

A interdisciplinaridade entre psicologia analítica e as artes plásticas de Frida Kahlo e Pablo Picasso



<https://doi.org/10.56238/interdiinovationscresce-082>

Andréa Hammini Pires da Silva Avila Franquetto

Universidade Estadual do Norte Fluminense /Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem, Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: andreakhadijja@gmail.com

Carla Barcelos Nogueira Soares

Universidade Estadual do Norte Fluminense /Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem, Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: carla10soares@gmail.com

Verusca Moss Simões dos Reis

Universidade Estadual do Norte Fluminense /Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem, Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: verusca.reis@gmail.com

RESUMO

O presente artigo analisa a arte pictórica “O Hospital Henry Ford ou Cama Voadora” (1932) de Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderon (1907-1954), e a tela “Guernica” de Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), tendo por base o conceito de arquétipo do Psiquiatra suíço Carl Gustav Jung. Tendo como pano de fundo a leitura dos signos sob a perspectiva da teoria Peirceana, consideramos que os arquétipos da vida e da morte são retratados nas duas obras de arte e, além disso, há um viés de subjetividade em que cada artista expressa algo que é comum a todos os seres humanos (arquétipos) transpassando, assim, implicitamente, a dor coletiva e individual através das imagens. Pretende-se, ainda, trabalhar a interdisciplinaridade entre a psicologia profunda (Analítica) e as artes plásticas.

Palavras-chave: Arquétipos, Símbolos, Artes plásticas, Interdisciplinaridade.

1 INTRODUÇÃO

Nosso desejo neste artigo é trabalharmos com as confluências nas áreas ditas ciências do conhecimento, representadas pela semiótica, as artes plásticas e a psicologia profunda em especial a teoria dos arquétipos. Analisaremos um conjunto de imagens primordiais, dentre elas, os arquétipos: Morte, Vida, Guerra e Mãe. O embasamento teórico junguiano permitir-nos-á dialogar com estas imagens e suas simbologias. Pretende-se analisar o quadro “O Hospital Henry Ford”, ou “Cama Voadora” (1932) de Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderon(1907-1954) e a tela “Guernica” de Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) a fim de discorrer sobre o campo da teoria geral da Semiótica fundamentando a leitura da linguagem não verbal presente nas telas nos três sujeitos da semiose de Peirce: signo, objeto e interpretação para instituir uma interdisciplinaridade entre a Psicologia Analítica e as Artes Plásticas. Para tal, faremos uma leitura dos conceitos arquetípicos e suas manifestações através das telas de Frida Kahlo e Pablo Picasso com a contribuição da teoria de Peirce no que tange à análise dos signos e símbolos.



2 A GÊNESE DE PEIRCE NA COMPREENSÃO DOS FENÔMENOS

Aos 12 anos, Charles Sanders Peirce (1839-1914) inicia seu estudo sobre lógica. Anos mais tarde, estudou as cartas de Schiller e depois passou a estudar Kant. Conhecia os gregos, os empiristas ingleses, a lógica escolástica e todos os idealistas. Aos 28 anos já havia publicado trabalhos importantes, porém o que marcou sua obra futura foi Sobre uma nova lista das categorias. Além disso, durante sua vida foi matemático, físico, astrônomo e realizou contribuições importantes no campo da Geodésia, Metrologia e Espectroscopia. Era considerado, também, estudioso tanto da Biologia quanto da Geologia. No entanto, ele não se empenhou apenas em ciências exatas e naturais, pois se interessou pela Linguística, Filologia e História. Também teve enormes contribuições na área da Psicologia, se tornando o primeiro psicólogo experimental dos EUA.

Peirce era um cientista e, acima de tudo, um lógico. Contudo o percurso de Peirce para a Semiótica iniciou cedo. Ele afirmou:

... desde o dia em que, na idade de 12 ou 13 anos, eu peguei, no quarto de meu irmão mais velho, uma cópia da Lógica de Whateley e perguntei ao meu irmão o que era Lógica, ao receber uma resposta simples, joguei-me no assoalho e me enterrei no livro. Desde então, nunca estive em meus poderes estudar qualquer coisa — matemática, ética, metafísica, anatomia, termodinâmica, ótica, gravitação, astronomia, psicologia, fonética, economia, a história da ciência, jogo de cartas, homens e mulheres, vinho, metrologia, exceto como um estudo de Semiótica.

(Santaella, pag. 4, 1998)

Enfatiza-se que foi dialogando com 25 séculos de tradição filosófica ocidental, ou seja, um dialogismo com um gigantesco corpo teórico que emergiu gradativamente a sua teoria lógica, filosófica e científica da linguagem, isto é, a Semiótica. Seus estudos levaram ao que ele chamou de Categorias do Pensamento e da Natureza, ou Categorias Universais do Signo ele chega a essas categorias através da análise e do atento exame do modo como as coisas aparecem à consciência.

A Semiótica somente se tornou conhecida como ciência dos signos, da significação e da cultura no século XX. É importante ressaltar que há diversas correntes da semiótica moderna, porém o embasamento teórico, para este artigo, está presente nos conceitos semióticos de Peirce (1839-1914).

Para Santaella (2002), a Semiótica concede as fundações para as três ciências normativas: estética, ética e lógica, e estas por sua vez, viabilizam as fundações para a metafísica. Ainda, segundo o mesmo autor:

A semiótica peirciana é uma teoria sgnica do conhecimento, que desenha, num diagrama lógico, planta de uma nova fundação para se repensar as eternas e imemoriais interrogações acerca da realidade e da verdade.

(Santaella, pag.90, 2000)

Ao analisar as relações entre uma coisa e seu significado, usa-se como fundamento teórico a Semiótica que é de origem grega *semeion* cujo significado é signo. Seu objetivo é estudar os diversos



fenômenos, palavra derivada do grego Phaneron, tudo aquilo, qualquer coisa que aparece à percepção e à mente, gerando significações distintas, de acordo com cada momento histórico e social, ligados a todas as formas de expressão, enquanto linguagem.

Apresentar as categorias formais e universais na maneira como os fenômenos são apreendidos pela mente é a função da fenomenologia que se divide, conforme Santaella (1983) em três categorias:

- Primeiridade – trata-se de uma consciência imediata cuja qualidade é a impressão (sentimento) in totum, indivisível, não analisável, inocente e frágil.
- Secundidade – é a consciência de existir e sentir a ação de fatores externos contra à nossa vontade, havendo uma mediação interpretativa entre nós e os fenômenos, então as formas marcantes, concretas e materiais de dizer o mundo são ação, reação e interação dialógica do homem com sua historicidade.
- Terceiridade – é a relação triádica que existe entre o signo, seu objeto e o pensamento interpretante, correspondendo, assim, à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo (Santaella 1983).

Para Santaella (1983), é no homem, e pelo homem, que se dá o processo de alteração dos sinais (qualquer estímulo obtido pelos objetos no mundo) em signos ou linguagens que são produtos da consciência. Um signo representa, de certa maneira, seu objeto, contudo o objeto do signo nem sempre é o que conhecemos como “coisa” palpável, podendo ser um evento, uma ocorrência, uma abstração.

É um equívoco pensar simploriamente que o signo necessariamente representa algo para alguém, porque para Peirce, conforme Santaella:

Qualquer coisa de qualquer espécie, imaginada, sonhada, sentida, experimentada, pensada, desejada... pode ser um signo desde que esta “coisa” seja interpretada em função de um fundamento que lhe é próprio, como estando no lugar de qualquer outra coisa.
(Santaella, pag.90, 2000)

Vale ressaltar que existem signos que são universais e aculturais, pois em qualquer lugar do mundo consegue-se fazer a mesma leitura. Ao pintar as telas, os artistas estão a serviço do inconsciente pessoal e coletivo que através dos signos expressam sentimentos universais. Na psicologia analítica, a escolha de um signo/imagem arquetípica se dá por meio de emoções que cada artista possui no momento da criação.

3 CARL GUSTAV JUNG E O PRINCÍPIO QUE NOS UNE

O psiquiatra Carl Gustav Jung (1875-1961) nasceu em Kesswil, na Suíça, interessou-se por biologia, zoologia, paleontologia e arqueologia, porém aprofundou seu conhecimento em fenômenos psíquicos na Universidade de Medicina da Basileia onde se matriculou em 1895. O curso de psiquiatria foi concluído em 1900. No decorrer de seu desenvolvimento acadêmico, inicia seu trabalho como assistente do psiquiatra Eugen Bleuler, na Clínica Bugholzli, em Zurique. No início de sua carreira, montou um laboratório experimental onde criou o inusitado teste de associação de palavras/associação livre, para diagnóstico psiquiátrico. Mais tarde reuniu-se com Freud, Adler, Jones e Stekel no primeiro



Congresso Internacional de Psicanálise. Fundando, em 1910, a Associação Internacional Psicanalítica, da qual Jung foi presidente. Como primeiro presidente da Associação Internacional que reunia os psicanalistas, contestou as ideias de Freud, primeiramente, sobre o conceito de libido, que segundo Freud tem um caráter de natureza sexual, sendo irreduzível a outras formas de energia mental. Porém, Jung a lê de forma mais ampla que a conceituação sexual divergindo, posteriormente, a respeito das teorias do inconsciente. A ruptura de ambos ocorreu devido à publicação do livro do JUNG (1924/1986) “Símbolos da Transformação” no qual ele explicita suas diferenças teóricas com seu mestre.

Na visão junguiana, o conceito de libido, passa a ser uma energia psíquica geral e não apenas de caráter sexual, como Freud a conceitua. A visão da psique e do inconsciente se modifica, pois o inconsciente passa a não ser “uma página em branco” no nascimento ampliando-se e incluindo uma camada constituída de estruturas e imagens comuns a toda a humanidade (os arquétipos) que se manifestam através dos sonhos, mitos, religiões e também dos contos de fadas. Seria um pensamento ingênuo se interpretássemos os sonhos, imagens, fantasias e mitos dentro do campo da lógica analítica e linear, pois utilizaríamos critérios de verdades distintos para defini-los. Caso desejássemos ler os símbolos de forma racional lógica, ocasionaria uma desvalorização destes e perderíamos a sua principal função: ser ponte entre o consciente e o inconsciente.

Jung teve a influência platônica e plotiniana na construção do conceito dos arquétipos. De acordo com esta concepção, existe um universo no qual tudo é permanente e imutável, povoado por ideias originais. Desta maneira, no mundo das percepções sensíveis, tudo é mera reprodução do que existe no plano superior. Desta forma, nos nossos pensamentos, sentimentos, emoções, intuições, sensações e atitudes, está implícito o arquétipo que se expressa através do mundo simbólico, uma vez que constitui sua composição estrutural encoberta à visão humana. Alguns arquétipos adquiriram independência e se ressaltam no âmbito da consciência individual.

Os símbolos arquetípicos são visualizados nos mitos originais, nas diversas religiões, em lendas que pertencem à bagagem cultural coletiva, os quais inscrevem, irrefutavelmente, a consciência e particularmente o plano do inconsciente humano. Para a psicologia junguiana, alguns destes arquétipos: a figura materna, a imagem do pai, a criança, o herói, o divino, entre outros compõem manifestações imateriais que modelam os eventos psíquicos. Na compreensão do jovem analista, Jung, o inconsciente possui uma amplitude muito maior que a consciência, sendo o ego apenas uma pequena parte da psique. Desta forma, a psique é constituída por elementos inconscientes originados de várias fontes iniciando no indivíduo e indo até esferas mais coletivas e impessoais, porque o indivíduo está inserido em uma família a qual faz parte de uma cultura ou etnia que, por sua vez, pertence à espécie humana. Assim, os elementos de experiências inconscientes do indivíduo formam o inconsciente pessoal, aqueles compartilhados com a família ou a etnia, o inconsciente familiar ou étnico e, em última



instância, os elementos inconscientes comuns a todos os indivíduos da espécie humana, o inconsciente coletivo. A concepção ampliada de psique em Jung inclui uma esfera coletiva e transcendente em que ocorrem transformações no conceito de consciência. De acordo com Whitmont,

Postula-se a existência da consciência do ego ou egóica que equivale à consciência no sentido do senso comum e da terminologia tradicional e uma consciência ampliada, relativa à totalidade dos processos inconscientes e arquetípicos. Isso ocorre porque o inconsciente possui uma autonomia em relação ao ego, opera com muitas percepções que nem alcançam a consciência egóica e possui certas estruturas de imagens e comportamentos, os arquétipos, relativos a determinadas situações típicas e que funcionam como uma espécie de sabedoria instintiva e automática (Jung, 1924/1986; Whitmont, 1991).

A consciência é outorgada como menor que o inconsciente, e está inscrita dentro da psique. Os seres humanos possuem uma divisão tênue entre consciente e inconsciente, têm uma realidade externa e objetiva e uma realidade interna e subjetiva, havendo uma dicotomia entre o pensamento analítico que corresponde a um direcionamento para a realidade externa e o pensamento analógico para a realidade interna.

Todo sonho é material simbólico, como uma fábula da existência do sonhador que opera por meio de analogias. O inconsciente se manifesta simbolicamente e o ego tem apenas o recurso simbólico para dialogar com o material inconsciente e assim poder fazer a sua decodificação. Para Jung a desvalorização da linguagem simbólica implica na desvalorização do inconsciente e da realidade subjetiva da psique (Jung, 1927/1985a).

São inúmeras as possibilidades de arquétipos na psique relacionados principalmente a situações corriqueiras da existência humana tais como: nascimento, morte, casamento, doenças, guerras entre tantos outros. Provavelmente, se deram por meio de repetição de gerações após gerações, segundo Jung. O arquétipo não é acessível diretamente, mas somente por suas manifestações: por meio biológico, em padrões de comportamento; e psíquica, em imagens, representações e produções humanas formando um substrato comum à humanidade.

Existe um substrato comum que é denominado inconsciente coletivo, uma vez que a sua existência independe do ego que é individual de cada um. Ele se construiu a partir de repetições de comportamentos semelhantes entre si ao longo das diversas gerações e durante a formação do homo sapiens, constituindo uma estrutura psicológica comum à humanidade. O inconsciente coletivo e os arquétipos seriam os portadores deste repertório comportamental acumulado, entretanto, não são os comportamentos, mas estruturas ou padrões de comportamento. Eles fazem parte da natureza humana universal, independente do tempo e das culturas.

4 PICASSO E FRIDA SEGUNDO A TEORIA DE PEIRCE

A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis,



examinando os modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de sentido como fenômeno de produção de significação e de sentido. Assim, o signo de cada forma de linguagem tenta representar um objeto que é a causa ou determinante do signo. Partindo desta premissa, pode-se verificar que os signos presentes na obra de Picasso representam o caos de uma população que passou por um bombardeio enquanto que na tela de Frida a dor de perder um filho.

É importante ressaltar que esta leitura se dá por meio da categoria definida por Peirce de terceiridade, pois, ao investigar o significado dos signos em cada tela, houve uma relação entre o signo (telas), o objeto (guerra e a perda do filho) e uma interpretação da linguagem presente nas obras, tornando cada signo um símbolo que se manifesta através suas representações, pois Peirce

define símbolo como um signo que se constitui como tal simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e entendido como tal, quer o hábito seja natural ou convencional, e sem se levar em conta os motivos que originalmente governam a sua seleção.
(1958. CP, 2.307)

A concepção de símbolo do autor é semelhante à concepção de thema proposto por Burgersdicus em 1635 em seu estudo sobre a lógica. O thema assim como o símbolo, seria um signo que assim como a palavra associa-se ao seu objeto por uma convenção, por um instinto natural que concebe por um ato intelectual que o concebe como representativo do seu objeto.

Jung identifica os símbolos na psique do homem, desta forma, considera-se uma palavra ou imagem simbólica no instante em que implica algo além de seu significado manifesto e imediato, algo que não pode ser minuciosamente definido ou explicado. Por existirem várias coisas que não podemos compreender, para Jung (1977, p. 21), frequentemente usamos termos simbólicos para representar conceitos que não conseguimos definir completamente. Para exemplificar, podemos citar a utilização de linguagem simbólica e de imagens pelas instituições religiosas.

Percebe-se então que para Jung o mundo simbólico está ligado à psique de cada indivíduo, dando um colorido especial na individualidade de cada um, pois os símbolos para ele não podem estar impressos em um manual que os categorizem, se isso ocorrer não será mais um símbolo e sim um signo. Em se tratando do símbolo sob a ótica de Peirce, verifica-se que ele é representado pelo signo que pode ser interpretado sob três categorias primeiridade, secundidade e terceiridade. Para análise das obras, utilizaremos a interpretação dos símbolos na categoria da terceiridade de Peirce e também a sua utilização à luz da teoria junguiana que os lê como expressões da psique de forma coletiva e singular de cada indivíduo. Assim, teremos dois olhares para as telas dos artistas: um em que o signo consegue expressar a emoção contida em cada tela e outro em que as telas representam o imensurável simbolismo que nunca daremos conta de expressá-los em sua totalidade.



4.1 PICASSO E O MASSACRE HUMANO

O pintor, escultor e desenhista Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), cujo nome de registro era Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Martyr Patricio Clito Ruíz y Picasso, que depois se tornou Picasso por preferir usar apenas o sobrenome de sua mãe durante sua carreira, foi um dos principais artistas plásticos do século XX. Na infância, pintava cenas de touradas. Aos oito anos, pintou a óleo sobre madeira a obra “O Toureiro”. Anos mais tarde, representou sua difícil relação com a mulher pintando a morte da mulher destacada e fútil. Picasso usava o desenho para exprimir seus sentimentos desde cedo. Quando a família mudou-se para Barcelona, na primavera de 1895, a prova de admissão na escola de arte La Lonja foi feita com sucesso. Com catorze anos, Picasso superava as exigências de uma conceituada academia de arte, pois os trabalhos propostos para apresentar no final do mês, ele os apresentara em poucos dias e os trabalhos que fazia colocavam-no na série de conceituados pintores de Barcelona, como Santiago Rusiñol e Isidro Nonell.

As suas obras são divididas em fases as quais representam seu estado de alma, na fase azul (1901 a 1905), Picasso pintou a solidão, a morte e o abandono. Ao se apaixonar por Fernande Olivier, suas pinturas mudaram de azul para rosa. Inaugurando a fase rosa (1905-1906), as cores predominantes são rosa e vermelho e suas obras ganham uma conotação lírica, há presença de acrobatas, dançarinos, arlequins, artistas de circo, o mundo do circo. Em 1907, com o quadro “Lesdemoiselles d’Avignon” inicia o movimento cubista que valorizava as formas geométricas (cones, esferas, cilindros, etc.) ao revelar seu objeto em seus múltiplos ângulos, mudando, significativamente, a arte moderna e, juntamente com o poeta francês Apollinaire, formou um grupo de artista que cultivou técnicas cubistas até o término da Primeira Guerra Mundial em 1918. Cabe mencionar, ainda, em 1968, com 87 anos, produziu em sete meses, uma série de 347 gravuras, retornando a temas como o circo, o teatro, as touradas e o erotismo. Seus 90 anos foram comemorados com uma exposição especial no Museu do Louvre, em Paris. Pablo Picasso faleceu em Notre-Dame-de Vie, em Mougins, na França, no dia 08 de abril de 1973 aos 91 anos de idade, o legado deixado pelo pintor foi cerca de 1.880 pinturas, 1.335 esculturas, 880 cerâmicas e 7.089 desenhos. Ele foi enterrado no castelo de Vauvenargues.

Em 1937, Guernica, uma cidade com aproximadamente dez mil habitantes, foi bombardeada, em uma segunda-feira - 26 de abril -, pelos aviões da Legião Condor (Força Aérea Alemã) durante a Guerra Civil Espanhola. Naquela tarde, as ruas estavam lotadas de crianças, mulheres e, na praça principal, acontecia uma feira, onde os agricultores dos arredores vendiam os frutos de seu trabalho. A frota de aviões disparou sobre a localidade bombas de 500 quilos para baixo, em um número de projéteis incendiários de alumínio de um quilo de peso, que se calculou em mais de 3000. Para intensificar o massacre, os "caças" voltaram rasantes para o meio da população para metralhar aqueles elementos que se refugiavam nos campos. O resultado deste ato foi a devastação total da cidade, salvo



a histórica Casa de Juntas, com seus ricos arquivos da raça basca e onde se reunia o parlamento basco e a famosa árvore de Guernica, um tronco seco de cerca de 600 anos.

O arquétipo da dor coletiva deste mortífero incidente foi retratado por Pablo Picasso em sua tela intitulada “Guernica” que através de nove figuras o pintor agrupa os principais símbolos deixados pela guerra.

Para adentrarmos na leitura dos signos segundo a teoria peirciana e interpretá-los com embasamento na psicologia analítica junguiana, vamos, primeiramente, apresentar a tela de Guernica de Pablo Picasso construída em 1937 e, posteriormente, a obra Henry Ford Hospital (La cama voando) (A cama voando) pintada em 1932.

Fig. 1. Guernica (mede 349,3cm x 776,6cm)



Como Peirce considerava toda e qualquer produção humana como sendo uma questão de Semiótica, pode-se afirmar que a tela está repleta de signos que simbolizam o horror do bombardeio. Assim, a tela é o signo cujo objeto é a guerra e a representação do objeto gera efeitos interpretativos nos seus leitores. Tais efeitos são o interpretante, logo os leitores só tem acesso ao objeto do signo, o que a tela representa, através da mediação do signo (Santaella 2002). Para iniciar a leitura da tela, faz-se necessário verificar como os fenômenos aparecem à consciência, ou seja, os modos de operação do pensamento-signo que se processam na mente segundo as categorias peircianas. Observa-se que, em primeiridade, há figuras como cabeças de pessoas e animais, pontos de luz e escuridão; em secundidade, pode-se fazer uma analogia das figuras com o fato externo (bombardeio em Guernica) como forma que interpretação do fenômeno criando uma interação dialógica do inconsciente do artista com aquele momento histórico. Na categoria terceiridade, temos a percepção interpretativa entre a consciência e o que é percebido (bombardeio) que, através de uma mediação sígnica (figuras), o artista representou a sua interpretação da realidade por meio de sua obra pictórica a fim de que os leitores da tela, principalmente os que promoveram o bombardeio, possam compreender seus efeitos devastadores.



As figuras encontram-se decompostas geometricamente com elementos surrealistas, uma vez que parece expor as impressões psíquicas do autor sobre o bombardeio, as imagens remetem à valorização do inconsciente, pois demonstra o conflito entre o que foi vivido e o que foi pensado sobre as consequências do massacre, tornando as imagens sem ordenação lógica. A pintura surrealista procura ultrapassar o domínio da razão, recorrendo a imagens fantásticas, a justaposições ilógicas, bizarras e irracionais (Leme, pág. 439, 2004). Quanto à técnica está associada ao cubismo que, conforme Cereja apresenta as seguintes características:

há uma estrutura de imagens múltiplas, assim como uma decomposição dos objetos representados em diferentes planos geométricos e ângulos retos, com espaços múltiplos e descontínuos, que se interceptam e se sucedem, de tal forma que o espectador, com o seu olhar, possa remontá-los e ter uma visão do todo, de face e de perfil como se tivesse dado uma volta em torno deles.
(Cereja, pag 371, 2003)

Apesar de não estampar os sofrimentos dos habitantes de modo individual - observa-se que o mural não apresenta multidão – há nove figuras que resumidamente, representam a dor coletiva e que transpassam o resultado do ataque, cada imagem num papel diferente e claramente distinto das demais que se expõe da seguinte forma: quatro mulheres, uma criança, uma estátua de um soldado, um touro, um cavalo e um pássaro.

Para a leitura e análise do processo empírico dos signos da tela sob a categoria da terceiridade de Peirce, pondera-se que as cores intensificam o sentimento dramático do bombardeio: o preto representa a morte e a cor cinza, depressão, apatia, o não por vir, medo, solidão, ou seja, o vazio humano. O cavalo e o touro, dois dos elementos mais destacados do quadro, representam a cultura da cidade espanhola e a potência da cidade que foi vencida pela guerra. O pássaro elucida a ideia de paz ou totem religioso do Católico Apostólico Romano do Espírito Santo que, no período de guerra, foram demolidos. A figura do soldado representa a fragmentação do humano com todas as suas fraquezas vicissitudes da alma. De modo geral, o número quatro representa a vida, já que, ao construir seus significados, este algarismo liga-se a terra, água, ar e fogo, os quatro elementos vitais para o nosso planeta que foram destruídos naquela região devido ao bombardeio. É interessante expor que, na palavra Deus, há quatro letras, logo, pode-se afirmar que as quatro mulheres representam a vida do ser humano que só pode existir através dela, pois ela é a genitora. Nota-se que o futuro da cidade de Guernica começa a ser questionado pelo pintor, uma vez que, para reconstruir uma nova cidade que, naquele momento estava encoberta pelos escombros, esses elementos são primordiais, pode-se afirmar que o ápice deste questionamento se dá à luz de uma única criança que está morta nos braços da mãe. Assim, o arquétipo da dor está presente em toda tela e esta condolência parece ser representada de forma holística, pois o artista a expressa de modo universal e atemporal ligando a guerra do presente com a falta de perspectiva do futuro.



Como mencionava Bakhtin, quando o autor escreve uma obra, ela não é mais dele, mas de quem a lê. A obra de Picasso tinha esta mesma propriedade, ele foi um dos maiores pintores e foi instrumento do seu inconsciente coletivo expressando através de suas telas os arquétipos que pertencem a toda humanidade, momentos nos quais nos encontramos nas fases azuis e rosa de nossas vidas, momentos em que ficamos indignados com as guerras que acontecem sem justificativa lógica, momentos que ficamos tristes com perdas de amigos, fases que temos amor no plural e desejamos muito um amor no singular. Situações em que queríamos apenas sermos nós mesmos e descobrimos que isso não é mais possível, porque o mito do artista nos consumiu. Pablo é simplesmente um mito vivo. Simplesmente o Pablo, porque estava aberto para o mundo em sua estrutura extrovertida.

4.1.1 Frida Kahlo: A uróboros da dor

A pintora mexicana Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón cujo nome artístico é Frida Kahlo foi uma das mais respeitáveis artistas do século XX. Adquiriu poliomielite aguda aos seis anos de idade o que a deixou com sequelas em decorrência teve hipotrofia do membro inferior direito e a atrofia do pé direito. Posteriormente, envolveu-se em um grave acidente entre um bonde e um ônibus, sofrendo vários ferimentos e fraturas que a fragilizaram por um longo período, despertando suas habilidades de pintora. Com um espelho fixado sobre um dossel que cobria a cama retratou, em uma série de autorretratos, a sua própria dor.

Diferentemente de Pablo Picasso, Frida prendia a sua história subjetiva e a representava em suas telas, seu complexo materno, sua frustração em relação à maternidade, sua relação desconcertante com Diego Rivera, dessa forma as conexões entre arte e sofrimento em Frida Kahlo são inextricáveis. A tríade que envolvia a vida da pintora era amor, dor e sofrimento. Percebe-se que Frida, em muitos momentos, estava constelada com os arquétipos da dor e da doença e da morte.

Fig. 2. Henry Ford Hospital (La cama volando) (A cama voando) - 1932. Óleo sobre metal 30,5 x 38 cm. Colección de Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México, México.



Lendo a obra de Frida sob a ótica da categoria da terceira de peirciana, observa-se que, através



dos signos, a autora expressa o pesar do segundo aborto que é o objeto, por meio de imagens repletas de fenômenos que podemos interpretar como símbolos dos arquétipos da dor e da morte, imbuídos de sofrimento, angústia e solidão. Kahlo manifesta a magnitude de seus fantasmas interiores através de suas telas, que são as janelas da alma de muitas mulheres, que, ao fazer a leitura de suas telas, podem se identificar com o mesmo cenário. Mesmo apresentando, em alguns momentos, uma personalidade introspectiva e retratando quadros que falem de sua subjetividade, em algum momento, sem que esta percebesse, ela estava a serviço do inconsciente coletivo, sua dor saía da perspectiva urobórica e caminhava a serviço de um bem maior. A arte é um instrumento de cura para quem a faz e para quem aprecia. Na arte, expressamos todos os arquétipos e nestes tateamos nossas curas deixando inscrita uma marca eterna para cura dos nossos descendentes, tanto os que apreciam os trabalhos dos artistas, quanto os que admiram a história da humanidade. Frida foi uma artista que não esteve presa a nenhum processo de vaidade acadêmica, simplesmente deixou sua psique livre para que sua dor tanto física, quanto emocional fosse instrumento para retratar o que estava além de seus auto retratos.

Embalado em sua teoria Jung percebe que a imagem é igual a psique. Com esta visão de mundo reconhece o poder da imaginação e das representações criativas ao discorrer sobre o processo de criação artística, como uma atividade psicológica e como tal objeto da psicologia. Para ele, “o que é a arte em si, não pode ser objeto de considerações psicológicas, mas apenas estético-artísticas” (JUNG, 2012p. 65). Segundo este mesmo autor, a obra de arte em estado nascente um complexo autônomo, algo que transcende o ego.

poderíamos até falar de um ser que utiliza o homem e suas disposições pessoais apenas como solo nutritivo, cujas forças ordena conforme suas próprias leis, configurando-se a si mesma de acordo com o que pretende ser.
(JUNG, 2012, p. 72).

Assim, o momento de criação é uma realização criativa da psique objetiva e os questionamentos devem buscar o sentido da obra de arte

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, pode-se afirmar que a Semiótica pode fornecer um embasamento teórico para interpretar os signos, observar os fenômenos para estabelecer uma reflexão sobre os símbolos presentes nas obras os quais são os arquétipos da vida, da morte, da guerra e da mãe. Além disso, cabe ponderar que os artistas estão sempre a serviço do inconsciente coletivo, por mais que estes desejem expressar somente sua própria subjetividade ou expor um sentimento a respeito de suas emoções, ou ainda falar da sua dor ou outros sentimentos eles são instrumentos para que os arquétipos tomem vida e falem de algo maior que a própria intencionalidade do artista, expressando, assim, uma Arte dos Sentidos e Arte da Significação.



REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Liomar Quinto de. *Terapias Expressivas*. São Paulo: Vetor, 2000.
- CAMPBELL, J. (1990). *O Poder do mito*. São Paulo: Palas Atena.
- CAMPBELL, J. (1992). *As Máscaras de Deus: mitologia primitiva*. São Paulo: Palas Athena.
- CEREJA, Willian Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. *Português: linguagens*. São Paulo, SP: Atual, 2003.
- CHEVALIER, J., & Gheerbrant, A. (1989). *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- COUTINHO, Rejane Galvão. Qual o lugar da arte na educação. IN: *Arte-educação: experiências, questões e possibilidades*. CHRISTOV, Luíza Helena da Silva e MATTOS, Simone Ap. Ribeiro de (org.). São Paulo: Expressão e Arte Editora, 2006.
- DURAND, G. (1998). *A Imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix e EDUSP.
- ELIADE, M. (1977). *Tratado da história das religiões*. Lisboa: Ed. Cosmos.
- ELIADE, M. (1991). *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva.
- FRIDA. Filme: Direção de Julie Taymor. EUA. Miramax; Lions Gate; Trimark; Handprint; Ventanarosa, 2002 : Miramax; Lumière, 2002. 123 minutos.
- HILLMAN, J. (1981). *Estudos de psicologia arquetípica*. Rio de Janeiro: Achiamé .
- HILLMAN, J. (1992). *Psicologia arquetípica*. São Paulo: Cultrix.
- JUNG, C. G. (1985a). *A Energia psíquica*. Petrópolis: Vozes. (Originalmente publicado em 1927).
- JUNG, C. G. (1985b). *Mysterium coniunctionis*. Petrópolis: Vozes. (Originalmente publicado em 1954).
- JUNG, C. G. (1986). *Símbolos da transformação*. Petrópolis: Vozes. (Originalmente publicado em 1924).
- JUNG, C. G. (1991). *Tipos Psicológicos*. Petrópolis: Vozes. (Originalmente publicado em 1949).
- JUNG, C. G. (2000). *Arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes. (Originalmente publicado em 1951).
- JUNG, Carl Gustav. *O livro vermelho: Liber Novus*. Editado por Sonu Shamdasani. 1ª reimpressão; Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- Os objetivos da psicoterapia. In: *A prática da psicoterapia*. 10. ed.; Rio de Janeiro: Vozes, 2007 (vol. 16/1).
- Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética. In: *O espírito na arte e na ciência*. 7. Ed.; Petrópolis, Vozes, 2012.
- KAHLO, Frida. *El Diario de Frida Kahlo: um íntimo autorretrato*. 2. ed. México: La Vaca Independiente S.A. de C.V. 2008.



LEME, Odilon Soares. Linguagem Literatura Redação. São Paulo, SP: Ática, 2004.

PEIRCE, Charles Sanders 1958. The Collected Papers. Cambridge, MA: Harvard University Press

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. Comunicação e Semiótica. São Paulo, SP: Hacker Editores, 2004.

SANTAELLA, Lucia. A Teoria Geral dos Signos. 2 ed. São Paulo, SP: Guazelli, 2000.

O Que é Semiótica. 1 ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.