



O trabalho da arte e construção da subjetividade no feminino¹

Maria Cristina Reis Amendoeira², Rio de Janeiro

Resumo: As ideias psicanalíticas desempenham um papel fundamental na aproximação entre arte, ciência e loucura. No estudo de caso de Adelina Gomes, um dos artistas do Museu de Imagens do Inconsciente – no Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, procura-se discutir questões relacionadas à expressão do feminino e da subjetividade, por meio das imagens produzidas durante mais de quarenta anos de internação psiquiátrica.

Palavras-chave: expressão artística e gênero; subjetividade e arte; psicanálise e arte; Adelina Gomes.

Tudo que é imaginário tem, existe, é.

Estamira

Introdução

A expressão artística tem desempenhado diferentes funções nas diversas comunidades humanas e no decorrer da história. É um meio de comunicação que manifesta posturas individuais perante a vida, sendo a obra de arte um dos processos pelo qual o homem comunica suas ideias; portanto, é um instrumento de conhecimento, porque serve para ver e interpretar o mundo. A esta função de conhecimento, soma-se a função estética da imagem, que proporciona ao expectador sensações específicas (Joly, 1994/2004). Ela é reveladora do fluxo de imagens do inconsciente possibilitando o acesso ao mundo psíquico (Jaspers, 1971).

Cada vez mais, concretiza-se a consciência do caráter simbólico de todas as atividades humanas, especialmente as obras de arte, refletindo-se na importância dada ao testemunho visual da vida das sociedades contemporâneas. E se é papel da arte possibilitar aos homens formas de manifestação que estariam inseridas num sistema autônomo de conhecimento e de atividade, ratifica o conceito de Francastel (1993) que defende a ideia da existência de um pensamento plástico, figurativo, da mesma maneira como existe um pensamento verbal ou matemático; então a produção artística é capaz de nos relatar um pouco da história da trajetória de uma pessoa.

1 Este trabalho baseia-se na pesquisa de doutorado (A expressão artística e a esquizofrenia: o caso de Adelina Gomes por meio das imagens./ Maria Cristina Reis Amendoeira. Rio de Janeiro: UFRJ/ Instituto de Psiquiatria, 2008), desenvolvida no Instituto de Psiquiatria – IPUB/ Escola de Belas Artes – EBA/ Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e o Museu de Imagens do Inconsciente (IMASNS).

Agradecimentos ao Museu de Imagens do Inconsciente do IMASNS que autorizou a publicação do caso de Adelina Gomes e disponibilizou seu acervo de imagens e documentos.

2 Doutora em Psiquiatria/Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Membro associado da Sociedade Brasileira de Psicanálise do Rio de Janeiro SBPRJ. Conselheira da Sociedade dos Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente. Membro da COWAP/IPA e do Ageing Committee/IPA.





Se considerarmos as imagens como um sistema de comunicação que instrumentaliza a existência compartilhada em inúmeras possibilidades criativas (Zoladz, 2002a), o estudo do percurso da criação artística de Adelina nos auxiliaria na compreensão das experiências de uma mulher que viveu numa instituição psiquiátrica, fruto da ausência de relações, de contatos cotidianos, de poucas possibilidades de conviver com outras gerações e da falta de espaços de sociabilidade. Essas imagens podem ser consideradas materialização das projeções de sua vida, suas memórias, evocações de conflitos, inclusive quanto à sexualidade.

A partir da afirmação de Francastel (1987) de que a obra de arte é um lugar de convergência onde se encontra o testemunho de pontos de vista sobre o homem e o mundo, poderemos, por meio da análise das imagens de Adelina, aproximarmo-nos dessas questões. Francastel (1990) confirma, em seu livro *Pintura e sociedade*, que uma obra de arte é um meio de expressão e de comunicação de sentimentos e do pensamento, mas também não é puro símbolo, e sim verdadeiro objeto necessário à vida dos grupos sociais.

Neste sentido podemos compreender que realmente existe um potencial terapêutico no processo criativo do trabalho artístico e que não se pode dissociar a obra do contexto em que foi criada. A criação artística pode ser uma atividade terapêutica ao estabelecer uma via de contato do sujeito com suas próprias vivências internas, emoções e pensamentos, e interferir na relação com os outros. É esse ponto de vista que nos interessa, ao refletir sobre o uso da arte para amenizar o sofrimento humano.

Essa ideia de que o processo criativo, próprio da arte, é realizável por todos e possui o poder de aliviar os sofrimentos dos que dele se utilizam é relativamente recente, pois surge com a Arte Moderna, no final do século XIX e início do XX. O artista ingressa, então, na era do indivíduo e estará ligado a outros indivíduos numa sociedade. Daí a importância do meio em que Adelina, nossa artista em estudo, está inserida e suas inter-relações. Um indivíduo ligado à rede de relações com a consequente regulação social de sua trajetória. O estudo das relações existentes entre os campos da arte plástica e da psicanálise passa a despertar interesse. Os movimentos de experimentação artística, como o Expressionismo, o Surrealismo, contêm uma concepção do processo artístico de extravasamento de sentimentos com a emergência dos aspectos psicológicos. Uma nova concepção de arte, então, possibilitou o reconhecimento da qualidade das obras de pessoas com um transtorno mental (Corrêa, D.A., 2002). A psicanálise e a valorização de uma vida inconsciente, da subjetividade, instituirão uma outra lógica. As contribuições da psicanálise revelam o sentimento de desamparo do ser humano (Freud, 1930[1929]/1974a), a valorização do homem como ser simbólico e a uma tentativa de compreensão da existência dos delírios, alucinações, sonhos, entre tantas produções humanas.

O pensamento psicanalítico tem penetração marcante no campo das artes. As ideias psicanalíticas, principalmente o conceito de inconsciente, tiveram um papel fundamental na aproximação entre arte, ciência e transtorno mental. A emergência do discurso psicanalítico no Brasil no século XX, e sua apropriação nos meios científicos e artísticos, possibilitaram a utilização da concepção de que o inconsciente poderia ser revelado por intermédio das imagens, configuradas na expressão de artistas plásticos. O artista é capaz de estabelecer e dominar uma relação de expressão com seu próprio inconsciente, capaz de realizar e desenvolver potencialidades da psicose que não são expressas normalmente, que são sufocadas no homem comum. Essas ideias influenciarão o movimento Surrealista, na proposta do automatismo psíquico e da escrita automática como métodos, por exemplo. André Breton encontra uma reorientação para a arte na psicanálise – o uso da associação





livre de palavras e divagações como possíveis métodos de criação artística (Read, 1974). No Manifesto Surrealista de 1924, Breton valorizará essas produções sem crítica ou julgamento, ressaltando a expressão do funcionamento real do pensamento, sem qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral (Corrêa, D.A., 2002). Artistas e psiquiatras como Max Ernst, Walter Morgenthaler, Paul Klee e Breton começam a analisar as produções de pessoas com transtornos mentais e ficam fascinados pela espontaneidade dessas obras (Mello, 2000). Dubuffet (1967) valoriza a arte dos “doentes mentais” e das crianças por nascerem mais livres de influências estéticas. A noção de uma arte ingênua, com forte caráter de espontaneidade e inventividade em pessoas estranhas aos meios artísticos, o levará a denominá-la, em 1945, de “arte bruta” e interessar-se profundamente por essa produção.

Prinzhorn (1972) apresenta teorias inovadoras sobre a psicologia da expressão, valorizando a produção realizada por pacientes psicóticos e demonstrando que um impulso criador, uma necessidade de expressão instintiva, sobrevive à desintegração da personalidade. Kris (1968), em seus comentários sobre as criações artísticas espontâneas dos psicóticos, traz contribuições importantes ao analisar a obra de arte desde a noção psicanalítica de inconsciente; o que pode ser comprovado a partir de algumas questões abordadas pelo autor, tais como: o entendimento do impulso criador como tentativa de integração na psicose; a presença de traços estereotipados na produção artística do psicótico; o horror ao vazio; a rigidez das figuras humanas em muitas dessas produções. Vale lembrar, a força criadora de pessoas que se afastam das convenções sociais realça, no plano da expressão artística, recursos que existem em todos nós. Desta forma, não cabe falar de uma arte psicopatológica e sim considerar a invenção, a criatividade.

No Brasil, a arte de pessoas com transtorno mental ganhou maior visibilidade em 1929, quando Osório César reúne em seu livro, *Expressão artística nos alienados*, a experiência acumulada na produção espontânea de pintura, poesia e modelagem dos internos do Hospital Juquery, em São Paulo (Brasil, *Psicanálise & Modernismo*, 2001; Brill, 2003; César, 1929). Ele considera esse material precioso para o estudo da “gênese das psicoses” (César, 1929, p. 162). Os trabalhos de Osório César foram enviados a diversas personalidades, inclusive Freud, que se dispôs a publicá-los na *Revista Imago*, já que há toda uma reflexão psicanalítica desenvolvida pelo autor. A psicanálise ocupou-se da teoria da imagem, quando o próprio Freud tece algumas conclusões sobre a escultura “Moisés”, de Michelangelo (Freud, 1914/1974b) assim como reflexões sobre “da Vinci” em seu texto “Uma lembrança da infância de Leonardo da Vinci” (Freud, 1910/1970), no qual analisa documentos e produções artísticas, realizando um estudo de caso. Ao divulgar as ideias de Prinzhorn no Brasil e valorizar a experiência da subjetividade, César pode ser considerado o introdutor dos novos estudos no campo da valorização e interpretação da arte produzida por pessoas com transtorno mental em nosso país (Ferraz, 2003).

Nos anos 1940 essas ideias sofreram grande impulso com o trabalho da psiquiatra Nise da Silveira, a partir de 1946, com a inauguração dos ateliês de pintura e modelagem no setor de Terapêutica Ocupacional no Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, atual Instituto Municipal Nise da Silveira (Amendoeira & Cavalcanti, 2006a).





Um estudo de caso por meio das imagens – Adelina Gomes (1916/1984)

Uma das pacientes atendidas nos ateliês foi Adelina Gomes, que permaneceu naquele hospital por 47 anos, com o diagnóstico de esquizofrenia. A descrição é de uma tímida moça do interior do Rio de Janeiro, obediente aos pais, especialmente apegada e submissa à mãe. Aos 18 anos apaixonou-se por um homem que não é aceito pela família. Adelina acata a opinião dos pais. Porém, aos 21 anos, estrangula a gata da casa e, em intensa agitação psicomotora, é internada. Várias revisões clínicas marcam o agravamento da sua situação. E repetem: autismo, maneirismo, negativismo, agressividade.

Permanece inabordável e inativa na enfermaria: a palavra fracassa. Após quase dez anos de internação, começa a frequentar o que seria mais tarde, o Museu de Imagens do Inconsciente. A necessidade de se expressar levou-a, no ambiente acolhedor do ateliê, a revelar suas fantasias, sonhos, delírios e alucinações por meio de uma numerosa produção artística, em uma intensa atividade que contrastava com a inatividade e alheamento fora dos ateliês. Adelina produziu ao longo dos anos de internação, de 1937 até sua morte, em 1984, mais de 17.500 trabalhos. Esses trabalhos variavam entre o abstracionismo e a figuração, talvez pela necessidade de projetar as forças inconscientes em movimento, numa tentativa de representar os objetos do mundo, ou seja, numa aproximação com a realidade externa (Silveira, 1981; Amendoeira & Cavalcanti, 2006b).

Adelina, a partir de um intenso sofrimento psíquico, conseguiu expressar em suas pinturas essa intensidade numa versão feminina. As imagens falam de encontro e afeto, de fantasia, sonho e realidade. A simbolização poderia aqui ser entendida como uma forma de sublimação, como a possibilidade para novas representações se estabelecerem. A criação artística se daria num fundo de vazio, de ausência e incompletude, dando-lhe um novo sentido (Anzieu, 1981). É a possibilidade do surgimento de criações artísticas ou intelectuais existindo graças às fontes de sexualidade.

O presente artigo não tem a pretensão de esgotar questões como gênero, processo criativo, funcionamento psíquico e suas relações com a cultura, mas sim propor considerá-las para a compreensão das inter-relações da psicanálise e das artes plásticas (Corrêa, M.C.Q., 2001; Rivera, 2002). Por isso, faz sentido a abordagem do trabalho de arte de Adelina Gomes como meio de expressão do feminino na cultura de seu tempo, assim como do seu sofrimento psíquico.

A expressão do feminino e da subjetividade por meio das imagens

A arte e a poesia são recursos para desvendar tramas profundas e insuspeitadas do inconsciente, do cotidiano e do destino humano; desta maneira, podemos identificar a questão do feminino no trabalho de arte de Adelina ao considerar as imagens, representações visuais – suas pinturas como objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual.

A criatividade e a criação resultam de um trabalho psíquico que, com o trabalho de luto, pode chegar a um trabalho criativo. E a fragilidade, que certas mulheres possuem, emerge e se expressa nas estratégias para elaborar situações de crises ou lutos durante a vida (Anzieu, 1981; Socci de Gómez & Rosas de Salas, 1998). Encontraremos similaridades ao aprofundar a temática no trabalho de Adelina.





Estão presentes, também, em seu trabalho, preocupações com família, papéis sexuais e organização do cotidiano, temáticas abordadas nas imagens de duas mulheres (mãe e filha), casais e festa. São questões consideradas importantes nos estudos de gênero, como por exemplo, na divisão de papéis expressivos, considerados femininos, e papéis instrumentais, masculinos. As diferenças entre os corpos, relacionadas ao sexo, são constantemente representadas nos seus trabalhos, permitindo-nos inferir o assombramento que a sociedade provoca na sexualidade expressa no corpo. Os conflitos vividos por Adelina, correlacionados à sexualidade feminina, estão permeados por questões sociais da época, que, de alguma forma, estão presentes em suas imagens (Lucas, 2004; Parker, 1998).

Na expressão plástica de Adelina percebe-se a produção de uma psique humana dissociada, com conteúdos inconscientes, estranhos e arcaicos – imagens que expressam diversos conteúdos em uma linguagem primitiva, porém comum a todos nós. Na psicopatologia, essa cisão nas diferentes funções psíquicas é característica da psicose e reflete-se na produção plástica de pessoas com patologias graves, pela ruptura, fragmentação das formas. Um fenômeno que pode apresentar-se de múltiplas maneiras – desenhos caóticos, dissociação da estrutura do corpo humano, desmembramentos, corpos sem cabeça, sem braços ou pernas, ou árvores cortadas em pedaços, significando, provavelmente, a experiência de perda da unidade, o despedaçamento da personalidade: tradução na linguagem da matéria, dos imponderáveis fenômenos de dissociação psíquica. Adelina não tecia muitos comentários sobre suas obras – suas comunicações verbais explícitas eram raras. A expressão de uma subjetividade se dá à medida que cria, à medida que emerge a sensibilidade de artista. Podemos inferir que, pela criação, ela se apresenta e ao contexto em que está inserida, num permanente diálogo com o seu tempo.

A experiência subjetiva, a valorização da perspectiva da primeira pessoa, a experiência de alteração do Eu e as dificuldades afetivas justificam a investigação de eventos narrados e experimentados pela própria pessoa. A aproximação dessa experiência em Adelina é priorizada por seu trabalho de arte. Um mergulho nas imagens por ela produzidas, com sensibilidade artística, possibilitando o exercício de interpretação da expressão pictórica de uma mulher em sua experiência na loucura, em determinada época. Além da expressão de sua criatividade, remete-nos a uma carga cultural do gênero do qual se apropria e desenvolve em sua vivência: manifestações de sua subjetividade, apontando seus limites e possibilidades a partir de seu sofrimento psíquico.

A preocupação teórica com o gênero, como uma categoria analítica, só emergiu no final do século XX. Surgiu como uma forma de falar sobre sistemas de relações sociais ou sexuais – uma tentativa das feministas contemporâneas de reivindicar um campo de definição e sublinhar a incapacidade das teorias existentes em explicar as desigualdades entre homens e mulheres. A mudança principal é constatada na ênfase dada aos aspectos relacionais e culturais da construção social do feminino e masculino. O gênero é incorporado às disciplinas que compõem as ciências sociais como a antropologia, sociologia, ciência política, com estudos voltados para a família, papéis sexuais, divisão de trabalho e organização do cotidiano.

A psicanálise percorre todos esses campos em seu processo investigativo. As diferentes realidades do masculino e feminino refletem-se nas trajetórias de desenvolvimento desde bebê (Freud, 1931/1974c, 1925/1976a). A sexualidade feminina, a histeria e o discurso feminino foram a fonte de estudos ao longo de toda a obra de Freud, chegando-se ao conceito de feminilidade, constitutivo do processo de subjetivação das mulheres. O concei-



to de feminilidade em Freud foi se modificando a ponto de ser desvinculado da mulher e considerado conceito essencial para a compreensão do psiquismo de homens e mulheres. Os estudos da psicanálise, como campo de investigação e de clínica psicanalítica, debruçaram-se sobre a conversão no corpo de conflitos psíquicos, a fala dos corpos históricos que reconheceu como um discurso com significado simbólico. O mergulho nesse universo temático nos leva à demarcação do lugar de sujeição que foi imposto à mulher e das consequências advindas (Nunes, 2000).

As reflexões sobre a sexualidade feminina na atualidade estão vinculadas às mudanças produzidas nos campos social, cultural e científico em relação ao comportamento da mulher (Kehl, 1998; Socci de Gómez & Rosas de Salas, 1998; Scott, 1995). Freud reconhecia a importância das normas sociais para distinguir os sexos e a imposição de um ideal de mulher; e a cultura como produtora e reprodutora de questionamentos. Ocorre uma revisão dos papéis atuais, o amor materno como uma construção cultural e mudanças em que a sexualidade não mais estaria ancorada na maternidade. Essas mudanças nos papéis sociais causam perplexidade e mal-estar nos homens, com repercussão no seu mundo interno: o dilema masculino, de reafirmar uma primazia com agressividade ou adotar uma posição passiva e submissa. A necessidade de considerar o contexto histórico e cultural do masculino e feminino foi reafirmada, no campo psicanalítico, no III Diálogo Latino-Americano Intergeracional entre homens e mulheres: “O feminino e o masculino – questões contemporâneas”, promovido pela Comissão de mulheres psicanalistas da IPA (COWAP), em maio de 2002, no qual também se discutiu o papel designado para a mulher em nossa sociedade. Nesse encontro interdisciplinar foram tema de debate a cultura, a maternidade e paternidade, a cultura do corpo em homens e mulheres, o encontro afetivo e a desvalorização desse encontro na contemporaneidade (Amendoeira, 2004).

Nos estudos sobre sexualidade na mulher brasileira, que acresce dados importantes nesta apresentação sobre a evolução da obra de Adelina, o tema da interferência dos fatores subjetivos nos processos históricos, entre eles os componentes sexual e corporal manipulados pelas forças dominantes, é relevante. Por exemplo, na pesquisa de campo realizada no Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco, com análise do discurso de mulheres e discussão do material coletado (Muraro, 1996), a sexualidade feminina surge menos centrada nos órgãos genitais do que a do homem; é mais difusa sobre o corpo sendo que a do homem é centrada no pênis. A vida do homem é tida como uma vida melhor do que a da mulher por ter acesso à identidade definida, como poder tomar as próprias decisões, à liberdade de fazer o que quer, à mobilidade ao poder ir aonde quiser e o direito ao prazer sexual. E quando há jornada dupla de trabalho, o homem trabalha menos e ganha mais do que a mulher. O interessante é que tudo isso é enumerado pelas mulheres como coisas que faltam a elas e que gostariam de ter, segundo as entrevistas.

Existem padrões, segundo a pesquisa, de comportamento, de sexualidade e do corpo que dependem da classe social, numa clara relação entre o corpo, a sexualidade e até mesmo o imaginário e o sistema econômico. A relação entre sociedade de classes e sistema patriarcal é reiterada, uma vez que em todas as classes pesquisadas o *status* da mulher era inferior ao do homem. Assim, desde o nascimento, em todas as classes sociais pesquisadas, a criança percebia a mãe como sujeito inferior ao pai, e isso contribuía para que ela aceitasse naturalmente uma sociedade em que uns mandavam e outros obedeciam; ou seja, tornava-se natural uma sociedade autoritária, violenta e excludente (Alves, 2002; Heck & Langdon, 2002; Jenkins & Valiente, 1994; Kehl, 1998; Muraro, 1996).



Os temas recorrentes na iconografia de Adelina

A arte, como já foi dito, expressa de maneira peculiar as experiências mais íntimas do ser humano. Os transtornos podem potencializar o trabalho criador e representar uma tentativa de elaboração dos acontecimentos e transformação nos momentos de crise (Amendoeira, Mello & Cavalcanti, 2006; Andreasen & Gentil Filho, 2003; Freud, 1910/1970, 1908[1907]/1976b).

No trabalho artístico de Adelina é evidente o esforço buscando a elaboração dos conflitos ativados na psicose. As formas humanas se mesclam nesses mundos, dando uma noção da simbiose existente no seu mundo interior, no qual a despersonalização era tanta que ela não reconhecia fronteiras entre si e o mundo que a cercava. Na tela, representa o que experimenta em seu mundo interno: a fusão de imagens. Esse conceito de mundo, sem diferenciação, é comunicado por meio dessas imagens metamorfoseadas: seres onde pedras, plantas e figuras humanas perdem seus contornos e definições, imagens do inconsciente que emergem de um mundo interior conturbado. São como metamorfoses, transformações, enfim, representações de figuras que misturam características de diferentes animais e vegetais com traços antropomorfos tão semelhantes a objetos arqueológicos, indígenas, que geralmente são associados a um universo ritualizado e referido a ideias de criação, de tempo, da relação do homem com a natureza.

No mundo primitivo, segundo Cassirer (2001) em seus estudos sobre os símbolos humanos, nada tem forma definida, invariável e estática. Qualquer coisa, por súbita metamorfose, pode ser transformada em qualquer outra. Podemos perceber como presença marcante nos trabalhos dessa artista, característica e traço fundamental do mundo mítico, essa metamorfose constante. Adelina assumiu, muitas vezes, em suas pinturas, a forma de flor.³

Essas imagens obedecem às mesmas leis da desorganização mental que ocorre no seu transtorno psíquico. A grande vantagem é que é uma janela da alma, aberta, que não depende da linguagem verbal. Adelina também modelava com argila personagens aterrorizantes como figuras de mulheres identificadas com a figura arcaica da mãe, considerando-se o estudo anterior realizado por Nise da Silveira (1981, 1987).

Em entrevista, o diretor teatral Ilo Krugli (2006) fala de sua experiência com o momento criador em Adelina:

O monstro, o gênio, sai tudo na matéria que a gente mexe. A Adelina, ela fazia coisas em pedaços de pedra, catatônico, mas chega um momento em que ela faz umas mulheres que começam a puxar de dentro do peito entregando um coração. É isso! A arte é isso. Sensibilidade. Um caminho para a afetividade, para a sensibilidade, para tudo e sem rótulos que determinem uma divisão certo ou errado. (p. 15)

Essa mulher vive as contradições de seu tempo, e sua lógica não é a lógica do homem comum, suas referências são particulares, sua lógica é a das emoções, da sensibilidade e dos afetos. Por isso, ao selecionar as imagens a serem analisadas, acompanhamos o seu processo pessoal que se desdobra, configurado em grupos de imagens com temas recorrentes que

3 O material iconográfico foi apresentado na exposição *Trauma e Psicose*, durante o Congresso Internacional de Psicanálise da Associação Internacional de Psicanálise (IPA) em julho de 2005, no Rio de Janeiro, organização de Luis Carlos Mello e Maria Cristina Amendoeira.





facilitam o processo de investigação em alguns de seus significados, buscando-lhes sentido. Entretanto, é fundamental manter a ideia de que as imagens emergentes do inconsciente, por mais estranhas que nos possam parecer, não são patológicas em si mesmas, mas sim inerentes às estruturas mais primitivas existentes em todos nós. A esquizofrenia, doença, não é pertinente à presença dessas imagens, mas à falência dos mecanismos defensivos do Eu em controlar a emergência de angústias insuportáveis para o consciente e destruidores do equilíbrio psíquico (Freud, 1924/1976c).

Se considerarmos a ausência de uma lógica formal no trabalho artístico de Adelina, a presença de imagens oníricas, formas e cores vibrantes, a poética de arquétipos nessas imagens, nos remete à obra de Chagall, figura representativa da Escola de Paris, de expressão autônoma repleta de paixão (Read, 1974). Também se faz importante apontar as características expressionistas presentes nos seus desenhos, possibilitando, desta forma, a universalização de sua pintura, incluindo-a num contexto de História da Arte.

As primeiras imagens a surgir são os gatos, desenhos e pinturas que estão relacionados ao episódio que marca sua internação e como possível tentativa de controlar forças inconscientes. Surge um outro grupo: a representação da mulher que, para Adelina, é recorrente por meio da imagem da árvore, de vegetais. Várias de suas pinturas mostram a mulher metamorfoseada em flor. A mulher-vegetal mistura elementos vegetais e a figura humana.

São movimentos regressivos que, em outros momentos, expressam seu movimento em direção à intersubjetividade, ao relacionamento afetivo. Uma outra imagem frequente que, segundo Jung (1967), poderia ser identificada com a Mãe Terra, presente em seus delírios e alucinações, por vezes terrível ou transfigurada em imagens mais conciliadoras. Os signos maternos presentes nos remetem ao difícil desenvolvimento da feminilidade, principalmente no mundo regredido da psicose. Essas “mães”, de monstruosas evoluem para figuras menos aterradoras, porém com a presença de uma serpente e pequeninas figuras humanas sob seus pés. As figuras de duas mulheres, interpretada por Nise da Silveira, a partir dos poucos relatos de Adelina, como mãe e filha, apresentam-se constituindo uma outra série.

Após o aparecimento da imagem de uma mulher mais integrada, afirmando-se em sua individualidade num movimento claro de integração, surge o homem e a tendência da mulher a relacionar-se com ele. A relação entre o homem e a mulher é fundamental no psiquismo humano e sua realização, para Adelina, foi comprometida. A aproximação com o homem foi ameaçadora, mas a relação amorosa entre homem e mulher parece acontecer em suas pinturas, com a imagem de noivos, o casamento já não é proibido, como foi em sua juventude. Surge o homem e a tendência da mulher a relacionar-se com ele.

Uma série de casais inicia-se com figuras ainda incompletas, sem braços ou corpo. Continuam presentes temores em relação à desintegração da personalidade pela invasão do outro. Vamos encontrar essas características em diversas obras de pessoas com transtorno mental (faces disformes, corpos deformados), provavelmente, um sinal de desintegração da personalidade (Brand-Clausse, 2001; Volmat, 1956). A fragmentação da consciência correspondendo a uma imediata fragmentação do corpo humano. Mas, por outro lado, observamos no plano da arte universal, a mesma postura no Modernismo, com a ideia de caos, uma desintegração da ordem do mundo (Moraes, 2002).

A temática se desenvolve até ser expressa como um casal de noivos, que surge em sua completude: braços, pernas, faces, vestido de noiva em azul claro, terno do noivo em





um azul um tom mais escuro e chapéu em azul escuro. A noiva, em seus véus, transmite a realização de um sonho; o de Adelina, não realizado no mundo real, é vivido em sua fantasia. Os corpos, nesta tela, são representados em sua totalidade, cobertos pelas vestes cerimoniais de um casamento.

Em outro trabalho, a figura de uma cabeça e tronco de homem em cuja cabeça emerge um pequenino corpo nu de mulher nos remete ao homem, surge na pintura com a mulher nua em sua cabeça, desejada e amada, numa expressão da sexualidade feminina. Ainda, refletindo, possivelmente, o desejo de estar presente no pensamento masculino, a figura da mulher sobre a cabeça de um homem. Ambos com chapéus, a mulher, nua, pequena em comparação ao companheiro. O casal, centralizado na pintura, tem pele cor de carne, o homem, cabelos amarelos e olhos azuis. A mulher possui cabelos negros. O fundo, em tons de azul, com algum branco dando luminosidade ao quadro.

Numa outra pintura, apresentam-se três figuras femininas dispostas em cruz, sendo a maior delas, em cor branca, a central e com mais nítida definição do rosto. O tema da crucificação é representado por mulheres. Toda a extensão da tela está envolvida no que se assemelha a uma moldura em vermelho; o que, em um primeiro olhar, parece centralizar as figuras principais (as três formas femininas), mas não é o que ocorre. Elas, as figuras, tendem à esquerda e não respeitam a possível moldura, que é sobreposta pela imagem da cruz formada pelos braços das figuras, em ambas as extremidades, determinando assim o ritmo através da distribuição dos elementos temáticos. As duas mulheres que estão localizadas ao lado da mulher central, em cor verde, estão com os braços abertos na postura de crucificação. Um fio branco liga-as à mulher que ocupa o centro. Há uma serpente sob os pés da figura central: tema recorrente na obra de Adelina, configurando elementos instintivos.

A figura da cruz, elemento identificado com várias concepções religiosas é um símbolo universal ligado à árvore. A própria configuração dos elementos da cruz traz a antítese que domina todas as coisas: traço vertical e horizontal que se cruzam – dia e noite, bem e mal, alegria e dor, vida e morte. Marcantes as oposições, que, para Adelina, representam uma tentativa de conjugar os opostos angustiantes, a superação dos contrários. A presença de uma tensão nos contrários, comentada por Zoladz (2002b), céu-terra, homem-mulher, cosmo-caos, vida-morte; buscando, podemos inferir tensão que procura o equilíbrio entre paradoxos em luta com todos os aspectos da realidade. Seria uma tentativa de organizar imagens aparentemente desconexas, estabilizar o caos existente em seu mundo interno (Silveira, 1992).

As formas geométricas vão dando lugar a formas sugestivas de galhos: formas vegetais que são uma constante nas pinturas de Adelina. São estreitas as relações entre a mulher, os vegetais e as árvores, e encontramos nessa pintura referências como os galhos e a disposição das figuras humanas como que originárias de um vegetal. A mulher em Adelina, que não se realizou plenamente no aspecto da feminilidade, recorre à imagem da árvore em sonhos, na imaginação e em seus delírios.

Como elemento singular em sua obra, ou seja, não constituinte de um tema recorrente, a narrativa de um baile, em que homens e mulheres tocam-se através da dança, corpos colados, sorrisos nas faces dos casais. A escolha por uma criação única (não foram encontradas variações desse tipo em todo o acervo pesquisado), provável espelhamento da vida no Museu, um dia de festa, deu-se por não estar inserida nas séries de imagens recorrentes. É o elemento novo e inesperado, que emerge criativamente e que não deve ser desprezado e sim considerado em sua singularidade (Baxandall, 2006). Nessa pintura, ao





contrário das outras, há uma variação dos temas que atravessam sua obra. Neste momento, não podemos falar de um tempo paralisado, repetições das imagens de sua vida como em suas imagens recorrentes, mas sim de um fluir do tempo, de um movimento insinuado na posição dos corpos, do contato entre homens e mulheres, prazeroso, cores e detalhes nas vestes e rostos, podendo-se identificar troca de olhares entre o casal que baila no salão.

Uma celebração entre corpos femininos e masculinos em uma festa. Nessa tela, os traços das figuras são arredondados, as duas mulheres dos casais centrais possuem rostos arredondados. Uma terceira mulher apresenta-se de costas e apenas seu parceiro nos mostra o rosto sorridente. Nela, percebe-se o cuidado com os cabelos trançados com uma faixa, usa vestido verde. A primeira mulher, mais próxima, na perspectiva do quadro, faceira, usa um lenço colorido (com flores e franja) no cabelo, tem a pele morena (Adelina era mulata), insinuada por um marrom claro, e usa vestido também verde. Seu parceiro, com cabelos negros, bem penteados (o que se pode perceber pelo torneamento da face), terno azul, segura o braço da mulher, delineando o movimento de uma dança. O segundo casal formado por uma mulher vestida de azul, com um coque nos cabelos negros, e o homem que a leva pelas mãos veste-se de amarelo e usa um chapéu marrom. O fundo do quadro mostra um chão de ladrilhos, quadriculado em cor vermelho escuro, que faz limite com a parede, esta em amarelo muito claro, como aquarela. A equipe, ao indagarmos sobre o cenário real, cita o piso característico do salão do setor: cerâmica com vermelhão, fazendo-nos imaginar um dia de festa no Museu. Toda a composição de colorido vivaz traz-nos a sensação de movimento dos corpos a bailar, da alegria, do festejo: pudemos até ouvir uma música ao longe.

Considerações finais ou as imagens em seus valores expressivos

A arte, então, seria um meio pelo qual cada indivíduo procura buscar sentido de suas experiências internas (assustadoras ou belas) que o identificam como ser humano. Por meio da criação de imagens, de sons, a partir da transformação de materiais em linguagem, tornamo-nos capazes de compartilhar com os outros nossos medos e encantamentos (Gullar, 1993).

A atividade criativa fornece um canal de expressão emocional, de comunicação para o paciente. A relação com atividade artística e a natureza torna possível assimilar novas representações psíquicas, experimentar um novo sentido de identidade e de recuperar o contato com fontes internas de vitalidade.

As experiências de subjetividade e do feminino em Adelina podem se sublinhadas por Antonin Artaud, citado por Nise da Silveira (1989): “o ser tem estados inumeráveis e cada vez mais perigosos” (p. 9), para caracterizar o que suas imagens revelam:

Pareceu-me que Artaud se referia a certos acontecimentos terríveis que podem ocorrer na profundidade da psique, avassalando o ser inteiro. Descarrilamentos da direção lógica do pensar; desmembramentos e metamorfoses do corpo; perda dos limites da própria personalidade; estreitamentos angustiantes ou ampliações espantosas do espaço; caos, vazio; e muitas mais condições subjetivamente vividas que a pintura dos internados de Engenho de Dentro tornavam visíveis. (ibid.)

Nas patologias graves identificamos a regressão de um pensamento conceitual a níveis primitivos que recorrem ao uso de imagens e símbolos. Estão presentes bloqueios,





cisões no pensamento e cisão das funções psíquicas que caracterizam um estado psicótico da mente.

A descrição das pinturas e desenhos realizada neste trabalho constitui apenas uma das leituras possíveis, e a escolha pelo tema da transfiguração do corpo deve somar-se a uma outra série de temas. Balandier (1987) afirma que a imagem não é inocente, assumindo uma qualidade de instrumento de ação ou figuração dotado de eficácia. A imagem seria um intermediário entre o pensamento e o ato; ela transforma, transfigura, convertendo tudo em relações, eficácia e crença. Ela se impõe aos seus autores e aos que a utilizam.

Essas obras, colocadas no mundo, ganham outros significados possíveis, conforme estabelecem novas relações com a sociedade e no diálogo no universo da arte. Estão sujeitas, portanto, a inúmeros agenciamentos e interpretações. Assim, o mais importante talvez seja não esquecer o conselho de Cézanne e liberar a figura de qualquer narrativa *a priori* para que ela mesma se torne via da sensação que é despertada em nós, aproximando-nos de um acontecimento novo (Ulpiano, 1998).

Então, as imagens, em seus valores expressivos, são fontes de processos, de afetos, de significações. Porém, em especial, a imagem artística tem uma inventividade nitidamente superior à de qualquer outra imagem: ela permanece na esfera da invenção, da descoberta. Aproxima-nos de um campo que é também o da psicanálise.

El trabajo del arte y construcción de la subjetividad en el femenino

Resumen: Las ideas psicoanalíticas desempeñan un papel clave en el acercamiento entre el arte, la ciencia y la locura. El estudio de caso de Adelina Gomes, uno de los artistas del Museo de Imágenes del Inconsciente – en Engenho de Dentro, Río de Janeiro, Brasil, tiene por objeto debatir cuestiones relacionadas con la expresión del femenino y de la subjetividad, por medio de las imágenes producidas durante más de 40 años de internación psiquiátrica.

Palabras clave: Expresión artística y género; subjetividad y arte; psicoanálisis y arte; Adelina Gomes.

The work of art and construction of subjectivity in the feminine

Abstract: The psychoanalytic ideas play a key role in bringing art, science and insanity closer to each other. In the case study of Adelina Gomes, one of the artists whose works are displayed at Museum of Images of the Unconscious – located at Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, Brazil – the author seeks to discuss issues related to the expression of the feminine and of subjectivity by studying images produced during more than 40 years of psychiatric hospitalization.

Keywords: Artistic expression and gender; subjectivity and art; psychoanalysis and art; Adelina Gomes.



Referências

- Alves, P. C. (2002). Nervoso e experiência de fragilização: narrativa de mulheres idosas. In: Minayo, M. C. S.; Coimbra Jr., C. E. A. (Orgs.). *Antropologia, saúde e envelhecimento*. Rio de Janeiro: Fiocruz, p. 153-174.
- Amendoeira, M. C. R. (2004). La cuestión del género del analista establece acaso diferencia en la escucha y en el trabajo psicoanalítico? In: Alizade, A. M.; Araujo, M. S.; Gus, M. *Masculino-femenino (cuestiones psicoanalíticas contemporáneas)*. Buenos Aires: Lumen, p. 159-163.
- _____; Cavalcanti, M. T. (2006a). Nise Magalhães da Silveira (1905-1999). *American Journal of Psychiatry*, Washington, 163 (8), p. 1348.
- _____; _____. (2006b). Adelina Gomes: la femme qui voulait être une fleur. *Figures: Cahiers sur l'Image, le Symbole et le Mythe*, Dijon, (30), p. 21-32.
- _____; _____. Mello, L. C.; Cavalcanti, M. T. (2006). Criatividade e envelhecimento em quatro artistas esquizofrênicos no Engenho de Dentro. *Arquivos Brasileiros de Psiquiatria, Neurologia e Medicina Legal*, Rio de Janeiro, 100(1), 38-50.
- _____; Andreasen, N. & Gentil Filho, V. (2003). Transtorno mental e criatividade [Entrevista]. *Psiquiatria Hoje*, São Paulo, 25 (5), 18-19. Entrevistador: Valentim Gentil Filho.
- Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'oeuvre: essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris: Gallimard.
- Balandier, G. (1987). Images, images, images. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Paris, (82), 7-22.
- Baxandall, M. (2006). *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Brand-Clausse, B. (2001). Geschichte einer 'verrückten' Sammlung. *Vernissage Die Zeitschrift zur Ausstellung*, Heidelberg, (7), 6-14.
- Brasil, Psicanálise & Modernismo [2001]. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Catálogo de exposição.
- Brill, A. (2003). *Arte e inconsciente: três visões sobre o Juquery*. São Paulo: IMS, Catálogo de Exposição, Instituto Moreira Salles.
- Cassirer, E. (2001). *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes.
- César, O. (1929). *A expressão artística dos alienados (contribuição para o estudo dos símbolos na arte)*. São Paulo: Hospital de Juquery.
- Corrêa, D. A. (2002). *Arthur Bispo do Rosário: sua trajetória como artista plástico*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- Corrêa, M. C. Q. (2001). Arthur Bispo do Rosário: uma biografia clínica. *Casos Clínicos em Psiquiatria*, Belo Horizonte, 3(1-2), 16-25.
- Dubuffet, J. (1967). *Prospectus et tous écrits suivants*. Vol. 1. Paris: Gallimard.
- Ferraz, M. H. C. T. (2003). O pioneirismo de Osório César. In: Brill, A. *Arte e inconsciente: três visões sobre o Juquery*. São Paulo: IMS, p. 11-19.
- Francastel, P. (1987). *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Ed. 70.
- _____. (1990). *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (1993). *A realidade figurativa*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.
- Frayze-Pereira, J. (1999). A. Nise da Silveira e as imagens do inconsciente. *Jornal da USP*, São Paulo, 1, p. 14.
- Freud, S. (1969). Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (dementia paranoides). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 12, p. 13-108. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1911)
- _____. (1970). Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. V. 11, p. 59-124. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1910)
- _____. (1974a). O mal-estar da civilização. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 21, p. 81-171. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1930 [1929])
- _____. (1974b). O Moisés de Michelangelo. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 13, p. 253-278. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914)



- _____. (1974c). Sexualidade feminina. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 21, p. 259-279. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1931)
- Gullar, F. (1993). *Argumentação contra a morte da arte*. 4. ed. Rio de Janeiro: Revan.
- _____. (1974d). Sobre a transitoriedade. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 14, p. 345-348. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1916 [1915])
- _____. (1976a). Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 19, p. 309-320. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1925)
- _____. (1976b). Escritores criativos e devaneio. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. V. 9, p. 145-158. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1908)
- _____. (1976c). A perda da realidade na neurose e na psicose. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 19, p. 225-234. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1924)
- Heck, R. M. & Langdon, E. J. M. (2002). Envelhecimento, relações de gênero e o papel das mulheres na organização da vida em comunidade rural. In: Minayo, M. C. S.; Coimbra Jr., C. E. A. (Orgs.). *Antropologia, saúde e envelhecimento*. Rio de Janeiro: Fiocruz, p. 129-152.
- Jaspers, K. (1971). *Psicopatologia general*. 4. ed. Buenos Aires: Beta.
- Jenkins, J. H.; Valiente, M. (1994). Bodily transactions of the passions: "el calor" among Salvadoran women refugees. In: Csordas, T. J. (Ed.). *Embodiment and experience: the existential ground of culture and self*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 163-182.
- Joly, M. (2004). *Introdução à análise da imagem*. 7. ed. Campinas. São Paulo: Papirus. (Trabalho original publicado em 1994)
- Jung, C. G. (1967). *Métamorphoses de l'âme et ses symboles: analyse des prodromes d' une schizophrénie*. Genève: Librairie de l' Université; [Paris:] Buchet-Chastel.
- Kehl, M. R. (1998). *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Rio de Janeiro: Imago.
- Kris, E. (1968). *Psicanálise da arte*. São Paulo: Brasiliense.
- Krugli, I. (2006). Palestra de Ilo Krugli no projeto "De portas abertas até você". *Arte & Educação*, Rio de Janeiro, p. 12-15, mar. Edição especial.
- Lucas, R. (2004). In and out of culture: ethnographic means to interpreting schizophrenia. In: Jenkins, J. H.; Barrett, R. J. (Eds.). *Schizophrenia, culture, and subjectivity: the edge of experience*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 146-163.
- Mello, L. C. (2000). Flores do abismo = Flowers of the abyss. In: Mostra do Redescobrimto: Imagens do inconsciente = Images of unconscious. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, p. 34-45. Catálogo de exposição, 23 abr.-7 set. 2000, Parque Ibirapuera, São Paulo.
- Moraes, E. R. (2002). *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Fapesp.
- Muraro, R. M. (1996). *Sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.
- Nunes, S. A. (2000). *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Parker, R. "Killing the angel in the house": creativity, femininity and aggression. *The International Journal of Psycho-Analysis*, London, 79(4), 757-774, 1998.
- Prinzhorn, H. (1972). *Artistry of the mentally ill: a contribution to the psychology and psychopathology of configuration*. New York: Springer-Verlag.
- Read, H. (1974). *História da pintura moderna*. São Paulo: Círculo do Livro.
- Rivera, T. (2002). *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Scott, J. (1995). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, 20(2), 71-99.
- Silveira, N. (1981). *Imagens do inconsciente*. 4. ed. Brasília: Alhambra.
- _____. (1989). Um homem em busca de seu mito. In M. A. Lucchesi (Org.). *Artaud: a nostalgia do mais*. Rio de Janeiro: Numen, p. 9-23.





- _____. (1987). *Os inumeráveis estados do ser* [1986]. Rio de Janeiro: Museu de Imagens do Inconsciente, Catálogo de exposição.
- _____. (1992). *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática.
- Socci de Gómez, A.; Rosas de Salas, C. (1998). Destinos de la sexualidad femenina en la crisis de la edad media de la vida. *Revista de Psicoanálisis*, Buenos Aires, 55(3), 599-621.
- Ulpiano, C. (1998). *O pensamento de Deleuze ou A grande aventura do espírito*. Tese de Doutorado em Filosofia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.
- Volmat, R. (1956). *L'Art Psychopathologique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Zoladz, R. W. (2002a). A iconografia da casa. In: Monteiro, D. M. R. *Depressão e envelhecimento: saídas criativas*. Rio de Janeiro: Revinter, p. 71-79.
- _____. (2002b). O trágico tematizado no imaginário. *Arte & Ensaios: Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ*, Rio de Janeiro, 9 (9), 184-187.

[Recebido em 12.10.2008, aceito em 7.1.2009]

Maria Cristina Reis Amendoeira
Rua Prof. Arthur Ramos, 137, apto. 602, Leblon
22441-110 Rio de Janeiro, RJ – Brasil
Tels 21 2259-0245 – 21 9912-7181
cristinamendoeira@globo.com

