra de arte? Já que esta decisão pode derivar apenas do juízo crítico; mas em que consiste propriamente este juízo? E até que ponto é ele fidedigno? Em todas as épocas, o juízo de valor sobre obras de arte foi formulado mais ou menos explicitamente, mas em cada época foi formulado segundo parâmetros diversos. Há obras que no passado foram celebradas como grandes obras primas e que nos já não vemos como tal, enquanto revalorizamos outras já esquecidas ou desacreditadas. (ARGAN, 1992, p. 18).

Canclini complementa do seguinte modo:

O estético não é, então, nem uma essência de certos objetos, nem uma disposição estável do que se chamou “a natureza humana”. É um modo de relação dos homens com os objetos, cujas características variam segundo as culturas, os modos de produção e as classes sociais. (CANCLINI, 1984, p. 11).

Nesse sentido, “o problema que se coloca não é o de saber de que forma de arte se deverá gostar, mas sim em virtude de que argumentos.” (CHALUMEAU, 1997, p.12). São os tipos específicos de argumentos que podem influenciar não somente o gosto e o pensamento das pessoas em relação à arte, mas também tentam definir o que é e o que

deixa de ser arte. São tantas as opções de modos de pensar a arte que não temos uma definição, temos várias, e, se é assim, por que seguirmos apenas uma? Talvez por identificação. Porém, como vimos acima, essa identificação não é neutra, visto que o conceito de arte é histórico e sua legitimação geralmente ocorre a partir de um sistema de arte vigente. Então, por que desconsiderar as diversas manifestações artísticas que não estão em consonância com uma corrente crítica, um momento histórico ou uma teoria da arte? Não devemos desconsiderá-las, mas conhecê-las e percebermos a relatividade dos conceitos de arte existentes.

Como não poderia ser diferente, historicamente temos a mesma situação na construção dos diferentes significados dos transtornos psíquicos, vulgarmente nomeado como loucura. O termo loucura existe há milhares de anos e houve formas muito distintas de se entender e de se relacionar com ela. Segundo Cocciuffo:

Nos primórdios da humanidade, a loucura era tida como uma “possessão dos deuses”, “maldição”, etc. (Homero, 700 a.C.) Com o passar do tempo, foi-se observando que ela podia fazer parte de questões existenciais não resolvidas. (Ésquilo, 525 a.C. – Platão 327 a.C.). A partir de Hipócrates (460 a.C.), vimos surgir à ideia de que podia tratar-se de algum problema fisiológico. Percebe-se, então, que correntes de pensamento atuais tiveram suas origens nestas linhas de pensamento. Na Idade Média, por exemplo, queimavam-se os loucos, acreditando ser estes “endemoniados”. (COCCIUFFO, s/d, p. 1).

Foucault (assim como diversos estudiosos) traz à luz o processo de construção da categoria do indivíduo anormal, a ideia de deficiência vinculada a fatores sociais. Os termos contemporâneos “transtornos psíquicos” ou “psicopatologias” já foram historicamente utilizados como “loucura”, designando sujeitos cuja expressão é avaliada como diferente de uma norma comportamental desejada e tolerada socialmente, a tal ponto que a destinação a tais sujeitos dada pela sociedade foi o encarceramento em instituições arcaicas e totais, como manicômios, instituições psiquiátricas segregadoras e estigmatizantes.

A problemática acerca do que se denominava 'loucura' foi investigada exaustivamente por Michel Foucault (1978) em sua célebre obra *A história da loucura na Idade Clássica (Histoire de la folie à l'âge classique)*. Circunscrever uma investigação acerca deste tema não foi e nem é tarefa simples. Por isso, limitaremos aqui a traçar alguns pontos que possam ir ao encontro de nossa investigação tal como acima esboçada.

A loucura teve muitos modos de ser representada socialmente. Historicamente, esta passou a ser objeto de intervenção política nos fins da Idade Média, e, após este período, não mais cessou de existir formas para com ela lidar. Houve meios para que esse "mal" deixasse de assolar os homens e fosse banido de territórios, sendo exemplo disto uma medida radical nomeada por Foucault como "A Nau dos Loucos". O autor mostra-nos que, em cada época, inventa-se um modo de lidar com a loucura. Uma dessas medidas, no século XIV, fora a de identificar e contabilizar determinado contingente populacional e os colocar em naus, para que seus destinos fossem decididos nas correntezas do mar, a dita "nau dos loucos".

Mas essa solução é datada, pois o fantasma da loucura retorna, sempre retorna! E, se retorna, como lidar com ela? Aos poucos se vê um fenômeno digno de nota: o surgimento de um movimento de pessoas ligadas e/ou partícipes do poder eclesiástico assumir a lida com os loucos, quando do surgimento de ordens religiosas que tomaram para si o ofício de administrar terras em certos reinos e lidar com espaços cuja função era o de abrigar leprosos. E foi justamente nesses espaços, nos leprosários, que o poder eclesiástico também vai "acolher" outros excluídos que geravam "mal-estar social": os loucos. Compreensão básica destas ordens religiosas em relação ao fenômeno da loucura está indissociável de estados de possessão e entidades sobrenaturais, causando os mais variados tormentos. O tempo transcorre, e novas estratégias de intervenção junto

aos “loucos” são inventadas, dada a ingerência do trato a estas “espécimes raras”, figuras que guardam encantos, mistérios, horrores e são tão elogiadas por Erasmo de Roterdã.

Gonçalves (2010) fez uma pesquisa, para sua tese, sobre a representação do “louco” e da loucura em inúmeras imagens, tendo por foco imagens de quatro fotógrafos brasileiros com o “objetivo de explicitar a concepção de loucura subjacente às imagens, bem como pontuar elementos naturalizados nestas construções” (GONÇALVES, 2010, p. 7). Antes de analisar o resultado do trabalho desses fotógrafos essa autora faz um levantamento da representação dos “loucos” em diversas pinturas, desenhos e gravuras ao longo dos séculos. Restringiremo-nos aqui em mostrar apenas duas imagens do artista Hieronymus Bosch (1450-1516) as quais ilustram dois tratamentos dados à loucura. Na figura 1 temos a obra intitulada “A nau dos loucos” e na figura 2 temos “A extração da pedra da loucura”. Faremos breves comentários sobre as imagens, pois nosso intuito não é a análise da mesma e sim associações e relações possíveis entre Arte e Loucura.



Figura 1: BOSCH, H. **A nau dos loucos.** 1490-1500. Óleo sobre madeira. 58 x 33 cm. Museu do Louvre, Paris.



Figura 2: BOSCH, H. **A Extração da Pedra da Loucura.** 1475-1480. Óleo sobre madeira. 48 x 35 cm. Museu do Prado, Madrid, Espanha.

Na figura 1 temos a barca que levava os loucos para longe, pois o “louco” perturbava a organização, a estrutura e as normas da sociedade da época, além de ser

“improdutivo”. Por essas razões as pessoas rotuladas como loucas eram obrigadas a embarcar em navios para um destino incerto:

Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escoraçavam-nos de seus muros (...) é possível supor que são escoraçados apenas os estrangeiros, aceitando cada cidade tomar conta apenas daqueles que são seus cidadãos (...) pois certos loucos, antes mesmo que se construam casas especiais para eles, são recebidos nos hospitais e tratados como loucos. (FOUCAULT, 1978, pp.13-14).

Além da “nau dos loucos”, a qual levava os loucos para longe, sem se preocupar com o destino final dessas pessoas, havia também a situação oposta. Na figura 2 temos “A extração da pedra da loucura”, na qual é mostrado um procedimento cirúrgico usado na Idade Média, onde se retirava a “pedra” que causava a loucura no homem. Vemos, portanto, que neste momento, existe uma preocupação no sentido de tratar a pessoa que era acometida da loucura.

Mas qual a significação real desta imagem? Podemos, de forma genérica, sem nos deter em uma análise técnica da pintura de Bosch, nos aproximar de um sentido possível ao que o famoso pintor nos tentou mostrar com a referida pintura. O contexto em que foi realizada esta obra é algo importante a considerar: em pleno século XV, época na qual o imaginário ocidental era dominado por crenças oriundas do pensamento teológico cristão transmitidos pela Igreja Católica, mas também época em que começa a despontar a influência dos ditos homens de ciência, ainda que incipientes. O alquimista e o médico são estes ditos homens de ciência da época. Quanto aos componentes da cena retratada, vemos que:

Os personagens, ilustrados satiricamente, expressam uma situação representativa (...) na medida em que a ironia presente no quadro não deixa de ser uma bela interpretação da loucura. (...) retrata o que seria a operação cirúrgica realizada na Idade Média, em que se retirava uma “pedra” da cabeça do paciente, à qual se atribuía a causa da loucura. O pseudocirurgião que ali figura, em vez do barrete, usa um funil, símbolo da estupidez, e o que extrai é na realidade uma tulipa (nos Países Baixos da

Europa essa flor é utilizada como metáfora para a loucura) e não a famigerada pedra. Outro elemento importante no quadro aparece pendurado na cintura do pseudocirurgião: um saco onde guarda seu dinheiro, fruto de seu trabalho. (TAVARES, STEIN & NUNES, 2010, p. 71-72).

Com o desenvolvimento da medicina mental, outro tratamento passa a ser reservado aos “loucos”, estes últimos são separados dos demais “doentes” e lhes são atribuídas categorias diversas “multiplicando o velho mundo das doenças do espírito” (FOUCAULT, 1978, p.426). Entretanto, na análise de Foucault, houve um suposto ato de “libertação” dado por Philippe Pinel, pois “a loucura não rompeu o círculo do internamento, mas se desloca e começa a tomar suas distâncias. Dir-se-ia uma nova exclusão dentro da antiga (...)” (FOUCAULT, 1978, p. 423). O avanço consiste, portanto, no fato do fenômeno da loucura não mais ser compreendido como sinal e manifestação de possessões demoníacas, mas apenas o sintoma de uma substância doente que pode ser objeto de uma efetiva terapêutica: a mente.

Para Foucault, a construção do anormal é uma estratégia política entre domínios de saber; dá-se a partir de práticas sociais que geram supostos domínios de conhecimento. Foucault (2001), numa série de cursos promovidos no Colégio da França (Collège de France), investigou e concluiu que a figura do anormal surge na modernidade, onde era necessária a existência deste para tomarmos o normal como referência e contraponto. Houve um mecanismo para a criação da “anormalidade” (o louco/tipo de loucura), primeiro definindo quem/qual era, depois o excluindo e, posteriormente, usando-o, por vezes, como representação simbólica ideal (o gênio, criador liberto das convenções sociais). Atualmente sabe-se que os transtornos psíquicos estão “catalogados” e são considerados como doenças, havendo assim diversas formas de tratamento dos mesmos. Hoje há um movimento/pensamento contrário ao que tínhamos há séculos atrás, pois se

procura reinserir a pessoa que apresenta algum transtorno psíquico na sociedade (reabilitação psicossocial).

Após breves considerações sobre a relatividade dos conceitos de Arte e de Loucura (de acordo com fatores históricos, sociais e culturais), visamos mostrar a relação entre ambas. Veremos como esta relação também apresenta muitas contrariedades e curiosidades.

Arte e Loucura: Relações Possíveis

Enumeramos três grandes momentos da relação Arte e Loucura. Podemos dizer que o primeiro deles consiste numa visão romântica e idealizada, sendo o louco retratado como um ser “livre” das convenções. Neste momento, o louco não produzia arte, ele era tema. Tanto na representação pictórica quanto na representação literária ele era o exemplo de liberdade e de “sabedoria verdadeira”. O segundo momento seria o da crítica sociocultural onde há uma revisão de pensamentos estabelecidos e o interesse sobre o que acontecia no inconsciente de uma pessoa com transtornos psíquicos que se encontrava em manicômios aumenta e em várias partes do mundo iniciam-se tratamentos alternativos utilizando elementos artísticos, tais como, escultura com argila, desenho, pintura, etc. O terceiro momento consiste na Arte como Terapia, esta área do conhecimento é relativamente recente e trabalha com esses indivíduos transtornados e/ou com sofrimento psíquico momentâneo, em situação de estresse, entre outros, e se utiliza da arte como expressão e autoconhecimento. Abaixo detalharemos um pouco mais cada um desses momentos elencados pela autora.

Fase Romântica: Para compreendermos melhor a abertura da visão romântica da loucura, precisamos comentar rapidamente sobre o período que ficou denominado Romantismo. Este surgiu no final do século XVIII e início do século XIX, foi um movimento

contrário ao racionalismo exagerado. O romantismo propõe uma nova visão de mundo e de indivíduo, valorizando a individualidade e a subjetividade. A partir dessas alterações de pensamentos, passa-se a olhar o “louco” com outros olhos, como um ser único e capaz de expressar seu verdadeiro eu sem os limites das regras sociais. O louco era o gênio, o criador, o inventor, um sujeito capaz de ser melhor que as pessoas normais porque podia ser verdadeiro, buscando em si mesmo a sua libertação.

No artigo *Artes da loucura: A estreita relação entre esquizofrenia e arte (2007)*, escrito por Thomas Fuchs, - professor da Faculdade de Medicina e médico-chefe da Clínica Psiquiátrica da Universidade de Heidelberg, Alemanha, no fim do século XIX, o psiquiatra e antropólogo italiano Cesare Lombroso (1835-1909) popularizou a visão romântica das relações entre arte e doenças/transtornos mentais (loucura). Em seu trabalho denominado *Gênio e Loucura (1888)*, Lombroso analisou diversos pintores e escritores com sinais de “vulnerabilidade psíquica”. Cinquenta anos depois, os nazistas retomaram as concepções de Lombroso de forma alterada, colocando em exposição trabalhos/fotografias de doentes mentais (*Arte degenerada: 1937 – 1941*) ao lado de artistas contemporâneos, com o intuito de associar as produções modernas à condição de doentias e desvirtuadas. Enquanto isso, não muito distante da Alemanha, os pintores surrealistas engrandeciam os trabalhos de pessoas que apresentavam transtornos psíquicos como revolucionárias, expressões do inconsciente, livres de convenções.

Fase da Crítica SocioCultural: Este momento é caracterizado pelo crescente aumento do uso de atividades artísticas em clínicas psiquiátricas e o produto resultante começa a ser exposto. Em 1919, foi iniciada a organização de um “museu para a arte patológica”, expondo a produção artística de pessoas com transtornos psíquicos a mando de Hans Prinzhorn – psiquiatra e historiador da arte alemão (1886-1933). Os planos não se concretizaram. No entanto, o trabalho de Prinzhorn influenciou artistas muito

considerados na História da Arte. “Entre eles temos: Salvador Dalí, Paul Klee, Max Ernst e Pablo Picasso”. (FUCHS, 2007, p.36). O projeto desse museu, mesmo que inconcluso, permitiu reunir produções de várias pessoas internas de instituições psiquiátricas diversas. Mesmo assim, segundo Silveira (1981), neste período, muitos psiquiatras recusavam-se em reconhecer e aceitar o valor artístico desses trabalhos, procurando nestes “reflexos de sintomas e de ruína psíquica” (SILVEIRA, 1981, p. 15), sendo exceções H. Prinzhorn e K. Jaspers, os quais publicaram, respectivamente, em 1922: *Bildneri des Geisteskranken*, título que foi traduzido para o português como “Expressões da Loucura” e *Strindberg und Van Gogh*. Ferraz (1998) complementa essa lista de pessoas que contribuíram para revelar a arte dos doentes mentais citando trabalhos de médicos como Réja (1907), Delacroix (1920), Morgenthaler (1921) e Kretschmer (1929). Segundo essa autora, “são trabalhos que buscam ainda compreender os estados mórbidos por intermédio da vida e obra de grandes artistas que tiveram algum distúrbio mental.” (FERRAZ, 1998, p. 21).

No entanto, de acordo com Nise da Silveira (1981) o movimento maior contra a discriminação das expressões artísticas ocorreu fora da psiquiatria. Através de um movimento, liderado por Jean Dubuffet, denominado *Arte Bruta*, o qual “inclui a arte de habitantes de hospitais psiquiátricos, presidiários, solitários, inadaptados, marginais de toda espécie.” (SILVEIRA, 1981, p.15). Segundo Lucia Reily:

No livro *The discovery of the art of the insane*, MacGregor (1989) investigou o contexto histórico no qual nasceu a produção artística do doente mental, mostrando como o contato da população com essa produção foi diretamente influenciado pelas transformações dos conceitos humanos sobre a doença mental. (REILY, 2001, p. 37).

Vemos, portanto, que a produção/exposição desses trabalhos artísticos proporcionaram diversas transformações no nosso modo de ver as pessoas com transtornos psíquicos.

No Brasil, temos dois grandes representantes que lidaram com a expressão artística como meio alternativo de tratamento: Osório César e Nise da Silveira.

O primeiro médico psiquiatra brasileiro a documentar a expressão artística dos loucos foi Osório César (1895 – 1979), que dedicou 40 anos de sua vida ao Complexo Hospitalar do Juqueri, desde 1923 a 1965. Em seu artigo “A arte primitiva dos Alienados” (1925), introduziu no meio paulista noções sobre a arte dos doentes mentais. (...) Constatou que a arte produzida tinha estética própria, com deformações e distorções figurativas de caráter simbólico. (TOMMASI, s/d, p. 3).

Durante esse período, Osório fez algumas exposições dos trabalhos, causando polêmica. Algumas obras foram vendidas para colecionadores, outras estão em museus nacionais e internacionais e outras ficaram no museu Osório César, localizado no Complexo Hospitalar do Juqueri, em Franco da Rocha, no Estado de São Paulo. Zonta afirma em 2010, este espaço foi tombado e que “pelo ao menos 8.000 obras produzidas por pacientes na década de 1940 e muitos prontuários continuam ali” (ZONTA, 2010, p.1) apesar do incêndio ocorrido na instituição em 2005.

A Dra. Nise da Silveira é outra importante figura que permite esse diálogo entre arte e transtornos psíquicos. O trabalho desenvolvido por esta psiquiatra foi considerado pioneiro na “arte do inconsciente”, pois antes de sua atuação profissional não se dava crédito a outro modo de trabalhar com os assim denominados doentes mentais, senão a partir da prescrição de substâncias químicas disponíveis e meios desumanos⁴ de “acalmar” as pessoas com transtornos psíquicos⁵. No Brasil, a médica Nise da Silveira

⁴ Hoje consideramos alguns desses tratamentos como desumanos, porém não podemos esquecer que em diversos momentos históricos tais procedimentos não eram entendidos dessa forma.

⁵ O psiquiatra italiano Franco Basaglia (1924-1980), notório e grande defensor do movimento social de luta contra o circuito hospitalocêntrico-manicomial, descreve vários destes meios de “acalmar os pacientes” de

contribuiu a seu modo para revolucionar o “mundo” psiquiátrico ao combater o uso de choques insulínicos, eletroconvulsoterapia (ECT) e lobotomias, alterando assim o tratamento dos doentes mentais. Implantou ateliês de pintura, modelagem e xilogravura. A Seção Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR) permitiu, assim, que seus pacientes revelassem, por práticas artísticas, conteúdos inconscientes. Nesse sentido, Nise da Silveira:

Depois de reunir conhecimentos para uma base teórica sólida, fundou, em 1946, a Seção de Terapêutica ocupacional, que progressivamente alcançou 17 diferentes atividades. Seu objetivo era usar esse método como legítima forma de tratamento, ao contrário da concepção da época, que usava a mão de obra do doente em benefício da economia hospitalar ou, simplesmente, como distração. (...) Foi devido à surpreendente produção dos ateliês de atividades expressivas – pintura, modelagem, xilogravura – que Nise criou, em 1952, o Museu do Inconsciente (...). (MELLO, 2009, pp. 11-13)

O Museu do Inconsciente tinha por objetivo ser o abrigo dos trabalhos artísticos dos pacientes tanto para exposição quanto para pesquisa. Para suas análises sobre o inconsciente, expresso nos trabalhos artísticos realizados por seus pacientes com esquizofrenia, Nise da Silveira buscou os fundamentos desenvolvidos pela Psicologia Analítica. Os trabalhos realizados passaram a integrar o Museu do Inconsciente, os quais foram e são estudados por muitos especialistas e um de seus interesses era/é comprovar benefícios terapêuticos para o comportamento dos pacientes internos. Abaixo poderemos ver, através da Arte, os efeitos da lobotomia e de outras alterações irreversíveis que os tratamentos ofensivos produziam nos internos, como é o caso de um dos pacientes da Nise da Silveira:

instituições psiquiátricas, muitas delas com extrema violação de seus direitos como pessoa humana. Cf. BASÁGLIA, F. (Coord.). *A instituição negada: relato de um hospital psiquiátrico*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.



Figura 3: NOEMAN, L. Guerreiro Egípcio.
Escultura em gesso (s/d). Dimensões diversas.



Figura 4: NOEMAN, L. Sem título. 1981.
Modelagem em argila. 24 x 19 x 20 cm.

Os trabalhos acima, apesar da disparidade técnica, pertencem ao mesmo paciente, Lúcio Noeman. Segundo informa Mello,

Lúcio, um escultor extraordinário, participou da exposição 9 artistas do Engenho de Dentro, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Suas obras, segundo ele representavam guerreiros, para protegê-lo na sua luta cósmica contra as forças do mal. Foi lobotomizado na mesma época do evento apesar de todas as investidas de Nise contra tal cirurgia: “Vão decapitar um artista!”. Seus trabalhos posteriores tornaram-se irreconhecíveis, regredindo a mais primária condição. (MELLO, 2009, p. 13).

Na figura 3 temos uma escultura em gesso de um “Guerreiro Egípcio”, realizada antes do procedimento cirúrgico denominado lobotomia, vale ressaltar que Lúcio gostava muito de fazer esculturas. A figura 4 mostra um trabalho de modelagem em argila depois da cirurgia. Trabalho esse que foi realizado trinta e dois anos mais tarde, no qual Lúcio “mostrou muito pouco interesse em trabalhar com o barro que tinha diante de si. Apático, pedia constantemente para voltar ao leito de enfermaria.” (SILVEIRA, 1992, p. 27). Podemos ver, a partir dessas imagens, o imenso abismo entre dois momentos distintos. Na figura 3, o interno estava se utilizando de recursos artísticos para se recuperar, podendo mostrar assim suas habilidades no acabamento e refinamento da forma, e na

figura 4, podemos ver como “a psicocirurgia em Lúcio (...) anulou arrasadoramente sua capacidade criadora.” (SILVEIRA, 1992, p. 27).

“Na maioria dos casos, um artista não cria grandes obras em virtude de seus transtornos psíquicos, mas apesar deles.” (FUCHS, 2007, p. 36). Nem toda pessoa que faz/ocupa-se com trabalhos artísticos é considerado artista, porque há regras e convenções que definem a produção artística de um período histórico. Quando pensamos em diálogos possíveis entre arte e transtornos psíquicos – arte e loucura –, buscamos valorizar o trabalho artístico encontrando fundamentações em conceitos artísticos e psicológicos. Sabemos que há fatores externos que indica quem é e quem não é artista, tais como contexto histórico e pensamento/entendimento do que é arte para determinada cultura e/ou época. Isso independe da pessoa ter vivido em manicômio, ter feito parte de uma instituição de arte ou ser um artista *ingênuo (naif)*. Há muitos trabalhos de pacientes internos em instituições asilares que tinham qualidade estética, expressiva, mas que ficaram no anonimato, foram esquecidos e se perderam. Enquanto alguns terminaram por ser recuperados e são mostrados em exposições pelo mundo, como, por exemplo, os trabalhos do Arthur Bispo do Rosário tal como Luciana Hidalgo (1996) e Patrícia Burrowes (1999) ilustram em seus livros.

No que se refere à exposição de trabalhos artísticos de pessoas com transtornos psíquicos, Frayze-Pereira (1995) em seu livro *Olho D'água: arte e loucura em exposição*, comenta sobre a “aparição da loucura” nos museus e levanta questões complexas, tais como: “O que significa expor a loucura? O que significa conservar suas obras num museu? Terá a loucura, através da arte, encontrado um lugar que a ‘recupere’ aos olhos da cultura contemporânea?” (FRAYZE-PEREIRA, 1995, p. 13).

Fase da Arte como Terapia: Como vimos acima, a implantação da arte como tratamento alternativo em manicômios vai sendo colocada timidamente em prática

em diversos locais do mundo graças ao trabalho de pessoas ousadas que acreditavam nela como meio de recuperação do indivíduo. Surge então a arteterapia para ajudar a promover sua reabilitação psicossocial. Nesse sentido, “na década de 20, entretanto, a arte começou a ser vista sob um enfoque mais amplo, contemplando não somente a possibilidade de diagnósticos, mas também sendo destacado seu aspecto terapêutico” (VASCONCELLOS e GIGLIO, 2007, p. 1). Porém, o que começou com uma simples curiosidade ou meio alternativo, revolucionou o mundo da psiquiatria e da psicologia. Quando a figura do interno deixa seu *status* de pessoa “incapaz” e mostra que *ainda* há algo que ela pode exprimir, a sociedade passa a ter uma nova visão sobre esse indivíduo, alterando a ideia de paciente para “artista” ou produtor de trabalhos artísticos. Desse modo, é possível reinseri-lo na sociedade de alguma forma. Mas, quais seriam os parâmetros que servem de orientação em arteterapia? Conforme Tommasi, em arteterapia, muitos aspectos devem ser considerados, a saber:

Desde a escolha do material até o produto final, tudo tem relevante importância, sendo que esta não reside na beleza do trabalho e sim no processo como um todo. O objetivo de um terapeuta não é o da produção de obras de arte e nem de transformar seu paciente em um artista, porém sabe-se que algumas pessoas descobriram-se artistas por intermédio desse processo. Durante nossas pesquisas encontramos a história de Henri Matisse, escrita por Marie Sellier e traduzida por Eduardo Brandão, a qual ilustra a possibilidade citada acima. (TOMMASI, s/d p. 8).

O resultado dessa intervenção é surpreendente. Várias pessoas que apresentam transtornos conseguem, através da arte, mostrar o que muitas vezes não podem com palavras, podendo a arte ajudá-las no reestabelecimento de si mesmas. Isto porque, durante a realização das expressões artísticas, muitos aspectos entram em jogo, desde a confecção/ação até o pensar/perceber sobre o que foi feito. “Quanto ao contexto arteterapêutico, o cliente torna-se, a um só tempo, autor e observador de sua própria

produção artística, além de poder ser chamado a observar a si mesmo, enquanto se expressa.” (NOGUEIRA e SEI, 2010, p. 8).

A produção artística, no processo arteterapêutico, tem como principal objetivo a expressão. A arteterapia não se interessa, propriamente, pelo resultado final do trabalho artístico, visto que o “tratamento” se encontra no próprio processo. É a ação do sujeito enquanto produtor de trabalhos artísticos expressivos que possibilita a transformação de si mesmo e pode vir a trazer o autoconhecimento. O arteterapeuta é apenas um mediador, alguém que poderá auxiliar o paciente na descoberta de si mesmo através do fazer artístico. De forma indireta, alguns artistas reconhecidos pelo público partiram de experiências artísticas que se desenvolveram na vida em Terapia Ocupacional, como foi o caso de Henri Matisse (1869-1954) e, nisto, descobriu-se artista, tal como aparece numa citação anterior da Tommasi. Enfim, o que era para ser apenas uma forma de amenizar o sofrimento de um paciente, enquanto se recuperava no hospital, mudou completamente sua vida.

Lygia Clark, além de artista também foi considerada como uma espécie de arteterapeuta, tendo algumas de suas técnicas “copiadas”, ressignificadas e utilizadas para o tratamento de pacientes. É fato que, durante alguns anos, essa artista buscou novos recursos terapêuticos, tal como informam Amin e Gonçalves:

Ao voltar de Paris, em 1976, colocando em prática o trabalho realizado na Sorbonne, dedica-se integralmente ao trabalho terapêutico individual, procurando reativar o corpo (em face do espaço exterior) utilizando-se de uma atividade terapêutica baseada num contato corporal entre paciente e os chamados “objetos relacionais”, empregando o método que desenvolvera intitulado de a “Estruturação do Self”. (...) Já em 1981, Lygia começa a perder interesse pela prática, diminuindo gradativamente o número de sessões e clientes, alegando que absorvia demais a carga emocional dos pacientes. Passou, então, a treinar outros terapeutas interessados no seu método. (AMIN e GONÇALVES, s/d, pp. 2-3).

Ainda hoje, alguns arteterapeutas se utilizam de técnicas criadas por Lygia Clark. De certo modo, alguns de seus trabalhos artísticos influenciaram o desenvolvimento de recursos terapêuticos utilizados em sua prática com os pacientes. Podemos dizer que algumas de suas obras, as quais pediam um público ativo, proporcionaram uma pequena amostra de seu trabalho arte terapêutico ao público em geral. Além da Lygia Clark, outras pessoas que contribuíram, de alguma forma, para esse campo foram: Florence Cane, Edith Kramer, Janie Rhyne, Adrian Hill, Margueret Naumburg, Natalie Rogers, entre outros.

No que se refere ao reconhecimento da área, a arteterapia foi reconhecida pelo Ministério do trabalho e emprego através da Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), sob o código “2263” em janeiro de 2013. Segundo o site da CBO a arteterapia se encaixa na categoria “Profissionais das terapias criativas e equoterápicas” e na descrição aparece que esses profissionais:

Realizam atendimento terapêutico em pacientes, clientes e praticantes utilizando programas, métodos e técnicas específicas de arteterapia, musicoterapia e equoterapia. Atuam na orientação de pacientes, clientes, praticantes, familiares e cuidadores. Desenvolvem programas de prevenção, promoção de saúde e qualidade de vida. (CBO, s/d, p. 1)

Entendemos que isso é um grande avanço, porém sabemos que ainda é preciso ampliar, e muito, os cursos de graduação e pós-graduação no Brasil, visto que a arteterapia ajuda o paciente que sofre de transtornos psíquicos, podendo vir a mudar a visão/status de paciente para “alguém que produz trabalhos artísticos”, além de poder contribuir para a sua “ressocialização”.

Considerações Finais

Conforme o exposto, vimos que para podermos entender a relação existente entre arte e loucura, realizamos uma análise histórica, passamos por diferentes conceitos de arte e de loucura e conseguimos compreender como estes são variáveis, conforme sua época, cultura, intelectualidade e sociedade. Também levantamos alguns aspectos da construção da figura do “louco”, desse sujeito por muito tempo tido como anormal e os diferentes tratamentos dados a essas pessoas. Na relação Arte e loucura, elencamos três momentos, a saber: romantização/idealização, crítica sociocultural e arte como terapia. Através destes foi possível perceber a sensível alteração no modo de tratamento da pessoa que apresenta transtorno psíquico diante da Arte. Pois, inicialmente o “louco” foi afastado do convívio social, tratado dentro dos leprosários, hospitais gerais e clínicas psiquiátricas, tendo sua figura idealizada por artistas e pessoas em geral, posteriormente há uma tentativa de conhecimento/cuidado maior com o interno no sentido de valorizar sua expressão por meio de recursos alternativos, tais como a produção de trabalhos artísticos e exposições dos mesmos, no entanto como Nise afirmou acima, esses novos meios eram usados/entendidos por muitos mais como possibilidade de diagnóstico do que como terapia significativa até chegarmos na arteterapia como forma de proporcionar maior liberdade expressiva, autoconhecimento e em muitos casos a ressocialização do sujeito através da arte.

Ou seja, tentamos traçar um breve panorama da transição da pessoa com transtornos psíquicos no universo da arte, onde antes ela era retratada imagneticamente e/ou verbalmente por artistas até o momento em que ele começa a fazer trabalhos artísticos como meio terapêutico. Sabemos que essa transição foi lenta e que inúmeros fatores interferiram nesse processo, tal como esboçado ao longo do artigo, no entanto,

acreditamos ter sido possível identificar, de modo geral, como ocorreu essa transformação.

Data de recebimento: 05 de fevereiro de 2014.

Data de aceite: 22 de abril de 2014.

Referências

AMIN, R. C. e GONÇALVES, T. F. **Lygia Clark: no presente- agora do ato. Um estudo sobre o fazer, a Gestalt e a Arteterapia.** S/d. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c79a.pdf>> Acesso em 04/02/2014.

ARGAN, G. C. **Guia da História da Arte.** Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

CANCLINI, N. G. **A socialização da Arte: teoria e prática na América Latina.** São Paulo: Cultrix, 1984.

CHALUMEAU, J. L. **As teorias da arte.** São Paulo: Instituto Piaget, 1997.

COCCIUFFO, T. **Encontro marcado com a loucura.** s/d. Disponível em: <<http://www.trabalhosdepsicologia.com.br/encontromarcado1.htm>> Acesso em 20/10/2013.

COLI, J. **Primeiros passos: O que é Arte?** São Paulo: Círculo do Livro S.A. 1981.

FERRAZ, M. H. C. T. **Arte e Loucura: limites do imprevisível.** São Paulo: Lemos Editorial, 1998.

FOUCAULT, M. **História da loucura.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

_____. **Os anormais:** curso no Collège de France (1974-1975). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

FUCHS, T. Artes da loucura. **Revista mente e cérebro.** Ano XV, nº 177, Out/2007.

GONÇALVES, T. F. da C. **A representação do louco e da loucura nas imagens de quatro fotógrafos brasileiros do século XX: Alice Brill, Leonid Streliaev, Cláudio Edinger e Claudia Martins.** Campinas – SP (s.n), 2010. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

MELLO, L. C. **Nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatra rebelde.** Curitiba: Museu Oscar Niemayer, 2009.



MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO. **Classificação Brasileira de Ocupação**. S/d. Disponível em: <http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/pesquisas/BuscaPorTitulo.jsf> Acesso em: 11/04/2014.

NOGUEIRA, A. L. L. e SEI, M. B. Fonoaudiologia e Arte Terapia: possíveis interfaces. **Revista de Arteterapia da AATESP**, vol. 1, n. 1, p. 03-22, 2010. Disponível em: http://www.aatesp.com.br/material/RevistaArteterapiaAATESPv1n1_2010.pdf Acesso em: 15/10/2013.

REILY, L. **Armazém de imagens: ensaio sobre a produção artística de pessoas com deficiência**. Campinas: Papyrus, 2001.

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

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

TAVARES, E. E.; STEIN, M. L. M. e NUNES, O. A. W. **Estruturas clínicas: questões preliminares**. Revista. Associação. Psicanalítica de. Porto Alegre, Porto Alegre, n. 38, p. 70-78, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.apoa.com.br/uploads/arquivos/revistas/revista38-2.pdf>. Acesso em: 04/02/2014.

TOMMASI, S. M. B. **Arte Terapia e Loucura**. s/d. Disponível em: <http://www.casajungearte.com.br/Assuntos%20multiplos/Microsoft%20Word%20-%20Arte-teapia%20e%20loucura%20-%20Sonia%20Tommasi.pdf> Acesso em: 27/10/2013.

VASCONCELOS, E. A. e GIGLIO, J. S. Introdução da arte na psicoterapia: enfoque clínico e hospitalar. **Estudos de psicologia (Campinas)**, v. 24, n. 3, p. 375-383, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-166X2007000300009&script=sci_arttext. Acesso em: 04/02/2014.

ZONTA, N. **Tombamento vai mudar a cara do complexo psiquiátrico Juquery**. Folha de São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/844580-tombamento-vai-mudar-a-cara-do-complexo-psiquiatrico-juquery.shtml> Acesso em: 05/04/2014.

Ensaio

O USO TERAPÊUTICO DA MEDIAÇÃO: UM ENTENDIMENTO PSICANALÍTICO A RESPEITO DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

THE THERAPEUTIC USE OF MEDIATION: AN UNDERSTANDING PSYCHOANALYTIC ABOUT A ARTISTIC PRODUCTION

Sandra Aparecida Serra Zanetti⁶

Resumo

A proposta do presente trabalho é a de apresentar, com base em autores psicanalíticos, uma compreensão a respeito de produções artísticas num contexto psicoterapêutico. Para tanto, será apresentada, primeiramente, a concepção de Winnicott sobre o fenômeno transicional, como um elemento mediador para a experiência psíquica; e a de Kaës, que articulando os conceitos de Winnicott e Freud, concebe a existência da categoria do Intermediário, como aquela que aborda a mediação, promovendo uma ponte entre duas ordens de realidade e que não podem ser reduzidas uma a outra. A produção artística, neste contexto, é entendida como um objeto mediador ao psiquismo, facilitando os processos elaborativos do pré-consciente.

Palavras-chave: Arte, Mediação, Pré-Consciente, Psicanálise.

Abstract

The purpose of this paper is to present, based on psychoanalytic authors, an understanding about the artistic productions in a psychotherapeutic context. To do so, will

⁶ Psicóloga, Mestre, Doutora e Pós-doutoranda em Psicologia Clínica pela Universidade de São Paulo (USP). Professora Adjunta do Departamento de Psicologia e Psicanálise da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: sandra.zanetti@gmail.com.

be presented, first, the concept of Winnicott of transitional phenomena, as a mediating element to psychic experience; and Kaës, that articulating the concepts of Freud and Winnicott conceives the existence of the category of Intermediate, as one that addresses the mediation, promoting a like a bridge between two orders of reality, which can not be reduced one to another. The artistic production in this context is understood as a mediator object to the psyche, facilitating elaborative processes preconscious.

Key words: Art, Mediation, Preconscious, Psychoanalysis.

Os recursos expressivos, e as produções artísticas decorrentes destes, promovem um encontro verdadeiro e inédito entre um sujeito e um objeto, que, antes disso, não existia. Um objeto que se achava escondido, ou mesmo perdido, mas que quando se cria tem um grande poder de revelar ao sujeito algo sobre ele, sobre sua história, sobre suas angústias, e mesmo sobre o seu sofrimento. Este encontro é, portanto, em potencial, mágico, singular e organizador para o psiquismo. É fruto de uma tentativa de colocar em forma algum conteúdo que não tinha qualquer significado, nomeação ou lugar. É trabalho de sublimação, como apontaria Freud (1930/2006); é um fenômeno e um objeto transicional, como diria Winnicott (1896-1971/1975); que contempla, ao mesmo tempo, a criatividade e a elaboração psíquica, ao promover uma ponte entre o eu e o não-eu, uma mediação entre o que se é e o que se cria, entre fantasia e realidade, entre mundo interno e mundo externo.

Ao nascer, o bebê é completamente dependente de sua mãe. Winnicott (1896-1971/1975) aponta a importância de um vínculo fortemente estabelecido entre uma mãe e sua criança desde o seu nascimento, pois considera que não há possibilidade alguma de um bebê progredir do princípio do prazer para o princípio da realidade ou no sentido da identificação primária, a menos que exista uma “mãe suficientemente boa”. Esta (não

necessariamente a própria mãe do bebê) é aquela que efetua uma adaptação ativa às necessidades do mesmo. Com a assistência física da mãe ao bebê, desde o seu nascimento, passa a constituir-se um processo psicológico. A técnica materna de pegar no colo, de banhar, de alimentar, de mantê-lo aquecido, de sensibilizar-se das necessidades do bebê proporcionará a este a experiência de se sentir integrado (WINNICOTT, 1896-1971/1975).

A adaptação quase completa promove ao bebê a ilusão da onipotência, um controle mágico da realidade externa correspondente a sua própria capacidade de criar, necessário a sua sobrevivência. No entanto, o trabalho de uma “mãe suficientemente boa” é o de promover uma adaptação que diminui gradativamente, seguindo a crescente capacidade do bebê de tolerar os resultados da frustração. Este processo promoverá condições para que o bebê se desenvolva de modo sadio, frustrando gradativamente sua onipotência e podendo, assim, perceber a realidade (WINNICOTT, 1896-1971/1975).

Da passagem gradativa da ilusão à desilusão, a criança começa a deparar-se com a ideia de separação da mãe, porém ainda não discrimina completamente a realidade externa da interna. Segundo Winnicott (1896-1971/1975), existe uma *área intermediária* concedida ao bebê entre a criatividade primária e a percepção objetiva baseada no teste da realidade: os fenômenos e objetos transicionais. Os objetos transicionais, primeiras possessões tidas como não-eu pelo bebê (ursinhos, bonecas, brinquedos etc.) e os fenômenos transicionais são áreas neutras, intermediárias de experiências, incontestadas quanto a pertencer à realidade interna ou externa (compartilhada) e constituem a parte maior da experiência do bebê. Esses são facilitadores da passagem da dependência à independência, de um estado de estar fundido com a mãe ao de perceber-se separado, possibilitando a emergência da subjetividade. Por meio dos fenômenos transicionais, a criança poderá desenvolver sua capacidade criativa; condição do homem de realizar algo

com prazer, com vivacidade e singularidade, proporcionando a individualidade, permitindo o acesso de contato com a realidade objetiva (WINNICOTT, 1971).

Para Kaës (2005), a área cultural e transicional seriam semelhantes por manter sem crise nem conflito a capacidade de coexistência do que já está lá e do ainda não advindo, da herança e da criação: espaços capazes de criar a ilusão fundadora de continuidade entre a realidade psíquica e a realidade externa. Nesses espaços flutuam e, posteriormente, estabelecem-se os limites entre o dentro e o fora, o ego e o não-ego. Graças a essas brincadeiras, como mostra Kaës (2005), a criança desenvolve sua capacidade de simbolização e de criatividade. Serão essas experiências as capazes de introduzir a experiência cultural. Ou seja, possibilitam o nascimento do espaço intermediário e são, em si, experiências intermediárias.

O objeto transicional aparece no momento em que a criança não é mais parte do corpo da mãe, mas não é ainda um objeto externo. A ilusão que ele proporciona é necessária para que a criança, satisfeita em suas necessidades pela ação da mãe suficientemente boa, possa ter acesso à experiência da separação e superá-la (KAËS, 2005, p. 27).

Portanto, Kaës (2005) localiza no trabalho de Winnicott a cultura como uma formação intermediária ao articular o espaço transicional e o espaço cultural. Algo que, para esse autor, supõe uma experiência subjetiva e intersubjetiva de tolerância e confiança. Assim, a cultura seria este lugar que proporcionaria a experiência da continuidade entre realidade psíquica e realidade externa, entre aquilo que se herda e aquilo que se cria, propiciando, desta forma, a simbolização e a criatividade, que só podem produzir-se “como Winnicott (1975) diz: ‘se tivermos um lugar onde colocar o que encontramos’” (Winnicott, 1896-1971/1975 citado por Kaës, 2005, p. 60).

Devemos ter um lugar para receber o que nos é transmitido, um lugar para recolher o que não nos é momentaneamente disponível, e que outros vão poder fazer funcionar por nós ao nos oferecer representações com as quais iremos novamente poder brincar. É a continuidade entre a área transicional e a área cultural (KAËS, 2005, p. 25).

Winnicott (1896-1971) foi o principal responsável por mostrar a importância dos fenômenos e objetos intermediários, e Kaës (2005) compreende por meio da obra deste autor que esta é a fonte da cultura e dos elementos culturais: surgidos da capacidade da criança de lidar com a separação da mãe, de brincar e, conseqüentemente, do homem de criar. Assim, podemos entender a cultura como tudo aquilo que criamos e nos proporciona esta sensação de articular a experiência interna com a externa, providenciando sentidos e formas de ser e estar no mundo. E este é também, portanto, o papel da arte, da criatividade e da criação como elementos fundamentais da cultura.

Desta forma, Kaës (2005) vai além e, com base em Freud (1923/2006), entende a categoria do Intermediário, de forma geral, como aquela que permite a aproximação da “articulação entre o espaço intrapsíquico e o espaço intersubjetivo, pluri-subjetivo, socialmente organizado, coletivamente atravessado pela realidade psíquica” (KAËS, 2005, p. 11). Um conceito que aborda a mediação, que promove uma ponte entre duas ordens de realidade e que não podem ser reduzidas uma a outra.

No aparelho psíquico, Kaës (2005) sinaliza o pré-consciente como justamente a instância intermediária, de passagem, de mediação e de transformação. Considera-a, portanto, responsável pelos processos de elaboração, mas também por processos que possibilitam a transformação da pulsão e das angústias em elementos de figuração, de representação e significação capazes de se articular com outros elementos figurativos do pensamento e, assim, produzir sentidos ao vínculo intersubjetivo.

O pré-consciente é o sistema do aparelho psíquico no qual se efetuam os processos de transformação que sofrem certos conteúdos e processos psíquicos para retornar à consciência. É a esse sistema que se junta à capacidade associativa, tradutora e interpretativa da psique (KAËS, 1999, p. 92).

Partindo do estudo de Kaës (2005), Vacheret (2000) entende que “a mediação é o que precede e prepara um trabalho psíquico de ligação simbolizante” (p. 160). E o “objeto mediador é o lugar de colocação em forma do imaginário, nesse sentido, ele é mobilizador do espaço do pré-consciente” (VACHERET, 2000, p. 160). Os grupos terapêuticos propostos por Kaës (1999) e Vacheret (2005, 2008) tem por diferencial a proposta de trabalho com um elemento mediador, pois estes são grupos destinados a reestabelecer a capacidade associativa do pré-consciente.

Há muitos anos, os profissionais colocaram em funcionamento – no campo terapêutico e no da formação – dispositivos de trabalho psíquico que nomearam “grupos de mediação”. Esses dispositivos reúnem número restrito de pessoas, normalmente em contexto institucional: suas relações são mediatizadas seja por um meio sensorial (o sonoro, os objetos plásticos), seja por objetos culturais já pré-constituídos (o conto, a fotografia). Além dessa diferença, o objetivo perseguido por esses grupos é de ativar ou reanimar certos processos psíquicos não mobilizáveis ou modificáveis de outro modo, o que o sejam, com esse dispositivo, de modo mais eficaz. (KAËS, 2005, p. 46-47).

De acordo com Vacheret (2000), num grupo “o objeto mediador tem uma função facilitadora do acesso à transicionalidade” (p. 160), aos moldes dos objetos e fenômenos transicionais de Winnicott (1975). Desta maneira, esses objetos operam incidindo sobre os processos psíquicos de ligação no interior de cada sujeito e entre eles:

A problemática da mediação é uma problemática de processos psíquicos de ligação, articulando a realidade intrapsíquica do sujeito singular e a realidade grupal percebida como uma realidade de fora em um primeiro momento. (VACHERET, 2000, p. 160)

A produção artística, portanto, para a psicanálise é portadora de um processo de representação que faz um convite ao sujeito: como um objeto mediador, mobilizando os processos do pré-consciente viabiliza o acesso ao material que permanecia inconsciente e que por meio do objeto construído se mostra, mas já decodificado, apresentando-se como obra ao criador, solicitando-lhe um nome e um significado.

Na psicoterapia o uso dos objetos mediadores providencia aos pacientes justamente esta possibilidade, terapêutica, de acessar os conteúdos reprimidos, ao mesmo tempo em que apresenta uma oportunidade de poder ser pensado, elaborado na sessão. Ao se construir um desenho, uma escultura, criar um quadro, recortar uma figura, sem saber que o faz, o paciente dá livre acesso ao seu inconsciente e o configura, dá forma, colore, e o vislumbra. A essência que do que está em cena, sendo trabalhada na sessão, poderá então ser expressa de outra forma, por meio da produção artística, e as associações livres que surgirem desta produção serão enriquecedoras ao psiquismo que agora poderá trabalhar com material antes impensável.

Quando um conteúdo que permanecia isolado ganha em significado, é porque uma ponte nova foi construída entre elementos do psiquismo, que se transforma. O objeto mediador, construído em sessão, favorece os processos elaborativos do pré-consciente por conter elementos-chave, decodificados, prontos para “serem lidos”. A angústia que antes só poderia ser angustiante agora poderá ser tratada e pensada porque foi possível perceber que seu significado está escrito na história do sujeito em tal momento e em tais condições, elucidados por um objeto mediador. Uma lembrança é recuperada e poderá entrar para a cadeia associativa, restaurada, e em circuito novamente promove novas associações e descobertas sobre si, sobre a vida, sobre um novo mundo. Claro, tudo isso possibilitado pelo contexto continente da psicoterapia.

O sentido da vida está nos sentidos que damos a ela. Os objetos que construímos são capazes de condensá-los e de nos mostrar a nossa própria essência, se pudermos vê-los, com esses olhos. Assim, podemos pensar que justamente seja este o papel da psicoterapia, o de “oferecer representações com as quais iremos novamente poder brincar”, conforme aponta Kaës (2005, p. 25). Desta forma, também entendemos que esta é a contribuição que a psicanálise pode oferecer, em termos de compreensão, ao universo de experiências ocorridas em sessão que envolvem a arte, os recursos expressivos, as produções criativas e todos o uso de objeto mediador num contexto de psicoterapia.

Data de recebimento: 16 de abril de 2014.

Data de aceite: 19 de abril de 2014.

Referências

FREUD, S. (1923-2006). O Ego e o Id. Em: Freud, S. **O Ego e o Id e outros trabalhos**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de S. Freud, Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago. p. 15-80.

FREUD, S. (1930-2006). O mal-estar na civilização. Em: Freud, S. **O futuro de uma ilusão o mal-estar na civilização e outros trabalhos**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de S. Freud, Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago. p. 67-148.

KAËS, R. **Espaços Psíquicos Compartilhados**: transmissão e negatividade. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.

KAËS, R. La Parole, le Jeu et le Travail du Préconscient dans le Psychodrame Psychanalytique de Groupe. Em: KAËS, R. E cols. (Orgs.) **Le Psychodrame Psychanalytique de Groupe**. Paris: Dunod, 1999. p. 51-100

VACHERET, C. Développement de quelques pistes théoriques. Em: VACHERET, C. (Org) **Photo, Groupe et soin Psychique**. Lyon: PUL, 2000.

WINNICOTT, D. W. (1896-1971). **O Brincar e a Realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WINNICOTT, D. W. **A criança e seu mundo**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.



Resenha

ARTETERAPIA E PSICANÁLISE

Ana Carolina Zuanazzi Fernandes⁷

Publicação: SEI, Máira Bonafé. **Arteterapia e psicanálise**. São Paulo: Zagodoni, 2011.

O livro “Arteterapia e Psicanálise” foi escrito a partir de reflexões e experiências da psicóloga, pesquisadora e arteterapeuta Dra. Máira Bonafé Sei. A proposta trazida pela autora é apresentar algumas teorias que embasam a prática arteterapêutica de orientação psicanalítica, além de expor suas ideias e reflexões no que diz respeito à temática. Disposto em 9 capítulos, o livro percorre o histórico da arteterapia, suas interfaces com a psicanálise winnicottiana, suas técnicas, até a apresentação das possibilidades de atuação em diferentes *settings*. Os últimos capítulos são dedicados à exposição de experiências práticas como arteterapeuta de orientação psicanalítica em contextos variados.

O primeiro capítulo, intitulado “Arteterapia: Conceituação e contextualização”, é iniciado com um histórico sobre a origem da arte e conceituação da arteterapia. O processo artístico possibilitaria a comunicação não-verbal de conteúdos ainda não simbolizados verbalmente, flexibilizando a terapia e favorecendo a captação de *insights*. Existem três elementos básicos no *setting* arteterapêutico: o cliente/paciente, o produto/processo expressivo e o arteterapeuta. Cada um desses elementos tem sua importância para que a prática arteterapêutica seja possível. A partir da conceituação da

⁷ Bacharel em Psicologia pela Universidade Estadual de Londrina, Mestranda em Psicologia Clínica pela Universidade de São Paulo e Especializanda em Neuropsicologia pelo Centro de Diagnóstico Neuropsicológico. email: anacarolina.zf@gmail.com.

arteterapia, a autora expõem diferentes visões teóricas referentes ao tema. Alguns autores, principalmente os norte-americanos, entendem que existira a artepsicoterapia e também a arte como terapia. A autora expõem algumas diferenças e semelhanças dessas duas vertentes e apresenta alguns autores que defendem que essa divisão estabelecida não seria tão necessária na prática de trabalho, sendo possível uma maior flexibilização e interação das técnicas. No Reino Unido também são usadas diferentes nomenclaturas segundo o enfoque de trabalho. Nesse sentido, existiram trabalhos cujo foco seria na teoria psicanalítica, na interpretação dos conteúdos verbalizados sobre o material produzido e trabalhos focados na produção em si. O texto é finalizado com alguns requisitos necessários para formação como arteterapeuta e algumas possibilidades de atuação profissional.

O capítulo seguinte apresenta os “Percurso e histórico da Arteterapia”. Segundo a autora, apesar das artes serem utilizadas como instrumento terapêutico há muito tempo, apenas recentemente foram estruturadas estratégias terapêuticas que envolvessem recursos artístico-expressivos. A partir da década de 1920, iniciou-se a inserção da teoria psicanalítica no entendimento da expressão artística de pacientes psiquiátricos. Psiquiatras de várias partes do mundo, inclusive do Brasil, passaram a adotar uma visão psicanalítica na compreensão dos conteúdos trazidos através da produção artística. Dentre os brasileiros que tiveram destaque, pode-se citar Nise da Silveira, Osorio Cesar e Ulysses Pernambuco. Esses autores acreditavam que a produção trazia sempre um conteúdo latente e manifesto, além de favorecer a livre expressão de seus sintomas, dando-lhes contornos e possibilitando que estes sejam minimizados ou despotencializados. Apesar de alguns autores terem iniciado seus trabalhos desde o início do século XX, apenas na década de 60 é que houve um aumento crescente de interessados em conhecer e se especializar na área de arteterapia. Esse movimento foi

tomando força e, atualmente, existem cursos de especialização ministrados por profissionais do Brasil, além da União Brasileira de Associações de Arteterapia composta até a data do livro por 11 associações regionais.

O terceiro capítulo discute a intersecção entre a Arteterapia e a Psicanálise sob o viés teórico de Winnicott. Existem duas formas de atuação na prática arteterapêutica. Uma com propostas mais estruturadas que teriam uma ligação mais forte com a realidade. A segunda proposta seria livre, possibilitando que o indivíduo se guie pelos impulsos psíquicos. Essa segunda forma está mais relacionada à exploração e expressão de conteúdos intrapsíquicos, estando, portanto, mais ligada à atuação arteterapêutica de orientação psicanalítica. A expressão artística tem diferentes significados, a partir da concepção teórica de diferentes autores. Assim, enquanto Freud associava os impulsos criativos aos mecanismos de sublimação, Melaine Klein os relacionava aos mecanismos de reparação e Winnicott à própria saúde. Winnicott, ao longo de sua obra, fez diversas referências às atividades artísticas, ao artista e à criatividade. A autora apresenta sucintamente a teoria de Winnicott e faz relações com os conceitos da arteterapia, mostrando o quanto há em comum entre ambos.

O próximo capítulo, nomeado “Ética profissional em Arteterapia” traz importantes considerações sobre aspectos contidos no código de ética dos arteterapeutas, formulado pela União Brasileira das Associações de Arteterapia (UBAAT). São feitas ponderações especiais no que tange a temática da conduta do arteterapeuta frente à pesquisa científica e suas intervenções, sejam elas com clientes, estudantes ou supervisionandos. Por fim, a autora traz alguns autores que tratam da temática ética na arteterapia com referencial psicanalítico.

No capítulo “Arteterapia: técnicas e materiais” a autora apresenta alguns materiais, possíveis de serem utilizados na prática arteterapêutica, juntamente com suas definições,

indicações e significados atribuíveis. Em seguida, algumas técnicas arteterapêuticas são elencadas, ao lado de suas características próprias, bem como com as sensações despertadas ou eliciadoras. É ressaltado que, embora muitas vezes o custo financeiro dos materiais possa ser elevado, há possibilidades alternativas, como o uso de materiais recicláveis, sucata etc. Cada técnica e material pode e deve ser adaptado ao contexto (hospitalar, comunitário, escolar) e à população destinada (crianças, adolescentes, adultos, idosos). Deve-se sempre estar ciente de que o foco do trabalho arteterapêutico não é o valor estético da obra final, e sim o processo de desenvolvimento do trabalho e a possibilidade de comunicação através desse recurso. Por fim, é apresentada a proposta da caixa artística, desenvolvida pela autora, cujo principal objetivo é reunir materiais artístico-expressivos e armazená-los de forma a auxiliar e funcionar como uma alternativa aos profissionais da arteterapia que desejarem tal recurso.

No capítulo “O desenho infantil: Considerações gerais e etapas do desenvolvimento” a autora aponta do desenho como uma possibilidade de fala e comunicação também na criança, uma vez que a arte tem grande importância para o desenvolvimento humano. Algumas teorias sobre a compreensão do desenho infantil são apresentadas. A primeira delas, a partir do ponto de vista de Luquet. Para esse autor, o desenho da criança tem um caráter realístico, ou seja, tem o caráter de representar algo. O desenho vai se desenvolvendo ao longo do tempo, passando por fases onde “imperfeições” vão sendo corrigidas. Outra teoria, representada por Lowenfed e Brittain, também apresenta fases do desenvolvimento gráfico do desenho da criança. Os autores separam algumas fases, tomando como base a idade da criança, suas capacidades motoras e intelectuais. Assim, os desenhos passariam de garatujas até desenhos mais elaborados e carregados de significações. Em ambas as teorias, é sempre ressaltada a importância do desenvolvimento natural e espontâneo da criança, sendo que a

intervenção do outro não deve ser no sentido de apressá-la, e sim de acolher sua produção.

“Possibilidades no *Setting* arteterapêutico” é o título do sétimo capítulo que apresenta propostas de estruturação do encontro arteterapêutico a partir de alguns referenciais teóricos. O arteterapeuta pode usar diversos recursos como disparadores que favoreceriam o contexto arteterapêutico e o acesso a determinados conteúdos. A partir disso, a autora tece considerações acerca de alguns desses recursos como o uso de histórias, apresentando alguns títulos interessantes para serem usados na prática arteterapêutica, a técnica “arte de desenrolar” e a “arte postal”.

O oitavo capítulo trata sobre a “Arteterapia em diferentes contextos”. A autora apresenta algumas experiências no contexto de atendimento arteterapêutico a famílias em situação de violência familiar. Primeiramente algumas considerações a cerca do conceito de violência familiar e suas implicações são apresentadas. Em seguida, teorias que fundamentam a prática arteterapêutica no contexto de atendimento a famílias são expostas, seguida do histórico de atendimento psicoterápico de orientação psicanalítica. São apresentadas as peculiaridades e vantagens do atendimento arteterapêutico familiar, além de uma proposta de atividades a serem desenvolvidas nesse contexto, juntamente ao o que é possível observar a partir dessas atividades. Ao final do capítulo, a autora apresenta algumas produções realizadas em atendimentos arteterapêuticos com viés psicanalítico a famílias que passaram por alguma situação de violência familiar. Essas ilustrações são apresentadas como exemplos de possibilidades de entendimento do material produzido, da via de expressão e tudo o mais que foi tratado até o momento.

O último capítulo “Arteterapia em centros de convivência: recortes do cotidiano” se inicia com o histórico da criação dos centros de convivência e seus objetivos de interação social e reabilitação dos usuários dos serviços de saúde mental. Trata-se de um espaço



dinâmico e heterogêneo que possibilita o desenvolvimento de diversas atividades, sendo a arteterapia uma delas. Duas das atividades arteterapêuticas desenvolvidas nesse centro são apresentadas como ilustração da abrangência do trabalho arteterapêutico.

O livro desenvolve ao longo de seus capítulos a trajetória da Arteterapia com viés psicanalítico ao longo das décadas e apresenta diversas ideias práticas de atuação do profissional da Arteterapia. Recomenda-se o livro aos profissionais, estudantes e pesquisadores de diversas áreas e demais interessados em ampliar seus conhecimentos teóricos e práticos a respeito da temática.

Data de recebimento: 23 de abril de 2014.

Data de aceite: 23 de abril de 2014.

Resumo de Monografia

FURGERI, Suzi Mara Juzzio⁸. **A Arteterapia na Proposta Inclusiva, Educativa e Social de Jovens, Adultos e Idosos em Situação de Diversidade e Necessidades Especiais.**

Monografia (Especialização em Arteterapia). Campinas: Centro de Formação e Assistência à Saúde – CEFAS, 2012. Orientadora: Prof^a Ms. Artt. Maria Helena Carvalho de Oliveira (AATESP 075/0507).

Resumo

O objetivo da monografia aqui apresentada é de descrever o processo arteterapêutico vivenciado por um grupo de nove alunos na faixa etária entre 19 e 78 anos de uma classe de alfabetização para adultos, considerando que quatro deles têm necessidades especiais. Para a aproximação da realidade desta população, foram necessárias diversas modificações e adaptações nos procedimentos arteterapêuticos, que exigiram uma postura mais flexível e criativa durante as intervenções, tendo em vista a diversidade e as necessidades especiais apresentadas. O espaço favorecido pela Arteterapia foi um componente importante para integração e socialização do grupo, resultando em maior liberdade de expressão individual e coletiva. Uma experiência significativa dentro de uma convivência tão heterogênea, possibilitando uma reflexão e uma análise crítica quanto ao processo criativo, utilizado como ferramenta de auxílio na proposta inclusiva, sob o critério arteterapêutico. No caso, mais especificamente, em unidades de alfabetização para adultos, proporcionando assim, uma ponte para a consolidação da inclusão, não apenas no tocante à educação como também no âmbito social, profissional e da cidadania.

⁸ Graduada em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade Católica de Campinas. Pós-graduada em Arteterapia pelo Centro de Formação e Assistência à Saúde - CEFAS. E-mail: suzifurgeri@gmail.com



Palavras-chave: Arteterapia, Inclusão Social, Diversidade, Necessidades Especiais, Alfabetização Adultos.

Data de recebimento: 01 de Fevereiro de 2014.
Data de aceite: 01 de Fevereiro de 2014.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

1. A Revista de Arteterapia da AATESP recebe trabalhos encomendados ou remetidos espontaneamente pelos autores para publicação nas seguintes seções: artigos originais que inclui artigos de pesquisa, artigos de revisão teórica e relatos de experiência; ensaios, de cunho ensaístico, opinativo, acerca de assuntos de discussão contemporânea ou que se almeje discutir; resenhas e resumos de monografias, dissertações e teses. Os textos encaminhados para a seção de artigos originais serão avaliados às cegas por membros do Conselho Consultivo, enquanto que os demais textos serão avaliados pelos membros do Conselho Editorial.
2. Os artigos e ensaios devem conter no máximo 20 páginas, incluindo as referências bibliográficas; as resenhas, 4 páginas; e os resumos de monografias, dissertações e teses, 1 página.
3. Os artigos situados dentro da categoria “Relato de Experiência” só poderão ser submetidos por profissionais arteterapeutas ou estudantes de Arteterapia credenciados às Associações Regionais de Arteterapia filiadas à UBAAT – www.ubaat.org.
4. O autor deve enviar o trabalho para o e-mail textos.aatesp@gmail.com, em extensão “.doc”, com fonte Arial, tamanho 12, formato A4, com margens de 2 cm e espaçamento duplo. As referências devem ser inseridas ao final do texto e as notas de rodapé devem se restringir àquelas efetivamente necessárias.
5. Os artigos devem ser acompanhados de resumos, com até 200 palavras, além de um mínimo de 3 Palavras-chave. O título, o resumo e as Palavras-chave devem ser apresentados em português e inglês.
6. No envio do trabalho, o autor deve encaminhar arquivo com carta assinada em formato “.jpg” ou “.pdf”, explicitando a intenção de submeter o material para publicação na Revista Arteterapia da AATESP, com cessão dos direitos autorais à Revista.
7. O nome do autor ou quaisquer outros dados identificatórios devem aparecer apenas na página de rosto. O título deve ser repetido isoladamente na primeira página iniciando o texto, seguido do resumo e Palavras-chave, conforme instruções do item 6.
8. O autor deve anexar, na página de rosto, seus créditos acadêmicos e profissionais, além do endereço completo, telefone e e-mail para contato.
9. Não deve haver ao longo do texto ou no arquivo do artigo qualquer elemento que possibilite a identificação do(s) autor(es), tais como papel timbrado, rodapé com o nome do autor, dados no menu “Propriedades” do Word.
10. O conteúdo do trabalho é de inteira responsabilidade do autor.

PROCEDIMENTOS DE TRAMITAÇÃO DOS MANUSCRITOS

A partir do recebimento do trabalho, é feita uma verificação inicial do mesmo pela Comissão Editorial, relativa ao cumprimento das Normas de Publicação estabelecidas pela Revista. O não cumprimento das mesmas implica na interrupção do processo de avaliação do manuscrito.

Após essa primeira etapa, o trabalho é enviado a dois pareceristas, sendo que neste processo de avaliação nem autor e nem os pareceristas são identificados. A Comissão Editorial fica responsável por todo o processo de comunicação com o autor e com os pareceristas. Em caso de impasse quanto aos pareceres recebidos, a Comissão Editorial se encarregará de chegar a uma decisão final.

Quanto ao parecer, o trabalho encaminhado pode ser:

- Aprovado;
- Aprovado com necessidade de reformulações;
- Reprovado.

Cabe ao autor decidir se aceitará ou não as orientações para reformulações do trabalho encaminhado, no caso das mesmas serem sugeridas, lembrando que a não reformulação implica no não aceite final para publicação na Revista.

ROTEIRO PARA ELABORAÇÃO DE PARECER

Será utilizado para o parecerista o seguinte roteiro de apreciação e avaliação dos trabalhos:

1. O trabalho encaminhado se enquadra na linha editorial da revista?
2. O trabalho corresponde a uma contribuição significativa para publicação na Revista, tendo em vista a linha editorial da mesma?
3. O trabalho encaminhado especifica claramente tema e objetivo?
4. No caso de artigo, o resumo e as Palavras-chave são objetivos e fidedignos à proposta apresentada?
5. O trabalho cita bibliografia significativa e atualizada para o desenvolvimento do tema?
6. O trabalho faz referências bibliográficas conforme normas da Revista?
7. O trabalho realiza coerentemente seu objetivo?
8. Há erros de compreensão dos autores citados?
9. Há erros nas citações utilizadas?
10. O objetivo declarado é atingido?
11. O material deve ser revisado em termos estilísticos, ortográficos e gramaticais?
12. O texto é aceitável para publicação? Em caso positivo, especificar se: em sua forma atual; com necessidade de reformulações;



REFERÊNCIAS e CITAÇÕES

Os trabalhos devem seguir orientações estabelecidas pela norma NBR-6023 da ABNT, quanto a:

a) Referências bibliográficas. Exemplos:

Livros

RHYNE, J. **Arte e Gestalt: padrões que convergem**. São Paulo: Summus, 2000. 279p.

Capítulos de livros

NOGUEIRA, C. R. Recursos artísticos em psicoterapia. Em: CIORNAI, S. **Percursos em arteterapia: arteterapia gestáltica, arte em psicoterapia, supervisão em arteterapia**. São Paulo: Summus, 2004. p. 219-223.

Dissertações e teses

VALLADARES, A. C. A. **Arteterapia com crianças hospitalizadas**. Ribeirão Preto, 2003. Dissertação (Mestrado em Enfermagem Psiquiátrica) – Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo.

Artigos de periódicos

BERNARDO, P. P. Oficinas de criatividade: desvelando cosmogonias possíveis. **Revista Científica Arteterapia Cores da Vida**, v. 2, n. 2, p. 8-23, 2006.

Trabalho de congresso ou similar (publicado)

SEI, M. B. e GOMES, I. C. Family art therapy and domestic violence: a proposal of intervention. In: IARR Mini Conference, 2005. **IARR Mini-Conference Program-Abstracts**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2005. p. 23-23.

b) Citações de autores no decorrer do texto (NBR 10520/2002)

Citações são elementos extraídos de documentos pesquisados e indispensáveis para a fundamentação das ideias desenvolvidas pelo autor. As citações podem ser diretas e indiretas.

A forma de citação adotada pela Revista será o sistema **autor-data**. Neste sistema a indicação da fonte é feita: pelo sobrenome de cada autor ou nome de cada entidade responsável, seguido(s) da data de publicação do documento e da(s) página(s) da citação, no caso **de citação direta**, separados por vírgula e entre parênteses. Exemplos: “Centrando o interesse na Arteterapia como prática complementar, procurou-se aplicá-la no atendimento a enfermos hospitalizados.” (VALLADARES, 2008, p. 81)

Ou,

Valladares (2008) explica que “Centrando o interesse na Arteterapia como prática complementar, procurou-se aplicá-la no atendimento a enfermos hospitalizados” (p.81).

Citações diretas com menos de três linhas devem vir entre aspas duplas, no próprio corpo do texto. Exemplo:

Allessandrini (1996) aponta que “a expressão artística pode proporcionar ao homem condições para que estabeleça uma relação de aprendizagem diferenciada” (p. 28).

Citações diretas com mais de três linhas devem ser restritas ao mínimo necessário e não exceder 10 linhas. Quando utilizadas devem figurar abaixo do texto, com recuo de 4 cm da margem esquerda, com letra 10 e sem aspas.

Exemplo: Goswami (2000) explica que:

nós não podemos desenvolver uma identidade-ego sem a criatividade. Quando crianças, somos naturalmente criativos, na medida em que vamos descobrindo a linguagem, a matemática, o pensamento conceitual, as habilidades, e assim por diante. Na medida em que nosso repertório de aprendizado cresce, nossa identidade-ego cresce também. (p. 67)

Citações indiretas devem traduzir com fidelidade o sentido do texto original do texto e geralmente tratam de comentários sobre ideias ou conceito do autor. São livres de aspas e não precisam de página. Exemplos:

De acordo com Freud (1972) os processos primários acham-se presentes no aparelho mental desde o princípio.

Ou,

Os processos primários acham-se presentes no aparelho mental desde o princípio (FREUD, 1972).

Não se indica a inserção de notas de rodapé, que devem se restringir ao mínimo necessário. São digitadas dentro das margens ficando separadas do texto por um espaço simples de entrelinhas e por filete de 3 cm a partir da margem esquerda.