

Expressão ou autoexpressão na criação artística: um diálogo entre Nise da Silveira e Susanne K. Langer

Expression and self-expression in the artistic creation: a dialogue between Nise da Silveira and Susanne K. Langer

Expresión y autoexpresión en la creación artística: un diálogo entre Nise da Silveira y Susanne K. Langer

Clovis Salgado Gontijo Oliveira

Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia

E-mail: clovisalgon@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8176-5990>

RESUMO:

Este artigo investigará o problema da expressão artística – em contraste ou em continuidade com a autoexpressão – a partir de um diálogo entre Susanne K. Langer e Nise da Silveira. Para tanto, examinará, primeiramente, a posição da filósofa, para quem a obra de arte não resulta do transbordamento emotivo do artista. Em seguida, revisará as referências da psiquiatra ao tema, que oscilam na compreensão da criação artística ora como autoexpressão, ora como expressão não sintomática. Por fim, analisará algumas obras dos clientes de Silveira que parecem exceder a autoexpressão. Será possível manter, assim, a hipótese de Langer, aplicando-a às “imagens do inconsciente”, o que repercute não só no reconhecimento artístico de tais imagens, mas na valorização humana de seus criadores.

Palavras-chave: *Expressão. Autoexpressão. Símbolo. Sintoma. Sofrimento psíquico.*

OLIVEIRA, Clovis Salgado Gontijo. Expressão ou autoexpressão na criação artística: um diálogo entre Nise da Silveira e Susanne K. Langer.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023.

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41075>>

ABSTRACT:

This paper will investigate, from a dialogue between Susanne K. Langer and Nise da Silveira, the problem of artistic expression. It will first examine the philosopher's perspective, whereby the work of art does not proceed from the artist's emotional overflowing. Next, it will review the psychiatrist's references on the theme, which fluctuate in the understanding of the artistic creation either as self-expression or as a non-symptomatic expression. Finally, it will analyze some works by Silveira's clients that seem to surpass self-expression. Therefore, it will be possible to sustain Langer's hypothesis and apply it to the "images of the unconscious". That application impacts not only on the artistic recognition of those images, but also on the human valorization of their creators.

Keywords: *Expression. Self-expression. Symbol. Symptom. Psychic suffering.*

RESUMEN:

Este artículo investigará el problema de la expresión artística – en contraste o en continuidad con la autoexpresión – a partir de un diálogo entre Susanne K. Langer y Nise da Silveira. Con ese objetivo, examinará, primeramente, la posición de la filósofa, para quien la obra de arte no resulta del derramamiento emocional del artista. A continuación, revisará las referencias de la psiquiatra al tema, que fluctúan en la comprensión de la creación artística ora como autoexpresión, ora como expresión no sintomática. Finalmente, analizará algunas obras de los clientes de Silveira que parecen exceder la autoexpresión, lo que permitirá mantener la hipótesis langeriana y, así, garantizar no sólo el reconocimiento artístico de tales obras, sino también la valorización humana de sus creadores.

Palabras clave: *Expresión. Autoexpresión. Símbolo. Síntoma. Sufrimiento psíquico.*

Artigo recebido em: 05/09/2022

Artigo aprovado em: 31/01/2023

Introdução

Influenciada pela proposta de Ernst Cassirer (1874-1945), a filósofa Susanne K. Langer (1895-1985) pôde desenvolver uma compreensão mais estendida de razão e de racionalidade, incluindo, assim, em sua reflexão filosófica, outras formas simbólicas para além da razão discursiva. Com isso, cons-

tatou que a pesquisa pelas possibilidades de construção de sentido, fundamental ao seu fazer filosófico¹, não deveria se restringir às proposições lógicas, mas também poderia se aplicar a outras diversas formas simbólicas, nas quais é possível reconhecer uma articulação complexa capaz de elaborar um significado (*meaning*) ou, ao menos, algum tipo de significação (*significance, import*). Algumas dessas formas simbólicas, como a música, a pintura, a poesia, os mitos e os ritos, denominadas por Langer (1971b) de símbolos representativos (de caráter não literal), são compostas especialmente quando não dispomos da capacidade de tanger a realidade que pretendemos expressar, nem de apontar para ela. Em outras palavras, recorremos a tais símbolos diante da dificuldade de uma formulação discursiva e referencial de determinados conteúdos.

Tal conclusão é partilhada por uma segunda autora, contemporânea à filósofa estadunidense: a psiquiatra brasileira Nise Magalhães da Silveira (1905-1999), que, como bem sabemos, desenvolveu relevante trabalho prático e teórico a partir da produção artística de indivíduos esquizofrênicos na Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR) do antigo Centro Psiquiátrico Pedro II (hoje, Instituto Municipal Nise da Silveira) e, posteriormente, na Casa das Palmeiras, ambas localizadas na cidade do Rio de Janeiro.

Além da identificação dos limites da razão discursiva, da valorização das diferentes formas simbólicas que constituem a mentalidade humana e da constatação das possibilidades expressivas trazidas pela arte, Langer e Silveira partilham de outras concepções comuns sobre a arte e a racionalidade. Tal afinidade, cujo reconhecimento moveu a realização deste estudo, poderia ser justificada pelo fato de ambas serem leitoras e admiradoras da obra de Cassirer e, além disso, por Silveira ter tido contato com, pelo menos, um livro de Langer, sua obra mais conhecida: *Filosofia em nova chave*².

No entanto, em meio às muitas convergências³, identificamos um ponto de aparente divergência entre ambas que mereceria ser investigado. Trata-se do espinhoso problema da concepção de expressão na obra de arte. Por um lado, Langer não se cansa de sublinhar, ao longo de seus escritos, que a expressão artística não poderia ser compreendida como mera autoexpressão, ou seja, como transbordamento de emoções efetivamente vivenciadas pelo criador da obra no momento de sua composição. Por outro, Silveira estimula a atividade artística de seus clientes como vias de autoexpressão, capazes de revelar aspectos essenciais de seus processos internos.

OLIVEIRA, Clovis Salgado Gontijo. *Expressão ou autoexpressão na criação artística: um diálogo entre Nise da Silveira e Susanne K. Langer*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023.

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41075>>

Como veremos, tais posições, examinadas isoladamente ou em relação, repercutem em tentativas de definição da arte e na avaliação da produção criativa de indivíduos com sofrimento psíquico. Por qual concepção de expressão poderíamos sustentar o valor artístico de tal produção?

A fim de responder a essa pergunta, efetuiremos, inicialmente, uma abordagem panorâmica sobre a expressão e a autoexpressão a partir da leitura, em ordem cronológica, de quatro obras de Langer (*Filosofia em nova chave*, *Sentimento e forma*, *Problems of Art* e o primeiro volume de *Mind: An Essay on Human Feeling*), nas quais os conceitos em questão revelam importantes implicações não só para a filosofia da arte, mas para a antropologia filosófica, a epistemologia, a filosofia da mente e a teoria dos símbolos propostas pela autora. Em seguida, examinaremos, no primeiro tópico da segunda seção do artigo, as eventuais referências, implícitas e explícitas, de Silveira à natureza da expressão no fazer artístico, tanto no caso de seus clientes quanto na arte em geral. Dada a influência de Jung sobre o pensamento e a visão de mundo de sua discípula brasileira, terminaremos esse tópico com uma breve menção à posição do psiquiatra suíço em relação ao tema. Já no segundo tópico da segunda seção, que incluirá um diálogo com os pontos previamente identificados em Langer e Jung, serão examinadas algumas obras produzidas na STOR (hoje integrantes do acervo do Museu de Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro), capazes de oferecer relevantes pistas para o problema estudado.

1 A expressão na criação artística segundo Susanne K. Langer

Eminentes filósofos da linguagem do início do século XX, para os quais o discurso é a única forma simbólica reconhecida, tendem a considerar a vida do sentimento como algo “amorfo e caótico” (LANGER, 1957, p. 19, tradução nossa), defendendo, assim, que sua expressão seria impossível (incontornavelmente inefável, segundo Wittgenstein) ou meramente sintomática (Russel, Carnap) (LANGER, 1971b). Nessa perspectiva, não haveria a possibilidade de apresentá-la objetivamente para que pudesse ser compreendida “a sua complexidade, os seus ritmos e as mudanças de sua aparência como um todo” (LANGER, 1957, p. 18, tradução nossa). Por conseguinte, por não se ter um “acesso intelectual à pura subjetividade, o único modo de estudá-la é estudar os sintomas da pessoa que está passando por determinadas experiências subjetivas” (LANGER, 1957, p. 18, tradução nossa).

Essa não é, absolutamente, a posição de Susanne K. Langer. Embora, para ela, tampouco nos seja possível formular os conteúdos da “vida sentida”⁴ pela linguagem discursiva, ainda nos restaria a possibilidade de elaborá-los logicamente, uma vez que dispomos de outras construções capazes de exibir formas complexas nas quais tais conteúdos podem ser projetados. Tal possibilidade é oferecida especialmente pelas obras de arte, nas quais “a expressão do sentimento [...] não é de modo algum sintomática” (LANGER, 1957, p. 25, tradução nossa).

Afirmar que a obra de arte não é um mero sintoma emotivo, ou seja, uma parte de uma condição emocional maior (LANGER, 1971b), capaz de indicar tal condição, pressupõe que ela também não equivale à autoexpressão. Uma obra não é como o tremor que exprime e indica imediatamente o temor de um indivíduo ameaçado (*signo*), mas uma concepção articulada, como adiantamos, numa forma (*símbolo*). Portanto, a concepção da obra de arte como símbolo, fundamental para a filosofia da arte e para a antropologia filosófica langeriana, implica sua natureza não sintomática.

A hipótese de que a arte implica a expressão, distinta da autoexpressão, aparece desde o primeiro momento em que Langer (1971b) se dedica especificamente à reflexão da experiência artística, a saber, no capítulo “Da significação da música”, em *Filosofia em nova chave*.⁵ Ao contrário da concepção predominante no romantismo, para a qual uma composição musical é *expressiva* (mantendo o consagrado termo italiano), porque autoexpressiva, ou seja, por extravasar ou confidenciar sentimentos do compositor, Langer (1971b, p. 221, grifos do original) defende

que a música não é autoexpressão, mas *formulação e representação* de emoções, disposições, tensões mentais e resoluções – um “quadro lógico” de vida senciente e responsiva, uma fonte de compreensão, não uma súplica de simpatia. Os sentimentos revelados na música são essencialmente *não* “a paixão, o amor ou o anelo de um dado indivíduo”, [...], mas são apresentados diretamente ao nosso entendimento, a fim de que possamos apreender, conceber, compreender esses sentimentos, sem pretender tê-los ou imputá-los a qualquer outra pessoa. Assim como as palavras podem descrever eventos que não presenciamos, lugares e coisas que não vimos, a música pode apresentar emoções e estados de espírito que não sentimos, paixões que antes não conhecíamos. Seu tema é o mesmo que o da “auto-expressão”, e seus símbolos podem até ser emprestados, de vez em quando, do reino dos sintomas expressivos; todavia os elementos sugestivos tomados de empréstimo são formalizados, e o tema “distanciado” em uma perspectiva artística.

Portanto, segundo Langer, uma obra como o *Estudo Revolucionário* de Frédéric Chopin não nos daria um vestígio do ataque de fúria patriótica realmente vivido pelo compositor ao inteirar-se da invasão da Polônia, em 1831, como nos dão a entender alguns filmes e biografias, mas, talvez, ainda nos apresente algo da bravura e da resistência política conhecidas e concebidas pelo músico polonês.⁶

De modo perspicaz, a filósofa também identifica, nesse mesmo capítulo de *Filosofia em nova chave*, que a defesa da autoexpressão na música repercute e revela seu caráter absurdo, sobretudo, no campo da performance. Se um compositor, ao longo de um mês de trabalho numa nova peça, poderia até experimentar as quatro disposições de espírito contrastantes de sua futura sonata em quatro movimentos, o intérprete dificilmente poderia sentir na própria pele e expressar as variações expressivas do *Allegro*, *Adagio*, *Presto* e *Allegretto* ao longo da meia hora de sua execução. Como conclui espirituosamente a autora, “paixões tão inconstantes seriam anormais até na raça notoriamente caprichosa dos músicos!” (LANGER, 1971b, p. 217).

Como sabemos, certas hipóteses centrais de *Filosofia em nova chave* referentes à música são aplicadas por Langer a todas as modalidades artísticas em sua reflexão mais sistemática sobre a arte apresentada em *Sentimento e forma*. Portanto, do mesmo modo que a significação identificada no campo musical, como “a lei verbalmente inefável, porém não inexprimível, da experiência vital, o padrão do ser afetivo e senciente” (LANGER, 1971b, p. 254), estende-se a todas as artes; a expressão artística, em nenhuma delas, poderia ser confundida com a autoexpressão.

Assim, em *Sentimento e forma*, Langer (2011, p. 20) condena uma compreensão da participação do sentimento nas diversas obras de arte como “pura catarse ou incitação”, respectivamente vivida pelo criador/intérprete ou provocada no espectador/ouvinte. O caráter imediato e não conceptualizado de um transbordamento emotivo seria incapaz de gerar uma forma, uma formulação ou uma “expressão, no sentido lógico – apresentação de uma ideia por meio de um símbolo articulado” (LANGER, 2011, p. 71). E, se, retomando uma passagem de *Filosofia em nova chave*, “a pura autoexpressão não requer forma artística” (LANGER, 1971b, p. 216), não há obra de arte, como verificamos, sem a configuração de uma *forma expressiva*.

Ainda em *Sentimento e forma*, Langer estabelece certa continuidade entre sua compreensão de expressão artística e a posição do pensador neo-hegeliano Benedetto Croce (1866-1952), exposta em sua principal obra, *Estética como ciência da expressão e linguística geral*. Segundo a filósofa, Croce, além de ter reconhecido ricas possibilidades de formulação não discursiva⁷, emprega o conceito de expressão para “dizer aquilo que eu chamei de ‘expressão lógica’, não importando o quanto poderia protestar contra a palavra ‘lógica’. Ele não quer dizer *sintomas emocionais*, mas *formulação*” (LANGER, 2011, p. 392, grifos nossos).

Cabe acrescentar que a impressão de Langer se confirma em outro texto de Croce, seu verbete “Estética” (*Aesthetica in nuce*), escrito, em 1928, para a quarta edição da *Enciclopédia Britânica*, no qual o filósofo recusa, de modo bastante contundente, a correspondência entre a expressão artística e a autoexpressão. De acordo com Croce (1997, p. 159-160),

A arte não é o sentimento em sua imediatidade. Andrômaca, ao ver Eneias, fica *amens, deriguit visu in medio, labitur, longo vix tandem tempore fatur*, e, ao falar, *longos ciebat incassum fletus*; mas ele, o poeta, não delira, não fica com o rosto paralisado, não vacila, não recupera a fala com dificuldade, não rompe em um longo pranto, mas exprime-se em versos harmoniosos, tendo feito de todas aquelas comoções o objeto de seu canto. Por certo, também os sentimentos, em seu imediatismo, “exprimem-se”, como se costuma dizer, porque, se não se exprimissem, se não fossem a um só tempo fatos sensíveis e corporais [...], não seriam coisas concretas, isto é, não seriam nada; e Andrômaca exprimia-se da maneira como se disse. Mas essa “expressão”, embora acompanhada de consciência, cai também para o grau de simples metáfora quando é confrontada com a “expressão espiritual” ou “estética”, a única que verdadeiramente exprime, isto é, dá forma teórica ao sentimento e o converte em palavra, canto e figura.

Em termos langerianos, a “forma teórica” concedida ao sentimento poderia ser compreendida justamente como a “expressão lógica”, enquanto sua conversão “em palavra, canto e figura” poderia remeter ao processo de transformação simbólica, que não é operado pelo signo ou pelo sintoma.

A distinção entre a expressão artística e a autoexpressão⁸ – ou, como propõe Croce (1997, p. 160) na sequência da passagem acima, entre o “sentimento contemplado, ou poesia”, por um lado, e o “sentimento agido ou sofrido”, por outro – segue defendida em *Problems of Art*, mais especificamente em seu segundo capítulo, dedicado ao tema da expressividade artística (“Expressiveness”). Dele extraímos a negativa, apresentada no início desta seção, de que a expressão artística seja de natureza sintomática.

OLIVEIRA, Clovis Salgado Gontijo. *Expressão ou autoexpressão na criação artística: um diálogo entre Nise da Silveira e Susanne K. Langer*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023.

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41075>>

Ainda nesse capítulo, Langer (1957) oferece importantes justificativas para sua hipótese. Segundo a autora, algumas obras e gêneros artísticos em particular, ao privilegiarem determinados conteúdos emotivos, evidenciam o absurdo de se identificar, por exemplo, a dor expressa por um poema à suposta dor que o poeta “deveras sente”⁹. Nesse sentido, explica Langer (1957, p. 25, tradução nossa) que um dramaturgo, ao escrever uma tragédia, “não precisa estar em desespero pessoal ou em violenta convulsão. Ninguém, na verdade, poderia trabalhar em tal estado mental. A sua mente estaria ocupada com as causas do seu mal-estar emocional”. Portanto, para que possa plasmar uma obra, o artista deveria cumprir dois pré-requisitos, ausentes em desmedidas cargas autoexpressivas. Como pontua a filósofa, “a autoexpressão não requer *composição* e *lucidez*; um bebê que grita dá ao seu sentimento muito mais liberação que qualquer músico, mas não vamos a uma sala de concerto para escutar o grito de um bebê. [...] Não desejamos a autoexpressão” (LANGER, 1957, p. 25, tradução nossa, grifos nossos).

A partir dessa hipótese de que a expressão artística não é irrefletida liberação, mas concepção e formulação de sentimentos, o artista é compreendido como aquele que “exprime não os seus verdadeiros sentimentos, mas o que sabe sobre o sentimento humano” (LANGER, 1957, p. 26, tradução nossa). Assim, a partir de tal compreensão, amplia-se consideravelmente a paleta de expressividades disponíveis tanto ao artista-criador quanto ao artista-intérprete.

Por fim, gostaríamos de destacar um último aspecto fundamental, apontado nesse mesmo capítulo, que confirma a distinção não em grau, mas em espécie, entre a expressão artística e a autoexpressão sintomática. Ao lermos a afirmação, anteriormente citada, de que “não desejamos a autoexpressão” quando vamos a uma sala de concerto, podemos aventar que não admitimos como arte um tipo de autoexpressão, mas que apreciamos esteticamente outro. Contudo, esse não é o caso. Como já dissemos, um ato autoexpressivo e uma obra de arte exemplificam, para Langer, dois dispositivos semânticos de natureza absolutamente distinta: o signo e o símbolo. Além disso, o símbolo apresentativo da arte parece se distanciar ainda mais do signo, pois não precisa apontar a referências externas, como na função denotativa da linguagem discursiva, nem exige a análise de um contexto, mas incorpora na própria forma sua significação. Esclarece Langer (1957, p. 26, tradução nossa) que a *forma significante* ou a *forma expressiva* da arte

não é uma estrutura abstraída, mas uma aparição; e os processos vitais de sentido e emoção que uma boa obra de arte expressa parecem estar, para o contemplador, diretamente contidos nela, não simbolizada. A congruência é tão impactante que o símbolo e o significado aparecem como uma única realidade.

Graças a essa possibilidade particular e privilegiada de significação, o sentimento se torna “visível ou audível ou de algum modo perceptível [...], não podendo ser inferido por um sintoma”¹⁰ (LANGER, 1957, p. 25, tradução nossa). Tampouco poderia ser articulado, como vimos, pelos símbolos discursivos, que tendem a ser considerados, em nossa cultura de herança iluminista, como nosso “único meio de pensamento articulado” (LANGER, 1971b, p. 95) ou como a forma exclusiva da racionalidade humana – pressuposto simultaneamente refutado por Cassirer, Langer e Silveira.

Voltando-nos agora à última obra de Langer, *Mind: An Essay on Human Feeling*, composta por três volumes, a autora retoma, no primeiro, a distinção em questão, afirmando, mais uma vez, que “a expressão do sentimento *concebido* me parece ser o verdadeiro critério da arte” (LANGER, 1970, p. 140, tradução nossa, grifo nosso). Como explicita a pensadora, referindo-se ainda à arte, “o que a forma criada expressa é a natureza dos sentimentos *concebidos*, imaginativamente reconhecidos e configurados por um trabalho de formulação e visão abstrativa” (LANGER, 1970, p. 90, tradução nossa, grifo nosso), capaz de tornar as formas do sentimento “perceptíveis e compreensíveis por meio da ‘expressividade intrínseca’ da obra” (LANGER, 1970, p. 88, tradução nossa).

Langer (1970, p. 89, tradução nossa) revela-se consciente de que sua hipótese destoava da concepção predominantemente verificada no senso comum, que, em sintonia com a perspectiva romântica já mencionada, considera a arte “como autoexpressão emocional e comunicação social”. É provável que tal concepção se apoie em nossa dificuldade em discriminar os *sentimentos concebidos* dos *sentimentos diretamente vividos*, uma vez que tendemos a experimentar os sentimentos como atividades de origem interna, à diferença do que ocorre com a percepção real de eventos e objetos, cuja nitidez facilmente se distingue da impressão que temos deles quando os contemplamos, imaginamos ou recordamos (LANGER, 1970).

É importante ressaltar que, no contexto de *Mind*, a distinção entre expressão e autoexpressão ocorre dentro de uma investigação da especificidade da mentalidade humana. Ao contrário do que pregavam alguns de seus contemporâneos, para Langer (1970), não poderia haver propriamente uma arte animal – não humana. Defendê-la exigiria ou atribuir aos animais – “irracionais” ou não simbólicos – uma capacidade de expressão simbólica ou aceitar como arte a pura autoexpressão animal, condicionada pelo instinto e dotada de finalidade biológica¹¹. Tais possibilidades são insustentáveis, segundo a filósofa: primeiramente, apenas o ser humano realiza transformações simbólicas aptas a constituir uma cultura e, em segundo lugar, como vimos, a arte só é arte quando não é signo, mas símbolo.

Finalizamos aqui este breve percurso por algumas importantes obras de Langer, nas quais a autora elabora sua compreensão da expressão artística como essencialmente distinta da autoexpressão. Ao longo de nossa revisão, identificamos uma série de motivos capazes de fundamentar tal compreensão. Retornaremos a eles à medida que nos aprofundarmos em nosso problema a partir do pensamento e do trabalho da Dra. Nise da Silveira, foco da seção que ora se inicia.

2 A expressão ou a autoexpressão na criação artística segundo Nise da Silveira

2.1 Referências da própria psiquiatra e de sua principal influência teórica (Jung) ao tema

O estímulo e o desenvolvimento de atividades artísticas por Nise da Silveira partem de um pressuposto comum ao pensamento de Susanne K. Langer: não só a linguagem discursiva, mas também as formas artísticas são capazes de veicular ou carregar uma significação, valiosa para a construção de nossa humanidade. Além disso, a psiquiatra brasileira coincide com a filósofa estadunidense ao identificar, como significação específica da arte, os conteúdos da “vida sentida”. Também leitora de Cassirer, Silveira (2015, p. 13) compreende a arte, os “mitos, religiões, literatura”, como campos “onde sempre encontraram formas de expressão as mais profundas emoções humanas”.

No entanto, ao lado de tais concordâncias, reconhecemos, entre as autoras, uma possível divergência, como adiantamos na introdução deste artigo. Segundo a médica, há uma inegável significação numa obra de arte, relacionada ao âmbito dos sentimentos, contudo tais sentimentos

OLIVEIRA, Clovis Salgado Gontijo. *Expressão ou autoexpressão na criação artística: um diálogo entre Nise da Silveira e Susanne K. Langer*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023.

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41075>>

aparecem com frequência diretamente atrelados às experiências reais do artista criador. Tal hipótese sustenta uma das principais práticas assumidas por Silveira como psiquiatra: a decifração dos dramas interiores de seus clientes a partir da análise de suas respectivas produções artísticas. Como sintetiza Silveira (1987 *apud* MELLO, 2014, p. 92), “a terapêutica ocupacional que procurei adotar era de atividades expressivas que pudessem dizer algo sobre o interior do indivíduo e, ao mesmo tempo, falar das relações deste com o meio”. Em outras passagens de seus escritos e entrevistas, a Dra. Nise também indica que tais atividades expressivas equivaliam, a seu ver, a atividades autoexpressivas. Nesse sentido, compreende as imagens produzidas na STOR como “retratos do mundo interno do pintor, como se fosse possível ver através de frestas o que estava acontecendo dentro da cabeça do doente, coisa impossível com a palavra” (SILVEIRA, 1987 *apud* MELLO, 2014, p. 114).

Confirmamos, assim, certo afastamento de Silveira em relação à concepção langeriana de obra de arte, ao menos no que tange ao tratamento dado pela psiquiatra aos trabalhos de seus clientes. Além de vincular a produção artística à vida interior que seu autor “possui”, a Dra. Nise, ao recorrer à metáfora da fresta, parece conceder certa imediaticidade ao fazer artístico, como se a obra fosse mais um *reflexo* que uma *elaboração*. De fato, em seu foco sobre a autoexpressão, a médica não parece considerar a diferença de espécie, defendida pela filósofa, entre os signos da expressão corporal e os símbolos da arte, dotados de especial complexidade e de significação intrínseca. Segundo Silveira (1992, p. 22), “a equipe da Casa das Palmeiras está sempre atenta para apreender o que transparece na face, mãos, gestos do cliente”. E tal atenção poderia até superar o interesse pela obra acabada, como confessa numa entrevista: “Num hospital psiquiátrico, o exame verbal é insuficiente. Sou partidária das atividades expressivas, estou atenta à maneira como a pessoa trabalha, o que menos me interessa é a produção” (SILVEIRA, 1977 *apud* MELLO, 2014, p. 174).

Diante de tal análise comparativa, chegamos a um dilema, com relevantes implicações para a filosofia da arte e a avaliação da produção artística dos indivíduos com sofrimento psíquico. Se aceitamos, como Langer, que uma verdadeira obra de arte, entendida como símbolo, articula uma *concepção* de sentimento e, portanto, excede o registro da autoexpressão, a produção dos clientes da Dra. Nise, interpretada como reflexo da vida interior, não poderia alcançar o estatuto de genuína obra de arte. Por outro lado, tal produção obviamente poderia ser tida como arte se compreendemos a expressão artística – ou parte dela – como autoexpressiva.

A primeira possibilidade não se sustenta, uma vez que o valor artístico de algumas das obras produzidas no Centro Psiquiátrico Pedro II foi expressamente reconhecido por renomados críticos de arte da época. Em 1947, Mário Pedrosa (1947, p. 2 *apud* ESTÚDIO M'BARAKÁ, 2021, p. 122), um de nossos maiores críticos e teóricos da arte, interessado pelo tema da "arte bruta" (*art brut*), defende: "As imagens do inconsciente são apenas uma linguagem simbólica que o psiquiatra tem por dever decifrar. Mas ninguém impede que essas imagens e sinais sejam além do mais, harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas, enfim, constituindo em si verdadeiras obras de arte". E, um pouco mais tarde, em 1949, o crítico belga Léon Degand, "diretor do então recém-criado Museu de Arte Moderna de São Paulo" (ESTÚDIO M'BARAKÁ, 2021, p. 122), promoveu, nessa instituição, a exposição "9 Artistas de Engenho de Dentro", por ver em tais obras uma "importante contribuição para a arte moderna brasileira" (1949 *apud* ESTÚDIO M'BARAKÁ, 2021, p. 122).

Em relação à concepção de arte como "uma atividade que não requer uma expressão simbólica" (LANGER, 1970, p. 142), ou seja, que se identifica com demonstrações autoexpressivas, vimos que Langer (1970) descarta de imediato tal hipótese, em sua reflexão sobre a possibilidade de uma "arte" animal. Por outro lado, recorrendo à terminologia langeriana, Silveira parece admitir a autoexpressão como um possível "princípio de arte", isto é, como uma espécie de pré-requisito para a configuração das obras de arte ou, ao menos, como um "princípio de construção", em outras palavras, como uma diretriz para um fazer artístico particular (para uma poética).¹² Assim constatamos nas considerações tecidas pela psiquiatra, em *Imagens do inconsciente*, a respeito do abstracionismo. Primeiramente, de acordo com Silveira (2015, p. 22), "a linguagem abstrata presta-se a dar forma a segredos pessoais, satisfazendo uma necessidade de expressão sem que outros os devassem". Nesse contexto, a obra de arte emerge de uma *necessidade de expressão* que é, simultaneamente, uma *necessidade de autoexpressão*. O termo "necessidade" sugere, evidentemente, a participação da autoexpressão como componente fundamental da criação artística ("princípio de arte"). Em seguida, Silveira reconhece a possibilidade de obras que se constituem como improvisações, endossando a definição de Kandinsky (1947, p. 77 *apud* SILVEIRA, 2015, p. 23, grifos do original): "expressões, em grande parte inconscientes e quase sempre formadas de súbito, originadas de acontecimentos interiores, portanto impressões de *Natureza Interior*. Eu as chamo *Improvisações*". Como elemento motivador de um gênero artístico específico, a autoexpressão poderia ser compreendida, nesse caso, como um "princípio de construção", no qual provavelmente ecoa um

OLIVEIRA, Clovis Salgado Gontijo. Expressão ou autoexpressão na criação artística: um diálogo entre Nise da Silveira e Susanne K. Langer.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023.

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41075>>

princípio mais amplo de arte. De qualquer modo, Silveira parece tender à segunda via do dilema em questão, ao constatar tais estratégias e procedimentos nas obras tanto de aclamados artistas quanto de seus vulneráveis clientes: o fato de estas serem autoexpressivas não eliminariam, mas, sim, afirmariam, sua pertença à categoria de arte.

Contudo, proporemos uma terceira solução para o problema, mais afim ao nosso objetivo de estabelecer uma continuidade entre as concepções de ambas as autoras. Algumas das obras que, hoje, compõem a coleção do Museu de Imagens do Inconsciente seriam verdadeiras obras de arte porque, *como todas as verdadeiras obras de arte*, não poderiam se reduzir a um mero produto de autoexpressão. Curiosamente, tal solução, apoiada por uma hipótese langeriana, também encontra ressonância na atividade e nos escritos de Silveira. O próprio fato de a psiquiatra incentivar práticas artísticas indica sua busca por algo mais que os gritos, os choros e as contorções de seus clientes.

Em primeiro lugar, podemos considerar, a partir dos próprios relatos da médica, que tal busca se justificaria pela maior permanência das imagens criadas. Como explica Silveira (2015, p. 125, grifo do original), a fim de compreendermos os processos psíquicos do esquizofrênico, cuja comunicação verbal se encontra comprometida,

teríamos então de estar extremamente atentos aos seus gestos, à sua mímica e reações psicomotoras, mas estas formas de expressão, sem dúvida importantes, são muito fugidias. Mais consistência encontramos na prática das atividades ocupacionais, observando *a maneira como* são realizadas. Através desse método muita coisa será revelada em nível não verbal. Entretanto, talvez o caminho menos difícil para penetração no mundo do esquizofrênico seja recorrer à expressão plástica. Nas imagens pintadas teremos, por assim dizer, autorretratos da situação psíquica, imagens muitas vezes fragmentadas, extravagantes, mas que ficam aprisionadas sobre tela ou papel. Poderemos sempre voltar a estudá-las.

No entanto, acreditamos que outro fator, além da maior permanência, levaria a Dra. Nise a recomendar o uso, no tratamento psiquiátrico, da expressão artística – na passagem acima, novamente identificada ou relacionada à autoexpressão. Recordamos que uma manta de caráter meramente utilitário, produzida num ateliê de tecelagem, também se conserva, como uma tela ou uma escultura, muito além do instante em que se manifestam os sintomas e os transbordamentos emotivos de quem, porventura, a produz. Contudo, observa Silveira (1977 *apud* MELLO, 2014, p. 174) que,

por meio das atividades criativas, como a música, a pintura, a escrita e, até mesmo, um arranjo floral (curiosamente, fadado a uma curta existência!), o cliente “formula uma imagem” que não saberia ou, talvez, não poderia articular discursivamente.

O conceito de formulação impede a identificação entre a criação dos artistas “incomuns”¹³ e a auto-expressão direta. Nesse mesmo sentido, poderíamos interpretar a utilização do verbo “modelar”, pela psiquiatra, para descrever o fazer artístico de seus clientes. Segundo Silveira (1976 *apud* MELLO, 2014, p. 115),

cedo o indivíduo verifica que o ato de pintar o liberta de estados psíquicos de muito sofrimento. [...] Dando forma a suas imagens internas, simultaneamente ele se modela a si mesmo, pois aquilo que está pintando é algo ativo dentro dele. E o que é ativo dentro dele não é outra coisa senão ele mesmo.

É interessante observar o estreito vínculo entre o ato de modelar e o ato de “dar forma”, estabelecido nessa passagem, que ainda sustenta uma continuidade entre a obra e os conteúdos psíquicos reais de seu criador. Modelar parece implicar uma concepção, uma distância, uma construção ou uma reconstrução de fundamental importância para o processo curativo, que não poderia ser alcançado pela descarga ou pela entrevisão de sentimentos e “estados de ser”¹⁴ preexistentes.

Além do emprego dos verbos “formular” e “modelar”, Silveira por vezes aponta, de maneira mais explícita, a incorreção – ou o preconceito – de se reduzir a produção criativa dos doentes psiquiátricos ao que Langer chamaria de mera autoexpressão. Nesse sentido, em dois momentos de *Imagens do inconsciente*, a médica brasileira defende que tal produção – como a verdadeira arte, segundo a filósofa estadunidense – ultrapassa o nível dos sintomas. Como já observa nas primeiras páginas do livro,

no mundo inteiro, os psiquiatras em sua grande maioria recusam a aceitação do valor artístico das pinturas e desenhos dos doentes mentais. Mantêm-se irredutíveis, repetindo sempre os velhos chavões “arte psicótica”, “arte psicopatológica”, arraigados a conceitos pré-formados da psiquiatria, insistentes em procurar nessas pinturas somente reflexos de sintomas e de ruína psíquica (SILVEIRA, 2015, p. 17).

Algumas páginas depois, Silveira (2015, p. 57) desenvolve um pouco mais sua refutação dessa difundida hipótese, ao esclarecer que

OLIVEIRA, Clovis Salgado Gontijo. *Expressão ou autoexpressão na criação artística: um diálogo entre Nise da Silveira e Susanne K. Langer*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023.

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41075>>

a tarefa do pesquisador de orientação psicanalítica seria reconhecer os conteúdos reprimidos, representantes das pulsões, por trás dos deslocamentos, das condensações, e da máscara dos símbolos. Mas era forçoso reconhecer que a produção plástica dos psicóticos ia muito além das representações distorcidas e veladas dos conteúdos pessoais reprimidos, e que sua forma de expressão não era obrigatoriamente a linguagem do id freudiano.

As coisas psíquicas são extremamente complexas. Uma pintura quase nunca será o mero reflexo de sintomas, por mais importantes que estes sejam. Outros fatores se manifestam conjuntamente, que será preciso discriminar.

Assim, a Dra. Nise também poderia interpretar as obras de “arte incomum” como mais que frestas ou autorretratos da interioridade de seus criadores. Se as “imagens do inconsciente” fossem simplesmente visualizações por frestas, o indivíduo esquizofrênico, padecendo de uma característica “desintegração das funções psíquicas” (SILVEIRA, 2015, p. 57), não poderia – ao menos em tal definição tradicional – compor imagens de harmonia e totalidade como as mandalas, que apareciam com frequência “na produção espontânea dos frequentadores do atelier do hospital psiquiátrico” (SILVEIRA, 2015, p. 57).

O exemplo da mandala, utilizado por Silveira logo após sua conclusão de que “uma pintura quase nunca será o mero reflexo de sintomas”, conduz-nos a Carl Gustav Jung. Este, além de ter se impressionado com a regularidade das mandalas produzidas no Engenho de Dentro (MELLO, 2014), compreendia tal forma como “um arquétipo que, por assim dizer, manifesta-se em toda parte sem de maneira nenhuma dever sua existência individual à tradição” (JUNG, C.W., 9, s.d., p. 387-389 *apud* SILVEIRA, 2015, p. 61).

Uma representação artística de um arquétipo ou uma imagem do inconsciente coletivo, como o próprio nome indica, não poderia ser simplesmente, segundo o psiquiatra suíço, a expressão de uma experiência individual, uma vez que desvela “o lastro comum a todos os homens” (SILVEIRA, 2015, p. 254). E o poeta – assim como “todo ser criador” (JUNG, 1991, p. 89) – é compreendido por Jung (1991, p. 93) como alguém que foi capaz justamente de transcender “seu próprio destino pessoal”, os gostos, traumas e afetos que o habitam cotidianamente, alcançando vivências mais originárias, partilhadas por um povo e, até mesmo, por “toda a humanidade”. Como explica Jung (1991, p. 93), numa passagem sob provável influência schopenhaueriana, o artista

tocou as regiões profundas da alma, salutares e libertadoras, onde o indivíduo não se segregou ainda na solidão da consciência, seguindo um caminho falso e doloroso. Tocou as regiões profundas, onde todos os seres vibram em uníssono e onde, portanto, a sensibilidade e a ação do indivíduo abarcam toda a humanidade.

A superação da limitada individualidade que, segundo Jung, caracteriza o processo criativo de uma obra impede que esta seja redutivamente explicada, como tenderia a ocorrer na “pretensa psicanálise da obra de arte” (JUNG, 1991, p. 57), pelas “circunstâncias psicológicas do homem criador” (JUNG, 1991, p. 75). Desse modo, atribuir a criação de uma obra como o *Fausto*, na qual a personagem-título desce ao reino das mães, à suposta fixação de Goethe à figura materna seria uma inferência, ao mesmo tempo, simplista e absurda. Quando muito,

a psicologia pessoal do criador revela certos traços em sua obra, mas não a explica. E mesmo supondo que a explicasse, e com sucesso, seria necessário admitir que aquilo que a obra contém de pretensamente criador não passaria de um mero sintoma e isto não seria vantajoso nem glorioso para a obra (JUNG, 1991, p. 75).

Constatamos, assim, que Jung e Langer estão de acordo ao contestarem a redução da obra de arte à condição de sintoma.¹⁵ Obviamente, tal concordância se apoia em diferentes justificativas: a negação da arte como autoexpressão se deve, segundo o psiquiatra suíço, à concepção da vivência que fecunda a obra de arte como supraindividual, e, de acordo com a filósofa estadunidense, a uma ênfase no aspecto formulativo e cognitivo da criação artística, que também incorre num distanciamento em relação aos sentimentos experimentados pelo artista de modo efetivo e individual.

No caso de Silveira e, especialmente de sua conclusão de que “uma pintura quase nunca será o mero reflexo de sintomas”, referente à produção pictórica de seus clientes, a mesma refutação se justifica, provavelmente, pela via junguiana, não só pela dívida da psiquiatria brasileira para com seu colega suíço, mas, como dissemos, por tal conclusão ser seguida por uma menção à produção de mandalas. Como o inconsciente pessoal se comunica com o inconsciente coletivo, tanto para Jung quanto para a Dra. Nise, as imagens produzidas por aquele que mergulha em estratos mais profundos da psique – seja ele um sujeito taxado como esquizofrênico, seja ele um aclamado artista – transcende a autoexpressão individual.

OLIVEIRA, Clovis Salgado Gontijo. Expressão ou autoexpressão na criação artística: um diálogo entre Nise da Silveira e Susanne K. Langer.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023.

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41075>>

2.2 Mais que autoexpressão: uma análise de produções e de casos da STOR

Desse modo, constatamos, na primeira parte desta segunda seção dedicada ao legado da Dra. Nise da Silveira, certa oscilação em seu modo de compreender a criação artística como fruto ora da autoexpressão, ora da expressão mais que autoexpressiva. Contudo, se nos voltarmos à produção de seus clientes, cotejando-a com os pontos aqui levantados, verificamos a inexatidão da primeira perspectiva. Assim, selecionamos, para este tópico, quatro exemplos de obras e/ou de casos da STOR que, por diferentes motivos, não poderiam ser interpretados como meros sintomas.

Das ricas memórias de Silveira, podemos extrair um primeiro exemplo de como a *poiésis* de seus clientes ultrapassa o registro da autoexpressão. A psiquiatra recorda que, certa vez, um cliente chamado José Basto lhe ofereceu um presente por ele esculpido na oficina de marcenaria (Fig. 1). O trabalho, que se configurava como “um coração de madeira tendo, ao centro, um pequeno livro também esculpido em madeira” (SILVEIRA, 1993 *apud* MELLO, 2014, p. 177), foi dado à psiquiatra com as seguintes palavras: “Livro sem coração não vale nada” (SILVEIRA, 1993 *apud* MELLO, 2014, p. 177). Como explica Silveira, o presente, criativo e inusitado, foi motivado pela percepção, por parte do cliente, do elevado apreço que sua médica – e não ele próprio, devemos completar – nutria pelos livros. Portanto, a escultura de Bastos não se enquadra na classe dos atos autoexpressivos por, no mínimo, dois motivos. Em primeiro lugar, traduz e elabora uma *concepção*, na perspicaz combinação estabelecida entre a leitura e o afeto. Além disso, afastando-se dos sintomas individuais, a peça corrobora a incisiva posição de Langer: “toda a obra de arte expressa, de modo mais ou menos puro, mais ou menos sutil, não sentimentos e emoções que o artista *possui*, mas sentimentos e emoções que o artista *conhece*” (LANGER, 1957, p. 91, tradução nossa, grifos do original).

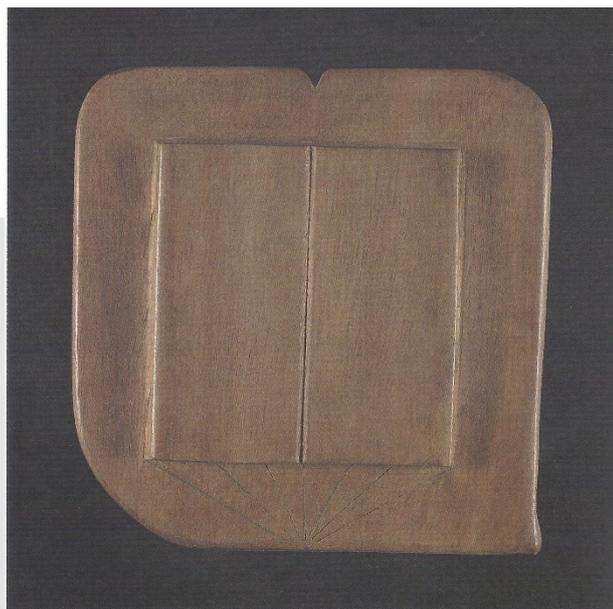


Fig. 1. José Basto. Livro dentro do coração, 1976. Escultura em madeira, 18,2 x 18,3 x 4,7 cm.
Fonte: MELLO, 2014, p. 178.

Como um segundo exemplo, trazemos outra obra, memorável por sua pungente expressividade e pela dramática circunstância em que foi realizada. Trata-se de um trabalho a óleo sobre papel de Isaac Liberato (Fig. 2), que frequentou o ateliê de pintura do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro durante 20 anos, de 1946 a 1966. A obra foi deixada incompleta pelo artista, que “morre com o pincel na mão, às dez horas, vítima de enfarte do miocárdio” (SILVEIRA, 1992, p. 59). Como descreve Silveira (1992, p. 59), a pintura “é a volta da imagem da mulher ainda e sempre amada, que se configura na intensidade da última visão. E a face contraída da mulher exprime a grande dor que Isaac estava decerto sentindo naquele exato e último momento”. Podemos notar que, embora tenha sido projetada na derradeira obra de Isaac, a dor efetivamente sentida pelo artista não foi estampada num autorretrato, mas numa original combinação com a memória de sua ex-mulher ou de seu ideal feminino, reforçando, assim, nítido afastamento da mera autoexpressão. Empregando a terminologia langeriana, o cliente-artista *abstraiu* a própria dor de seu “lugar” original, sua interioridade, e *projetou-a* sobre uma imagem que, apesar de vinculada a suas vivências, também era o fruto de uma *concepção*. Curiosamente, um processo semelhante de cognição e de composição acompanha célebres obras de arte. Acredita-se que Caravaggio, um assassino atormentado e arrependido, tenha se retratado, na famosa tela *Davi com a cabeça de Golias* (Galleria Borghese, Roma), no “rosto” de outro homem ou, melhor dizendo, na cabeça decepada do gigante bíblico

(LANGDON, 2007). Quer apareçam na folha pintada por um esquecido doente psiquiátrico, quer na tela de um consagrado artista, tais exercícios de abstração e combinação, conjugados na criação de uma *forma*, não poderiam se efetuar, de modo algum, por um simples derramamento de emoções.



Fig. 2. Isaac Liberato, 1966. Óleo sobre papel, 37 x 27 cm. Fonte: MELLO, 2014, p. 193.

As práticas de abstração e combinação na atividade pictórica aparecem, de modo bastante evidente, num terceiro exemplo: o trabalho de Fernando Diniz. Silveira (2015) relata o comovente caso desse cliente, de origem extremamente simples, que guarda em sua memória imagens das casas abastadas das patroas de sua mãe, visitadas na infância. Após uma experiência de intenso sofrimento, Fernando se vê privado das “demarcações da área espacial construída pelo ego consciente” (SILVEIRA, 2015, p. 45). Sua apreensão do espaço chega a ser sufocante: “pouco antes de ser internado, tinha a impressão de que na rua os edifícios inclinavam-se sobre ele” (SILVEIRA, 2015, p. 45). Tal distorção espacial reflete-se, na STOR, em suas primeiras incursões pela pintura, que se torna, segundo Silveira (2015, p. 51), valiosa via para a recuperação do “*espaço cotidiano*” por ele perdido. Ao longo de seu processo terapêutico e artístico, Fernando explora um motivo recorrente, o interior de uma casa, que vai preenchendo de modo progressivamente organizado. Como recorda Silveira (1967, p. 88 *apud* MELLO, 2014, p. 217), o cliente “de início, pintava um amontoado de objetos díspares, inteiramente desorganizados, sem nenhuma estruturação do espaço. Pouco a

pouco, por assim dizer, foi retirando esses objetos daquele caos, enquadrando, destacando, isolando”. Tal processo de seleção e arranjo de imagens, advindas da memória e de suas prévias pinturas, num novo suporte poderia ser descrito como um processo que exige, de acordo com as palavras de Langer, “composição e lucidez”. Sugestivamente, o próprio Fernando reconhece o árduo trabalho cognitivo envolvido nesse fazer artístico, que tanto dista de um transbordamento emocional. Assim podemos verificar em sua análise do processo de composição do trabalho, segundo ele, “mais importante” de sua produção (Fig. 3):

Eu primeiro fiz um pedaço de cada canto e depois juntei tudo num quadro só [...]. É como aprender as letras a e i o u. A gente aprende uma para depois juntar e fazer uma palavra. As letras são mais fáceis de juntar do que as imagens. As figuras são mais difíceis para ligar. As letras a gente sabe logo, as figuras nunca se sabe totalmente (DINIZ *apud* SILVEIRA, 2015, p. 51).

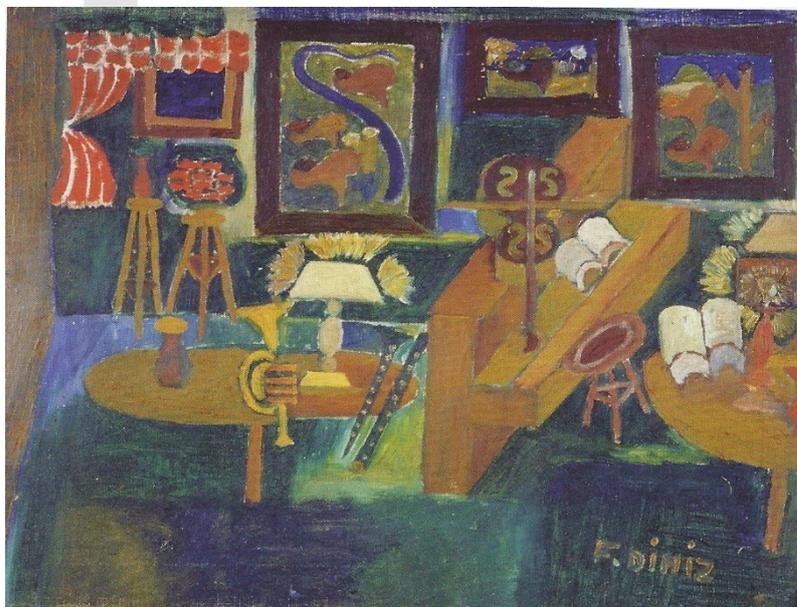


Fig. 3. Fernando Diniz, 1953. Óleo sobre tela, 48 x 63 cm. Fonte: MELLO, 2014, p. 218.

Cabe ainda completar que tal combinação de elementos na unidade de um símbolo representativo permite a elaboração de uma concepção de lar. Esclarece Silveira (2015, p. 47) que “a casa de Fernando foi uma casa onírica. Ele não a imaginou vista de fora. Imaginou-a no interior, onde pudesse levar uma vida aconchegada e secreta”. Fruto da imaginação, a concepção se constitui como símbolo não do *real*, mas do *possível*, registros entre os quais transita a espécie humana.¹⁶

OLIVEIRA, Clovis Salgado Gontijo. Expressão ou autoexpressão na criação artística: um diálogo entre Nise da Silveira e Susanne K. Langer.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023.

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41075>>

Ademais, a visualização do que é elaborado pela imaginação nunca poderia se dar com base num sintoma, compreendido, por Langer (1971b, p. 67), como “parte de um evento maior”, necessariamente atrelado à realidade.

Como último exemplo, gostaríamos de citar uma produção artística que se afasta da autoexpressão pelos motivos destacados tanto por Langer quanto por Jung. Trata-se da obra do cliente Emygdio de Barros, considerado por Mário Pedrosa e Ferreira Gullar como “um dos raros gênios da pintura brasileira” (GULLAR, 2003, p. 112). O domínio no emprego das cores, os efeitos impressionistas de luminosidade – como no óleo sobre tela de 1948 que retrata o jardim do hospital – e as ordenadas divisões de planos não poderiam advir de uma automática descarga emocional. A pintura de Emygdio confirma a hipótese de Langer – talvez, posta em xeque por algumas poéticas, como a escrita automática dos surrealistas: o sentimento concebido na arte e pela arte pressupõe o *planejamento de uma forma*.

Assim, aquilo que o cliente conhece da sua solidão e da solidão humana é articulado numa *forma expressiva* que, em seu contraponto de linhas, em seus tons de cinza, na profundidade do espaço criado e na postura desolada da figura *incorpora* – e não sinaliza – os sentimentos concebidos de isolamento e deslocamento (óleo sobre papel de 1 jul. 1970). Do mesmo modo, as cisões subjetivas ou os conflitos entre os mundos exterior e interior por ele – e por todos nós – experimentados são organizados e impressos na tela por uma complexa e estruturada delimitação entre o que se projeta como paisagem avistada pela janela e a carne viva ou o magma do conturbado interior (Fig. 4).



Fig. 4. Emygdio de Barros, 1948. Óleo sobre tela, 65 x 91 cm. Fonte: MELLO, 2014, p. 122.

A menção ao magma nos faz recordar de uma bela crítica de Ferreira Gullar (2003, p. 113) à obra desse extraordinário artista, na qual se verifica nítida influência do psiquiatra suíço:

A pintura de Emygdio não reflete a experiência humana no nível da sociedade e da história. A ruptura com o mundo objetivo precipitou-o numa aventura abismal, em que o espírito parece quase perder-se na matéria do corpo, afundar-se no seu magma. E é daí, desse caos primordial, que ele regressa, trazendo à superfície onde habitamos, com suas imagens fosforescentes, os ecos de uma história outra, que é também do homem, mas que só a uns poucos é dado viver.

Assim, a partir de tal leitura junguiana, o mergulho de Emygdio numa experiência humana mais primordial retira sua obra do registro circunscrito da autoexpressão. Contudo, numa tentativa de conciliação entre as posições de Jung e Langer, poderíamos considerar que o magma suprapessoal no qual mergulhou Emygdio precisou ser tratado e configurado por meio de escolhas poéticas para que pudesse ser contemplado (não só por nós, mas também pelo artista) numa “moldura” dotada de significação, isto é, num símbolo.

Considerações finais

Ao longo deste percurso, examinamos o problema da expressão artística, em sua aproximação ou distinção em relação à autoexpressão, a partir do diálogo proposto entre, por um lado, a filosofia da arte de Susanne K. Langer e, por outro, o pensamento e o trabalho de Nise da Silveira.

Partindo da análise de passagens extraídas de diferentes obras de Langer, constatamos a defesa de uma diferença de espécie entre a expressão própria à criação – assim como à performance – artística e a autoexpressão. Tal hipótese fundamenta-se na compreensão da arte como *símbolo* e não como *signo* – que se manifesta, nos organismos, como *sintoma*. Embora ambos os dispositivos de significado possam lidar com o registro dos sentimentos, os sintomas se caracterizam como transbordamentos emotivos mais imediatos, amorfos, vinculados ao estado real de quem os manifesta. Os sintomas não contêm, mas apenas indicam, a partir da consideração de elementos adjacentes, possíveis significações. Por estarem atrelados à realidade e expressarem *reações* – âmbito da ação – em lugar de *concepções* – âmbito da “contemplação” –, os sintomas emocionais são exclusivos à racionalidade humana. Por outro lado, a obra de arte, como simbolização da “vida sentida”, sai da imediaticidade dos sintomas, implica uma *elaboração* ou *concepção* do sentimento numa forma. Esta é capaz de expressar os conteúdos da vida interior de modo autônomo e *intrínseco*, pelo próprio arranjo de seus elementos e pelas possibilidades “lógicas” oferecidas pelo suporte artístico escolhido. A elaboração formal do símbolo artístico requer processos cognitivos complexos, como a *abstração* e a *transformação simbólica*, ausentes no transbordamento autoexpressivo. Além disso, pelo fato de a concepção – ao contrário da reação – implicar certo distanciamento, o sentimento concebido e composto numa obra de arte não se restringe necessariamente ao sentimento de quem cria, enquanto cria.

Por lidar com o *possível* – não só de se realizar, mas de se imaginar –, por requerer um exercício apurado da cognição e por se apresentar como uma das vias para realizarmos nossa necessidade de conceber a experiência, a obra de arte, muito mais que autoexpressiva, é uma elaboração exclusivamente humana. Nela, reconhecemos nossa multifacetada racionalidade, nossa identidade específica de “*animal symbolicum*” (CASSIRER, 1977, p. 51).

Num segundo momento, dedicado à presença do problema em questão nos escritos e na prática terapêutica da Dra. Nise da Silveira, constatamos certa flutuação no modo como a psiquiatra compreende a expressão na criação artística, ora aproximando-a, ora distanciando-a da autoexpressão. Em algumas passagens, vincula os motivos apresentados em obras plásticas a conteúdos realmente presentes nos artistas. Tal concepção contribui para que a Dra. Nise incentive o fazer artístico de seus clientes, que, muitas vezes comprometidos verbalmente, encontrariam na arte um canal fecundo de (auto)expressão das próprias vivências e moções interiores.

Ao endossar a definição de Kandinsky das “improvisações” pictóricas e aproximá-las às imagens do inconsciente, Silveira ressalta uma espontaneidade e um vínculo com os “acontecimentos exteriores” que se identificam com um transbordamento emotivo. Além disso, parece minimizar o aspecto de elaboração artística ao descrever certas “imagens” como “frestas” pelas quais podemos ter acesso às paisagens interiores do cliente. Com essa metáfora, temos a impressão de que as “imagens” já se encontram prontas antes de serem *ex-primidas*, confirmando, assim, a etimologia de exprimir, fornecida por Étienne Gilson (2010) como “comprimir ou apertar para extrair o suco, o líquido”, ou seja, para extrair um conteúdo preexistente. No entanto, a fala de Silveira na qual se revela mais claramente sua desconsideração quanto à diferença qualitativa da obra de arte, como privilegiada forma articuladora de sentimentos, diz respeito à maior atenção que alega conceder à *maneira* como seus clientes realizam as obras e não à *própria obra*.

Por outro lado, a psiquiatra parece interpretar a criação artística, nesse caso de seus clientes, como algo mais que autoexpressão, ao empregar os verbos “formular” e “modelar”, que remetem a um processo de elaboração. Além disso, afirma, ao contrário de seus colegas representantes da psiquiatria então dominante, que “uma pintura quase nunca será o mero reflexo de sintomas”.

Como vimos, o pensamento junguiano poderia justificar tal afirmação, uma vez que o artista – assim como a pessoa com sofrimento psíquico – traduz uma experiência de mergulho em estratos mais profundos e suprapessoais do inconsciente. Como o inconsciente pessoal se comunica, tanto para Jung quanto para Silveira, com o inconsciente coletivo, os “autorretratos” fornecidos pelas pinturas dos internos ultrapassaria, obviamente, a autoexpressão. De qualquer modo, a psiquiatra

brasileira não compreende tais obras como frutos de uma concepção do sentimento, fator que, de acordo com a filósofa estadunidense, afasta radicalmente a expressão artística do sintoma emotivo ou da autoexpressão.

No entanto, ao examinarmos algumas das obras dos clientes de Silveira, no segundo tópico da segunda seção, constatamos que essas também podem se distinguir da autoexpressão pelos motivos elencados por Langer.

A fim de concluir este estudo, gostaríamos de tecer duas últimas considerações. Em primeiro lugar, as divergências de pontos de vista entre ambas as autoras acerca do problema estudado podem ser justificadas pelos diferentes campos teóricos em que se encontram inscritas. Além disso, embora tenha sido uma leitora assídua de historiadores e filósofos da arte, incluindo Langer, Silveira não tinha a pretensão de elaborar uma teoria estética rigorosa, isenta de contradições internas.

Em segundo lugar, a hipótese defendida neste trabalho, a saber, a afirmação do caráter artístico das imagens do inconsciente garantido pela natureza simbólica – não sintomática – de tais imagens, encontra-se, a nosso ver, bastante próxima, senão da concepção estética, da premissa psiquiátrica e humanística de Silveira. Compreender tais imagens como símbolos implica reconhecer a integridade da pessoa com sofrimento psíquico na qual se preservam e operam conjuntamente a inteligência, a afetividade e a criatividade. Ao contrário do que repetem os preconceitos corajosamente combatidos pela Dra. Nise, o indivíduo em questão não se move nem se manifesta apenas no reino dos sintomas (signos), como ocorre no nível da animalidade sub-humana. Ao contrário, é capaz de exercer e expressar aspectos fundamentais de sua humanidade ao criar uma obra de arte, fruto de abstrações e combinações complexas, de escolhas poéticas, de transformações simbólicas e de formulações de concepções. Exceder a autoexpressão, na lida com os sentimentos, significa que tais indivíduos, ainda hoje tão discriminados, são capazes de operar “com composição e lucidez”, isto é, com o domínio de recursos específicos à refinada racionalidade humana.

REFERÊNCIAS

- CASSIRER, Ernest. **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução Dr. Vicente Felix de Queiroz. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- CASSIRER, Ernst. **Symbol, Myth, and Culture**: Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935-1945. Edited by Donald Phillip Verene. New Haven/London: Yale University Press, 1979.
- CROCE, Benedetto. **Breviário de estética; Aesthetica in nuce**. Tradução Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997. (Temas, v. 63).
- DENGERINK CHAPLIN, Adrienne. **The Philosophy of Susanne Langer**: Embodied Meaning in Logic, Art and Feeling. London: Bloomsbury Academic, 2019.
- DRYDEN, Donald. Susanne K. Langer. In: DEMATTEIS, Philip B.; MCHENRY, Leemon B. (ed.). **Dictionary of Literary Biography, v. 270**: American Philosophers before 1950. Farmington Hills [Michigan]: Gale Research, 2002. p. 189-199.
- ESTÚDIO M'BARAKÁ (org.). **Nise da Silveira**: a revolução pelo afeto. Rio de Janeiro: M'Baraká, 2021.
- GONTIJO OLIVEIRA, Clovis Salgado. Para além do literal: a arte como ampliação do humano em Susanne Langer. **Philosophos**, Goiânia, v. 25, n. 2, p. 11-58, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/philosophos/article/view/64728>. Acesso em: 15 ago. 2022.
- GULLAR, Ferreira. **Relâmpagos**: dizer o ver. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- GILSON, Étienne. **Introdução às artes do belo**: o que é filosofar sobre a arte? Tradução Érico Nogueira. São Paulo: É Realizações, 2010.
- JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Edição Dr. Med. Dieter Baumann; Lilly Jung-Merker; Dr. Phil. Elisabeth Rűf. Tradução Maria de Moraes Barros. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1991. (Obras completas de C. G. Jung, v. XV).
- LANGDON, Helen. Caravaggio: Biography in Paint. In: SCEIBERRAS, Keith; DE GIORGIO, Cynthia. **Caravaggio and Paintings of Realism in Malta**. Valetta: Midsea Books for the St. John's Co-Cathedral Foundation, 2007. p. 53-64.
- LANGER, Susanne K. **Ensaaios filosóficos**. Tradução Jamir Martins. São Paulo: Cultrix, 1971a.
- LANGER, Susanne K. **Filosofia em nova chave**: um estudo do simbolismo da razão, rito e arte. Tradução e revisão Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1971b. (Debates).
- LANGER, Susanne K. **Mind**: An Essay on Human Feeling, v. 1. Baltimore, London: John Hopkins University Press, 1970.
- LANGER, Susanne K. **Problems of Art**: Ten Philosophical Lectures. New York: Charles Scribner's Sons, 1957.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em nova chave. Tradução Ana M. Goldberger Coelho, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos, 44).

LANGER, Susanne K. The Lord of Creation. **Fortune Magazine**, v. 30, p. 127-154, jan. 1944.

MELLO, Luiz Carlos. **Nise da Silveira**: caminhos de uma psiquiatra rebelde. Rio de Janeiro: Automatica, 2014.

MILNER, Marion. **On not Being Able to Paint**. Abingdon: Routledge, 1956.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Seleção, organização e notas Maria Aliete Galhoz. Cronologia João Gaspar Simões. Introdução Nelly Novaes Coelho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 1986. (Biblioteca Luso-Brasileira: Série Portuguesa).

SILVEIRA, Nise. **Imagens do inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 2015.

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

SZULC, Tad. **Chopin em Paris**. Tradução Betina Von Staa. Rio de Janeiro: Record, 1999.

NOTAS

1 Segundo manuscrito da própria Langer (c. 1959 *apud* DRYDEN, 2002, p. 193): “Meu trabalho partiu de problemas semânticos. O treinamento em lógica e em música, com uma inclinação natural para a poesia, convenceu-me de que as atividades discursiva e artística eram expressivas de ideias, mas tornou patente o contraste entre dois modos de expressão.”

2 Verificamos, em visita à biblioteca do Museu de Imagens do Inconsciente, na qual hoje se encontra a biblioteca particular da Dra. Nise, um volume em inglês de *Filosofia em nova chave*, com marcações da psiquiatra, o que comprova sua leitura do livro.

3 Devemos ressaltar, como outro importante ponto de convergência entre as autoras, a preocupação interdisciplinar que caracteriza os trabalhos de ambas. Por um lado, como veremos ao longo deste artigo, Silveira buscou embasar sua reflexão sobre as imagens produzidas por seus clientes a partir de ampla bibliografia que, como confirma sua biblioteca e as citações presentes em seus livros, incluía a história da arte e da religião; a filosofia e, em especial, a estética; a mitologia; a antropologia cultural. Por outro lado, Langer, interessada na criação e na percepção artística mais como meio de elaboração e apreensão de concepções acerca de nossas experiências que nos juízos estéticos e na questão do belo, constrói sua filosofia da arte dentro de um amplo estudo da mentalidade humana. Assim, o pensamento langeriano contempla rico diálogo entre a filosofia e outras áreas do conhecimento, incluindo também a história da arte e da religião, a mitologia, a antropologia cultural, a psicanálise, a psicologia da *Gestalt* e a biologia, aspecto que se intensifica em sua última obra, a trilogia *Mind* (1967-1982). Tal interdisciplinaridade justifica o interesse de autores de diferentes áreas pela obra de Langer, incluindo psicólogos, psicanalistas e psiquiatras, como atesta o livro *On Not Being Able to Paint* (1950), da psicanalista Marion Milner, que identificou no pensamento langeriano uma fonte para refletir sobre a criatividade psíquica, assim como as atuais pesquisas da psicóloga Margaret Browning e do psicanalista Karl Mätzler, que também vêm recorrendo à filósofa estadunidense para uma melhor compreensão dos conceitos de consciência, sentimento e simbolismo.

4 A expressão, cunhada por Henry James, é empregada por Langer (1957, p. 25, 48, 60, 67) em quatro momentos do livro *Problems of Art*.

5 A distinção entre a expressão e a autoexpressão também se verifica em outro símbolo apresentativo, o rito, no qual ocorre uma “formalização do comportamento manifesto na presença dos objetos sagrados” (LANGER, 1971b, p. 157). Tal formalização faz com que o ato expressivo se afaste da “momentânea compulsão interna” (LANGER, 1971b, p. 157), ou seja, da autoexpressão. O ato formalizado “não é um signo da emoção que transmite, mas um símbolo dela” (LANGER, 1971b, p. 157) e, assim, torna-se *gesto*. Como veremos, as causas para a não identificação entre o gesto ritualístico e a autoexpressão aplicam-se igualmente à arte.

6 Segundo o biógrafo Tad Szulc (1999), Chopin levava muito tempo para compor suas obras e, por conseguinte, seria impraticável que um mesmo estado de espírito o dominasse ao longo de um extenso período de composição. O chamado “Estudo Revolucionário” (*Études*, Op. 10, nº 12) não seria uma exceção. Embora o compositor nunca tenha desmentido “o mito de que seu grande estudo de dois minutos e meio tenha sido originado no ápice do seu trauma emocional devido à rendição de Varsóvia”, tal obra “deve ter levado muito tempo para amadurecer” (SZULC, 1999, p. 21). O fato de que compunha, com frequência, obras cujo caráter contrastava com seu estado de espírito no momento da composição (SZULC, 1999) também entra em choque com a compreensão romântica da arte como “confissão” emocional do artista.

7 “[...] como regra geral, dá-se um significado demasiado restrito à palavra expressão. Geralmente, ele é restringido apenas ao que são chamadas de expressões verbais. Mas existem também expressões não verbais, tais como as da linha, cor e som, e a todas elas deve ser estendida nossa afirmação” (CROCE, 1922, p. 8 *apud* LANGER, 2011, p. 392).

8 Cumpre aqui mencionar que também Cassirer (1979, p. 210), em seu ensaio “The Educational Value of Art”, nega a identificação entre o fazer artístico e “uma mera efusão de sentimentos”. Assim, afirma que “o artista não é o homem que se deixa levar por suas emoções ou que dispõe de uma maior facilidade para a expressão dessas emoções. Ser balançado por emoções significa sentimentalismo e não arte” (CASSIRER, 1979, p. 208). Como prossegue no parágrafo seguinte, “a expressão criativa, e não a expressão isolada, é o caráter fundamental da arte” (CASSIRER, 1979, p. 208). E, por “expressão criativa”, compreende a expressão que se plasma numa forma sensorial, dotada de unidade e de intencionalidade – um ponto discutível e delicado no contexto deste trabalho, no qual examinaremos uma produção destituída de uma

NOTAS

intencionalidade primariamente artística. Curiosamente, tal especificação da expressão na arte surge, no ensaio, da necessidade de refutar a posição de Croce, que, segundo o autor, compreende todo o modo de expressão como artístico. Ao contrário de Langer, Cassirer não parece observar a importante distinção entre os dois modos de se lidar com o sentimento – e, por conseguinte, de expressá-lo – proposta pelo filósofo italiano.

9 “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente.” Primeira estrofe do conhecido poema “Autopsicografia”, do livro *Cancioneiro*, de Fernando Pessoa (1986, p. 98). No poema, que lida com o problema da autoexpressão, parece ressoar algo da posição de Langer: o sentimento experimentado de fato pelo poeta não é extravasado de modo espontâneo, mas “fingido” – ou seja, reelaborado – em versos.

10 Para evitar uma contradição com outros momentos do texto nos quais afirmamos que o sintoma seria capaz de indicar algo de uma situação emocional mais ampla, poderíamos dizer que tal indicação – ou inferência – nunca será equivalente, de acordo com Langer, à significação elaborada, unificada e rica em nuances do símbolo artístico. Nesse sentido, o sentimento simbolicamente articulado não poderia ser inferido, em sua integridade, pelo sintoma.

11 Dentre tais autoexpressões do mundo animal, poderíamos citar a atraente “dança” de um pássaro que *indica* sua prontidão reprodutiva.

12 A distinção entre “princípios de arte” e “princípios de construção” é elaborada por Langer (1957) no capítulo 9 de *Problems of Art*.

13 “Arte incomum” foi o nome dado à seção reservada à exposição das obras do Museu de Imagens do Inconsciente, na “XIV Bienal de São Paulo”, realizada em 1981. Silveira (1981 *apud* MELLO, 2014, p. 212) questiona tal denominação, que, além de efetuar uma discriminação no campo da arte com a qual não concorda, acaba por compreender como comuns “os artistas estabelecidos no mercado”.

14 Silveira costumava utilizar, com frequência, a descrição, elaborada por Antonin Artaud, da conturbada e complexa interioridade dos indivíduos com diagnóstico de esquizofrenia, que atravessariam “estados do ser inumeráveis e cada vez mais perigosos” (ARTAUD *apud* SILVEIRA, 2015, p. 19).

15 É importante destacar que a filósofa teve contato com a obra de Jung. Como explica Langer (2011, 1970) em *Sentimento e forma* e no primeiro volume de *Mind*, o conceito de “semelhança” (*semblance*) por ela empregado para se referir ao caráter virtual das obras de arte é tomado de empréstimo do psiquiatra suíço.

16 A capacidade de distinguir entre o “real” e o “possível” é apresentada por Kant como traço específico do ser humano na *Crítica da faculdade de juízo* (§ 76, 77). Cassirer (1977) incorpora essa conclusão em sua antropologia, que tanto valoriza formas simbólicas como o mito e o rito, inscritas no registro do *possível*. Por sua vez, Langer também adota tal distinção, associando o *real* especialmente ao *signo* e o *possível* ao *símbolo*.