



Ano 3, Vol 5, Número 2, pág. 23-37, Humaitá, AM, Jul-Dez, 2010.

A ETNOARTE, A PSICOLOGIA E OS PARES ANTITÉTICOS

Luisa Stella de Oliveira Coutinho Silva

luisastella@gmail.com

RESUMO: O objetivo deste artigo é demonstrar as atuais concepções na psicanálise sobre a concepção da arte e a coerência dessas abordagens na antropologia com exemplos de algumas tribos, entre elas os povos que vivem ao longo do rio Sepik, os Cadieus do Brasil e os Yonglu, principalmente no que se refere aos conceitos psicológicos de inconsciente e de pares antitéticos.

Palavras-chave: Psicanálise. Inconsciente. Pares antitéticos. Arte. Terapia, Tribos.

ETHNOARTS, PSYCHOLOGY AND THE ANTITHETICAL PAIRS

ABSTRACT: The aim of this article is to demonstrate the psychoanalysis' current conceptions about the conception of art and the coherence of these interpretations in anthropology with examples of some tribes, like the people who live along of the Sepik River, the Cadieus from Brazil and the Yonglu, mainly towards the psychological notions of unconsciousness and the antithetical pairs.

Keywords: Psychoanalysis. Unconsciousness. Antithetical pairs, Art. Therapy, Tribes.

*Bacharel em Direito, estudante de Psicologia da Universidade Federal da Paraíba e mestranda da Universidade de Lisboa

A psicanálise e a arte

Para a psicanálise, que foi sistematizada inicialmente por Sigmund Freud, o sujeito é composto não só de sua consciência – essa capacidade em alerta que possuímos – mas de outras instâncias que na verdade nos conduz de forma predominante. O sujeito, para Freud, é seccionado em três: id, o ego e o superego.

A teoria psicanalítica pressupõe que o inconsciente existe, e que nós, seres humanos, somos portadores de pulsão, não de instinto. Assim, agimos para além do que comanda o mecanismo instintual manifestado pelo desencadeamento de alguma função biológica ou atitude comportamental regidos por parâmetros rígidos e prefixados pelas leis da hereditariedade.

Partindo da experiência das oficinas terapêuticas realizadas pela psicanalista Eugênia Krutzen no Brasil (Universidade Federal da Paraíba), e seguindo a sua teoria, observamos que a experiência dessa pesquisadora juntamente à teoria da arte contemporânea tem produzido enormes efeitos terapêuticos em instituições a partir da estimulação da produção artística.

Nesse contexto, a arte entraria, como observa Oswaldo França Neto (2007) à medida que nos damos conta de que a linguagem não consegue abarcar toda a experiência da vida: sempre sobra um pedaço que fica indefinido, nebuloso. Para alguns é um defeito, a ser sanado com o esforço de sempre dizer o que ficou faltando. Para outros, é o espaço de abertura necessário ao diálogo, o ponto em que se deve esperar, em respeitoso silêncio, pelo encaminhamento dado pelo interlocutor ao que se disse e, somente a partir do que tiver sido apresentado, continuar. E é nesse segundo ponto que situamos e fundamentamos as idéias trazidas a seguir.

A teoria e a experiência num estabelecimento prisional no Brasil

Eugênia Krutzen propõe que as intervenções terapêuticas psicológicas podem ser atingidas através do uso da arte: um contar de história, um passar do pincel sobre uma folha, a pintura, o cantar de uma música... A idéia que

prevalece é que através da arte as instancias psíquicas possam fluir umas sobre as outras, e o sujeito possa movimentar a sua própria pulsão.

A experiência dessa psicanalista revela algumas mudanças em instituições. Seu último projeto, junto ao NAPP (Núcleo de Arte, Psicologia e Psicanálise da Universidade Federal da Paraíba), da qual participamos no ano 2008, depois de um doutorado trabalhando com crianças de rua em risco social, ocorreu num estabelecimento prisional para adolescentes do sexo feminino em cumprimento de alguma medida sócio-educativa.

Nessa Instituição prisional, o movimento psicológico acadêmico foi realizado através da escuta psicológica realizada semanalmente na própria Instituição, sendo escutas terapêuticas individuais dirigidas às pessoas que cuidavam dessas adolescentes, chamados de cuidadores.

Mas como sistematizar através da arte? Como partir da hipótese de que a arte ajudará estes funcionários a dar relevância a momentos rotineiros, colocando em evidência situações que não conseguem ser compartilhadas no “dia-a-dia”, mas que estão carregadas de uma carga emocional que não se desprende do inconsciente do cuidador? Como lidar com a emoção de estar tão próximo de alguém que transgrediu uma lei e que contra sua vontade está presa em um ambiente pequeno, disposta a despejar sua inquietação e contradição no primeiro que passar na sua frente?

Este projeto ofereceu, portanto, o uso da arte através de oficinas terapêuticas como um espaço onde através da música, da literatura, da pintura, enfim, da criação o cuidador é levado a pôr em evidência as situações rotineiras de sua vida na Instituição que não conseguiram um espaço adequado para “vir à tona”.

As oficinas terapêuticas pretendem contribuir para esse desnível, contrastando com o espaço cotidiano do trabalho ou da vida doméstica. Não se trata de buscar o belo ou a essência metafísica de uma composição, mas de valorizar um tipo de desnível interior/exterior, que a pessoa já traz, ao chegar na forma de queixa. A oficina, então, favorece novas traduções, melhores formulações, até um “ponto de basta”, onde a pessoa faz questão de assinar embaixo: faz-se um ato em forma de arte. (KRUTZEN, 2008, p. 27).

Para tanto, seguimos os quatro passos teóricos elencados por Krutzen (2008): estabelecer um vínculo transferencial, buscar um canal expressivo, construir um objeto, e ademais, colocar a construção em conjunto em evidência, numa exposição.

O vínculo transferencial foi desenvolvido primeiramente com um cuidador da Instituição, ao invés do trabalho direto com as adolescentes, como já explicado. Deste feito, pretendemos atingir também às menores infratoras da forma menos invasiva. Como canal expressivo, lemos nas reuniões semanais contos e em seguidas as cuidadoras foram convidadas a contar suas próprias histórias, comentar as leituras, evidenciar palavras, imagens e cores, formando o seu próprio objeto.

Outros autores foram usados como referências, como Jean Florence (1996), que nos deu bastante sustentação ética ao utilizarmos a pesquisa participante e os processos de verdade do filósofo francês Alain Badiou (1995); Purificacion Barcia Gomes (2000) e suas análises do texto de Scherazade e Freud, com sua teoria sobre o inconsciente. Mas, de forma pragmática, tem-se recorrido à teoria desenvolvida pela supervisora do grupo. A abordagem, dessa forma, parte do pressuposto de que o inconsciente existe e que a arte, neste momento terapêutico, não é educação, nem muito menos passatempo, mas é um espaço para a presença do impossível, daquilo inexprimível no nosso cotidiano.

Dessa forma, o analista toma o discurso da arte como seu. *A “arte” a que nos referimos consiste no campo de articulação entre esse “exterior” histórico e o interior, íntimo mas passível de ser compartilhada.* (KRUTZEN, 2008, p. 13)

Krutzen cita Mannoni, com base nas suas descrições de oficinas literárias. Nas palavras dela, Mannoni

descreve esse aspecto visceral das oficinas, propondo que esse movimento engendra uma imagem, e que é inevitável que o “eu” se posicione eticamente, cenicamente, frente a essa imagem de si, do “outro” que permite diferenciação e identificação simultaneamente. “O que o conto diz, faz surgir uma imagem que em seguida desaparece, deixando um vestígio no corpo. (KRUTZEN, 2008, p. 31)

O que as escutas proporcionavam eram a criação de um relato próprio de cada pessoa ali escutada e a estimulação da criação de uma própria história, um próprio conto, um quadro, uma música que expressasse um estado psíquico que não poderia ser exposto de outra forma, ou seja, que evidenciasse a expressão do Sujeito.

O trabalho é coerente com o que Lacan (1978) escreve em seus Escritos, pois demonstra que a linguagem não é um conjunto de vocábulos organizados para viabilizar a comunicação entre as pessoas. Muito pelo contrário, a linguagem tem outras funções além da comunicação. E uma delas é possibilitar o surgimento do Sujeito, esse fenômeno que apenas os seres humanos parecem reconhecer.

Corroborando as idéias destacadas por esse grupo, salientamos aqui o trabalho de outros pesquisadores sobre arte e psicologia. Nise da Silveira fundou no Brasil o Museu de Imagens do Inconsciente no Rio de Janeiro, onde reuniu as obras criadas de pacientes nos ateliês de pintura e de modelagem da Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Pedro II, a fim de oferecer a pesquisadores condições para o estudo de imagens e símbolos e para o acompanhamento da evolução de casos clínicos através da produção plástica espontânea.

O museu foi inaugurado em 1952 e continua em atividade até hoje. Desde julho de 1968 funciona como atividade do Museu um Grupo de Estudos que tem por principal objetivo o acompanhamento do processo psicótico através de imagens apresentadas em exposições. Este Grupo tem caráter marcadamente interdisciplinar, o que permite troca constante entre experiência clínica, conhecimentos teóricos de psicologia e psiquiatria, antropologia cultural, história, arte e educação.

Nise da Silveira ao coletar os trabalhos de seus pacientes percebeu que as imagens produzidas pelos pacientes esquizofrênicos insistentemente eram imagens circulares. Ela escreveu ao psiquiatra Carl Gustav Jung, que concordou que aquelas imagens eram mandalas. Jung chegou a comentar algumas destas mandalas no II Congresso Internacional de Psiquiatria, em Zurique.

Para Jung (2007), as mandalas representam tentativas muito ousadas de ver e reunir opostos aparentemente irreconciliáveis e de vencer divisões que pareciam intransponíveis. Jung afirma esta tentativa tem como objeto o *si mesmo* em oposição ao conceito de *Eu*. Este último é o ponto de referência da consciência, enquanto o si mesmo inclui a totalidade da psique de um modo geral, incluindo o consciente e o inconsciente.

As mandalas analisadas por Jung são separadas em as mandalas culturais e as individuais. Estas são produzidas espontaneamente pelo inconsciente numa tentativa de conscientizá-lo. De sua observação empírica, e Jung escreveu que as mandalas podem ser empiricamente comprováveis, pois surgem preferencialmente após um estado de desorientação, pânico ou caos psíquico. Assim, sua meta é a transformação da confusão em uma ordem, sem que tal intenção seja sempre consciente. Da análise empírica, Jung selecionou algumas mandalas feitas por seus pacientes na sua obra *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*.

Há de se observar que a concepção junguiana, fundadora da psicologia analítica, é diferente da concepção freudiana e lacaniana (1). Entretanto, todas essas teorias conduzem a exploração da prática artística como um processo terapêutico – a arte seria utilizada para além do efeito estético, expressando a forma psicológica da própria organização do sujeito.

O que ademais enfatizamos na teoria de Jung foram suas viagens pela África e Ásia. Jung fez várias jornadas através de tribos ainda não tocadas pelo sistema europeu de ver e pensar o mundo. O objetivo era observar as diferenças, inclusive da produção artística, dessa arte ainda não tocada pelo “branco colonizador”. No fim de sua vida, Jung de tão impressionado construiu

uma torre na Basiléia, na Suíça, onde tentava reconstruir esse estado primeiro do homem: a casa não tinha água encanada, luz elétrica ou fogões modernos. Nesse lugar, Jung se sentia a vontade de projetar seus vitrais e seus monumentos em pedra à vontade. Para ele, esse contato puro consigo mesmo revelaria com mais clareza aspectos do inconsciente coletivo que mudariam conforme as imagens de uma cultura que são os conteúdos dessas imagens latentes estruturais.

Esses teóricos estão de acordo com o movimento contemporâneo na arte, teoria utilizada por Krutzen, principalmente o que prega Marcel Duchamps, no século XX, e seu *ready-made*, que conseguiu fama e notoriedade ao tomar qualquer objeto e por seu nome nele (GOMBRICH, 1995). Com isso, os objetos eram escolhidos, os mais diversos, e elevados a categoria de arte. Como, por exemplo, o famoso urinol assinado com seu pseudônimo R. Mutt, que se encontra hoje no *Centre Pompidou*, em Paris.

Essa nova concepção, ligada ao surrealismo e ao dadaísmo, inaugurou através da arte contemporânea uma nova perspectiva da estética, que ao mesmo tempo incentiva a autoria. Por isso, o NAPP encontrou nessa teoria uma base. Ao mesmo tempo, o movimento tornou-se importante ao rever o conceito de belo, permitindo uma leitura diferente da produção artística das tribos que a seguir serão estudadas.

Assim, a seguir, pretendemos enfatizar um dos aspectos na teoria psicanalítica que depois serão coerentes com os exemplos encontrados na etnoarte por diversos antropólogos.

(1) Destacamos aqui a importância de fazer diferença, principalmente, entre o inconsciente em Freud e em Jung.

Os pares antitéticos: mais evidências psicológicas da expressão artística

Freud observou que os pares opostos têm uma grande expressividade na arte. Ele foi um grande colecionador de peças arqueológicas, nas quais insistia na representação das oposições existentes nessas imagens mitológicas. Mas o que o sistematizador do inconsciente demonstrou foi que essas figuras que

representavam seus opostos possuíam a idéia do conflito psíquico e da divisão, fundadora do sujeito, entre consciente e inconsciente.

Esse conceito de oposição foi exposto na obra freudiana como os pares antitéticos (*Gegensatzpaar*). De fato, esse conceito perpassa toda a obra freudiana em diversos espaços, em definições como a representação pelo oposto, o estranho, a denegação e a bissexualidade – mas que se inscrevem na idéia de dualismo fundamental, que traduz o conflito psíquico.

É exatamente no criticado artigo “A significação antitética das palavras primitivas” que Freud (1970) abordou os pares antitéticos sob o prisma principal da linguagem. Inscrição essa que depois, amadurecida por Lacan, vai conotar a própria inscrição do inconsciente, pois posteriormente a Freud, Lacan introduz na teoria psicanalítica a ênfase à pesquisa da estrutura da linguagem.

Nesse artigo, Freud demonstra a congruência existente entre o trabalho do sonho e a língua egípcia arcaica, a partir de um artigo dos Ensaaios filológicos de Karl Abel. Se nos sonhos os opostos são ignorados, Freud (1970, p. 92) ressalta que

os sonhos tomam (...) a liberdade de representar qualquer elemento pelo seu contrário de desejo; não há, assim, maneira de decidir, num primeiro relance, se determinado elemento que se apresenta por seu contrário está presente nos pensamentos do sonho como positivo ou negativo.

O que chama atenção no artigo de Freud é a revelação da existência na língua egípcia de palavras com duas significações, uma das quais é o oposto da outra. Karl Abel observou existir na cultura egípcia havia um grande número de palavras que designavam ao mesmo tempo uma coisa e seu oposto. E não só a língua egípcia possui tal propriedade, mas no sânscrito, no árabe e no latim: as oposições são expressas com a mesma palavra.

Freud também colheu nas línguas modernas exemplos dessa antítese: *Boden*, em alemão, significa ao mesmo tempo a parte mais alta e a parte mais baixa da casa; *altus*, em latim, designa o alto e o profundo. Ele diz:

Do Apêndice de Exemplos de Significações Antitéticas Egípcias, Indo-Germânicas e Árabes, selecionei alguns exemplos que podem impressionar mesmo aqueles de nós que não somos especialistas em filologia. Em latim ‘altus’ significa ‘alto’ e ‘profundo’; ‘sacer’, ‘sagrado’ e ‘maldito’; aqui, por conseguinte, temos a antítese completa de significação sem qualquer modificação do som da palavra. A alteração fonética para distinguir os contrários se ilustra por exemplos como ‘clamare’ (‘gritar’)... ‘clam’ (‘suavemente’, ‘secretamente’); ‘siccus’ (‘seco’) – ‘succus’ (‘sucó’). Em alemão ‘Boden’ (‘sótão’ ou ‘solo’) ainda significa o mais alto bem como o mais baixo da casa. Nosso ‘böse’ (‘mau’ em alemão) se casa com a palavra ‘bass’ (‘melhor’ em alemão); em saxão antigo ‘bat’ (‘bom’) corresponde ao inglês ‘bad’ (‘mau’) e o inglês ‘to lock’ (‘fechar’) ao alemão ‘Lücke’, ‘Loch’ (‘vazio’, ‘buraco’). Podemos comparar o alemão ‘kleben’ (‘espetar’) com o inglês ‘to cleave’ (no sentido de ‘cindir’); as palavras alemãs ‘stumm’ (‘mudo’) com ‘Stimme’ (‘voz’), e assim por diante. Desse modo, mesmo a derivação etimológica bastante risível de *lucus* a *non lucendo* teria em si algum sentido.

Em seu ensaio sobre ‘A Origem da Linguagem’, Abel (1885) chama a atenção para traços outros de antigas dificuldades do pensar. Mesmo hoje o homem inglês para exprimir ‘ohne’ (‘sem’ em alemão) diz ‘without’ (‘mitohne isto é “com-sem” em alemão) e o prussiano oriental faz o mesmo. A própria palavra ‘with’ (‘com’ em inglês), que hoje corresponde ao ‘mit’ (‘com’ em alemão) originariamente significava ‘without’ (‘sem’ em inglês) e ao mesmo tempo ‘with’ como se pode reconhecer em ‘withdraw’ (‘retirar’ em inglês) e ‘withhold’ (‘reter’ em inglês). A mesma transformação pode ser vista em ‘wider’ (‘contra’ em alemão) e ‘wieder’ (‘junto com’ em alemão).

Figuras da retórica: ironia, metáfora e metonímia.

Coutinho Jorge (2002) muito enfatiza a oposição na ironia. Ao usar uma palavra com o sentido de seu antônimo, o significante da teoria lacaniana é muito bem demonstrado. O próprio Lacan se impressionou sobre como é que a nossa linguagem assume seu clímax quando expressa pelo seu oposto?

Esse é o poder da ironia: ela manifesta a possibilidade que é inerente a todo significante de produção da significação antitética. A ironia é exemplar para demonstrar o sujeito do inconsciente. Como por exemplo, a duplicação do mesmo significante quando dizemos *existem poetas e poetas...* Uma das hipóteses para essa utilização colocada pelo autor citado é de que a necessidade

de atrair o sexual teria feito os sons iniciais da linguagem destinados originalmente à comunicação e à atração do parceiro sexual.

Para além do artigo de Freud, Jorge (2002) diz que o problema da significação antitética das palavras não se reduz às línguas antigas. Ele surge no dia-a-dia por meio da linguagem corriqueira, na fala, na ironia e comparece em inúmeras palavras e expressões das línguas vivas. No Brasil, fala-se em *fazer miséria* para expressar o triunfo; ou usamos algo *bárbaro* para designar admiração; *é-se doente* por algo pelo qual estamos apaixonados; quando queremos dizer que alguém é um grande perito dizemos que ele *destrói* um instrumento ou um esporte; algum evento pode *estourar* quando produz sucesso; alguém pode ser considerado *besta* quando é bruto ou quando sua postura é extremamente refinada...

Nas artes visuais, podemos citar a obra de René Magritte, que sempre pintou contrários. A sua tela *O império da Luz*, pintada em 1954, causa um enorme estranhamento, inicialmente, porque nela se fundem na mesma cena o céu azul de um dia ensolarado e a penumbra da casa diante do lago à noite. Também podemos perceber porque tantas pessoas se queixem de uma nostalgia no entardecer: a hora da divisão, pois não se é dia nem noite nesse momento.

Desta feita, mostramos como os opostos têm respaldo na vida de qualquer sujeito – todos estamos sujeitos a atingir com mais força um significado pelo uso de seu oposto, e isso nos toca. Demonstrando isso na psicologia, passemos agora para os exemplos que a antropologia nos fornece para o uso desses opostos na arte produzida em algumas tribos, sem contato direto com o pensamento ocidental, e como essas manifestações sociais artísticas podem ser coerentes com o que foi observado pelo NAPP nas suas experiências no Brasil, ou seja, que a arte contribui para a coesão social e pode ser o espaço para aquilo que não consegue ser expresso de outra forma, principalmente por palavras.

Os exemplos antropológicos

Claude Lévi-Strauss ao estudar os Cadieus do Brasil na sua obra *Tristes Trópicos*, dos quais os Mbaíá-Guaicurus são os últimos representantes, notou que essa sociedade é constituída socialmente por castas. Os nobres ao depilar toda a pele do rosto, desenhavam sobre si figuras representativas de brasões. Entretanto, hoje em dia esses indígenas só se pintam por prazer.

Da análise da etnoarte desse povo, Levi-Strauss percebeu a presença imponente de motivos opostos nesses desenhos. Nessa tribo, as diferenças dos opostos começam logo pelo gênero: as mulheres são pintoras e os homens escultores. Os homens modelam na madeira dura e azulada modelos de santos e decoram em relevo chifres de Zebu que servem de copos com figuras de homens, avestruzes e cavalos. As mulheres, por sua vez, dedicam-se a decoração de cerâmica, das peles e das pinturas corporais. Assim o trabalho é marcado já por um dualismo, que perpassa vários planos.

Notemos que o trabalho é todo improvisado, sem esboço, ponto de referência ou modelo, dando forma livre ao espaço inconsciente. Do dualismo presente nos gêneros, ele pode observar que essa estratificação refletia a seguinte sistematização correspondente: enquanto as mulheres são pintoras, tratam da arte não representativa, do angular geométrico, da tradição, da superfície, da assimetria e do fundo, os homens são escultores, tratam do estilo representativo e naturalista, curvilíneo e livre, da invenção, linearidade, simetria e figura.

Os desenhos respeitam muito um princípio de simetria e assimetria, simultaneamente empregados – traduz-se pelas formas opostas em si, raramente partidos ou cortados, mas sempre condensando opostos em si numa mesma arte.

Essa dicotomia também é observada por Forge (1973) nos povos que vivem ao longo do rio sepik. A dicotomia se traduz na arte abstrata e figurativa observadas pelo autor através da análise de dez pinturas. Entretanto, a dicotomia vista nas pinturas entre o representacional e o abstrato é significativa: para identificar a representação não é só saber o que a pintura

significa – isso é só um elemento na complexa teia de significados que deve ser encontrada nas relações das partes que o compõe. A ambigüidade que essa arte envolve é um sistema que faz parte da comunicação – como a ambigüidade da poesia, não é uma falta de clareza. Essa ambigüidade expressa num mesmo objeto sintetiza categorias opostas numa mesma obra de arte.

Esse antropólogo ao estudar a arte sepik pelos povos Iatmul e Abelam, indicou a utilização da arte nos rituais religiosos. A pintura entre eles é uma atividade sagrada. A produção artística varia conforme uma série de elementos, geralmente, sentimentos associados com o ritual, segredo e poder manipulado para fazer efeitos comunicativos – o impacto do efeito estético. Por fim, Forge defende que esse estilo na arte sepik é um sistema essencial de comunicação. E que esse sistema que existe é operável porque não é verbalizado.

Também há aqui, como nos cadieus do Brasil, uma divisão de gênero: a única atividade artística permitida às mulheres abelam é decorar bolsas feitas de corda e também o *nyan wut*. Geertz (1999, p. 151) ao discutir a concepção “arte” também estudou a arte abelam e percebeu essa diferenciação de gênero. Ele diz:

O interesse pela distinção entre a criatividade feminina, que os abelam consideram pré-cultural, um produto da própria biologia feminina, e, portanto, primário sobre a criatividade masculina, que consideram cultural, dependente do acesso que os homens tenham a poderes sobrenaturais através dos ritos, e, portanto, derivado, permeia toda a cultura abelam.

O que Geertz enfatiza no seu livro é que uma arte está necessariamente ligada a sua cultura, que faz parte de um sistema geral de formas simbólicas. Uma teoria da arte seria uma teoria da cultura também, repleta de sinais dessa própria sociedade.

A cultura Yolngu também expressa em seus rituais a antítese sintetizada na arte através do processo ritual. Coote & Shelton (1994) ao estudar esse povo aborígine australiano detectaram que os rituais iniciam-se por um momento chamado de escuro (*dull*) que se transforma no processo espiritual até o

brilhante. A estética das pinturas Yolngu faz parte de uma estética mais geral associada ao ritual e simbolismo Yolngu no qual o claro, o brilhoso, contrasta com o escuro, relacionado com o *wangarr*, o passado ancestral.

Tão forte é esse movimento de passagem dos contrastes que na música também há representação. Nas canções Yolngu é possível identificar uma estrutura progressiva que vai da expressão nebulosa ao claro e brilhante.

Conclusão

No artigo de Julia Rothenberg (2008) para a revista francesa *Ethnologie française*, a autora discute o papel do etnólogo no mundo da arte, assim como o do sociólogo e do etnógrafo. Entretanto, nada aborda sobre o papel do psicólogo e as artes. O interessante do artigo é a posição assumida pela autora sobre a arte como um importante meio de significados sociais. O que aqui desenvolvemos é o sentido desse significado para a psique das pessoas, a arte como um apoio psicológico, próprio de cada cultura.

A experiência artística comprova que o desenho, a pintura, a escrita não só constituem excelentes meios de pesquisa, mas igualmente são instrumentos da maior importância terapêutica. As imagens do inconsciente objetivadas na pintura, tornam-se passivas de certa forma de trato, mesmo sem que haja nítida tomada de consciência de suas significações profundas.

Retendo sobre um plano fragmentos do drama que está vivenciando desordenadamente, o indivíduo despotencializará figuras ameaçadoras, conseguirá desidentificar-se de imagens que o aprisionavam. Estes são fenômenos que poderão acontecer num processo de autocura, demonstrando mais uma atuação da arte no mundo.

Se nesse plano psicológico podemos perceber essas mudanças no sujeito, observamos a coerência com o que o poder que a arte tem de produzir uma coesão grupal e da necessidade existente de, principalmente, nos rituais aparecer uma identificação do grupo, da tribo sempre usando uma máscara, uma pintura, ou até mesmo um ritual que consiste na própria produção de uma tela.

A antitética encontrada na psicologia reflete a necessidade humana de sintetizar os opostos que nos aflige ou nos questiona. Produzir arte é a maneira

evidente que essas culturas tribais demonstraram exibir para conciliar esses opostos.

Referências

BADIOU, A. **Ética: um estudo sobre a consciência do mal**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

COOTE, Jeremy & SHELTON, Anthony (Eds.) From dull to brilliant: the aesthetics of spiritual power among the Yolngu. In: *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

FLORENCE, J. **Arte e terapia: ligações perigosas?** Bruxelas, Université St. Louis, 1996. Tradução de Eugênia Correia Krutzen com autorização do autor.

FORGE, Anthony. **Style and Meaning in Sepik Art**. In *primitive art & Society*. London e New York: Oxford University Press, 1973.

FRANÇA NETO, Oswaldo. **Três tipos de organização do pensamento**. In: *Freud e a sublimação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007

FREUD, S. A significação antitética das palavras primitivas. In: *Obras completas*, Vol. XI: **Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos**. 1970.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

GOMBRICH, Ernst. **The story of art**. London: Phaidon Press Limited, 1995.

GOMES, P. B. **O método terapêutico de Sherazade**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**, v. 1: as bases conceituais. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

KRUTZEN, E. **Oficinas terapêuticas: na interface arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: t.mais.oito, 2008.



LACAN, J. **Escritos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ROTHENBERG, Julia. **Art worlds and their ethnographers**. In: Ethnologie Française: L'art au travail. 2008/I – Janvier. Revue trimestrielle.

STRAUSS, Claude-Levi. **Tristes Trópicos**. Lisboa: Edições 70, 2000.

Recebido em 4/6/2010.

Aceito em 7/7/2010.

